

## Revisitando o arquivo colonial: as artes visuais como espaço de revisão crítica do passado e afirmação de alteridades<sup>1</sup>

**Teresa Matos Pereira,**<sup>2</sup> Centro de Investigação em Belas Artes – Faculdade de Belas Artes e Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal

**Resumo:** Mapas, desenhos, fotografias, pinturas, bandas desenhadas ou filmes integram uma imagética da colonialidade que contribui de forma indelével para a construção e sedimentação de percepções, conhecimentos e identidades, através de conteúdos latentes ou explícitos por forma a descrever, interpretar e legitimar a ordem colonial. Este “arquivo colonial” tem sido ultimamente revisitado no âmbito de alguns projetos artísticos no domínio das artes visuais. Escolherei como exemplo alguns projetos dos artistas angolanos Nástio Mosquito e Délio Jasse que através da exploração dos materiais deste arquivo – que integram esferas tão diversas como a cultura popular, as ciências ou as memórias de família - desmontam os discursos visuais que suportaram a criação de uma imagem estereotipada de África e dos africanos edificando outras narrativas que interrogam as relações entre história, memória e ficção.

**Palavras-chave:** arquivo colonial, história, memória, artes visuais, identidade

**Abstract** Maps, drawings, photographs, paintings, comic books or movies integrate a visual coloniality, contributing, through latent or explicit content, to construction and sedimentation of perceptions, knowledge and identity, in order to describe, interpret and legitimize colonialism.

Recently, this "colonial archive" has been revisited in the context of some artistic projects, by visual artists. I will take, as example, some projects of Angolan artists Nástio Mosquito and Délio Jasse that assemble archive materials – crossing such diverse areas as popular culture, sciences or family memories - and dismantle the visual discourses that supported a stereotypical image of Africa and Africans, creating other narratives and interrogating the relationship between history, memory and fiction.

**Keywords:** colonial archive, history, memory, visual arts, identity

---

<sup>1</sup> Texto apresentado no âmbito do IX Congresso Ibérico De Estudos Africanos, em Coimbra, de 11 – 13 de Setembro de 2014, no Painel “Artes e (des)construção de identidades”.

<sup>2</sup> Licenciada em Artes Plásticas (Pintura), mestre em Teorias da Arte e doutorada em Belas-Artes (especialização em Pintura) pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Investigadora no CIEBA (Centro de Investigação em Belas Artes – Faculdade de Belas Artes) e professora adjunta na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa.

## 1. Arquivo e metáfora

O arquivo tornou-se uma das metáforas mais comuns para evocar estratégias de recolha e acúmulo de materiais bem como das várias tessituras da memória (Ernst, 2004: 47)

Nascido por imperativos de natureza administrativa (o *archeion* grego) atuava numa esfera de invisibilidade, nos domínios reservados do poder. Na era moderna prefigura-se enquanto acervo de informação sob a forma de documentos escritos, gráficos, fotográficos, áudio, videográficos – em suporte físico ou digital – organizados segundo critérios de natureza científica, histórica, antropológica, social, individual, etc., assumindo uma dimensão particular ou pública – ou uma abrangência geográfica local, regional, nacional ou transnacional – funcionamento como instrumento de conservação da memória e transferência de conhecimento.

Não se constituindo um agregado estático, é simultaneamente coeso e fragmentado, coerente e múltiplo, tratando-se antes de um corpo reticular que, apesar de uma aparente unidade, tem na descontinuidade dos seus elementos a sua essência não narrativa. Aparentemente apenas uma narrativa secundária e exterior estabelece o sentido discursivo que muitas vezes lhe é atribuído.

Não se limitando à instituição, soma dos materiais de que se compõe a memória individual, coletiva ou o local onde se encontram depositados, o arquivo é determinante já que, resultando de um sistema de coletânea e classificação de elementos, ele suscita diversos níveis discursivos que podem variar de acordo com um maior ou menor afastamento temporal; mais do que uma fonte de conhecimento, o arquivo revela-se enquanto dispositivo e sistema de produção de conhecimento.

Neste sentido, atendendo à sua dimensão teórica, interessa compreender não só o arquivo enquanto entidade material mas igualmente enquanto processo de inscrição - para Freud a própria memória pressupõe já um processo de inscrição.

Na aceção de Michel Foucault, o arquivo possui um princípio de enunciação, que determina «[...] de início, a lei, do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares» (Foucault, 1987:49) funcionando como suporte de sistematização, legitimação discursiva, suficiente dúctil, para possibilitar a sua conservação e transfiguração, em suma, «[...] o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados» (Foucault, 1987: 150).

A associação entre a ideia do arquivo e a formulação de uma realidade, atendendo às suas dimensões ontológicas e históricas, à sua persistência na memória (ainda que transfigurada sob outras ordens discursivas) e ao poder de nomeação e de inscrição são igualmente afloradas por Jacques Derrida e Eric Prenowitz, ao partirem da análise etimológica do termo arquivo, destacando três princípios que lhe são intrínsecos: um princípio ontológico, um princípio nomológico e um princípio topológico (Derrida e Prenowitz, 1995: 10). Na verdade, este pressupõe uma dada conjuntura que, na sua origem, determina a abrangência, condições/modalidades de existência e conservação, bem como as possibilidades de localização e transformação.

Considerando o arquivo enquanto entidade simultaneamente material, histórica e discursiva sobressai a sua dupla dimensão diagnóstica e prognóstica, concretizadas quer na possibilidade de conduzir um olhar através do distanciamento temporal, quer numa projeção em direção ao futuro a partir da criação/produção de novos materiais e discursos baseados na sua interpretação.

Neste sentido qualquer abordagem ao conceito, conteúdo, tipologia ou materialidade do arquivo não poderá deixar de problematizar a sua natureza ontológica, abrangência e

temporalidade/historicidade, considerando (i) os regimes epistemológicos e de poder que lhe estão na origem, (ii) práticas de acúmulo, seleção, classificação, hierarquização e catalogação de materiais, (iii) fragmentos, regiões e níveis de visibilidade e discursividade (iv) modos de «existência e coexistência», (v) «historicidade e desaparecimento» (Foucault, 1987: 150).

Atendendo a estes pressupostos, pretende-se com este texto, lançar as bases de uma abordagem que, cruzando os domínios da cultura visual e das artes visuais, procura averiguar o papel que as imagens da colonialidade (entendidas na sua diversidade material/imaterial, suportes e modalidades de disseminação/circulação/acúmulo) assumem nos processos criativos de alguns artistas visuais angolanos considerando a sua importância enquanto dispositivos de reflexão crítica em torno da história, da memória (individual e coletiva), da identidade.

A discursividade das imagens e a sua apropriação /manipulação no âmbito de processos plásticos são complementadas com os discursos dos artistas que, cruzando experiências vivenciais, conceitos, conhecimentos e memórias, com estratégias criativas, possibilitam uma perceção do papel desempenhado pelo discurso visual na sedimentação de uma imagem estereotipada de África e dos africanos no contexto da propaganda colonial (e posteriormente camuflada sob outras ordens discursivas), o impacto da mesma na gerações nascidas após a independência nacional e a sua importância no âmbito de uma reflexão crítica que interroga, através de uma abordagem estética, as relações entre história, memória, identidade e ficção.

Neste sentido, impõe-se uma análise do conteúdo das obras de arte socorrendo-se das metodologias de leitura iconográfica é complementada com o testemunho dos autores, atendendo à importância que a apropriação, interpretação, evocação e (re)criação dos arquivos desempenham no contexto da arte atual.

## 2. Arquivo colonial

Quando, no século XIX, as potências europeias se lançam na partilha dos territórios africanos, asiáticos e americanos, já a Europa havia reunido um vasto conjunto de informação acerca da geografia, fauna, flora, sociedades e culturas aí existentes, resultante de expedições e/ou pilhagens, que seriam reunidas nos gabinetes de curiosidades de bibliotecas.

Todavia, a organização formal de um arquivo colonial tem as suas origens num contexto positivista preconizando um processo de classificação, sistematização e hierarquização de conhecimento através da criação de instituições sincronizadas e unificadas como as Sociedades de Geografia, Museus Etnográficos ou Jardins Botânicos e Zoológicos – que para lá das suas funções declaradas de recolha, descrição, conservação e interpretação, tornam-se símbolos da dominação e legitimação da ordem colonial perante as sociedades europeias.

O conhecimento sobre os territórios coloniais, materializado em objetos, espécimes vivos, documentos visuais, testemunhos, relatórios, monografias, mapas, etc. era assim submetido a um conjunto de operações de coleção, classificação, controlo, regulação e divulgação contribuindo para a criação de um conjunto de imagens e noções acerca dos territórios coloniais, sociedades e culturas autóctones, que, em última instância, revestiam um conjunto de relações de força/poder.

Para Thomas Richards, o termo *arquivo colonial* não se refere a local específico (biblioteca ou museu) mas sim a uma ficção de conhecimento, coligido e organizado ao serviço do Estado e do Império (Richards,1993:6). Não se circunscreve a uma coleção de documentos, integrando igualmente a esfera literária e, poderíamos acrescentar, a esfera das imagens (desenhadas, fotográficas, impressas, etc.). A disseminação desse *conhecimento* e *fantasia imperiais*, por via da literatura, da fotografia, do cinema, da publicidade, a par de

meios tão insuspeitos como a banda desenhada ou cinema de animação, iria ter um impacto alargado que se propagou quer no domínio público (nas práticas e políticas coloniais) quer na esfera privada (na sedimentação de estereótipos a um nível intersubjetivo).

A organização deste arquivo – no âmbito do qual a imagem alcança uma importância crucial – irá assumir uma dimensão transversal já que, embora se constitua enquanto entidade coerente – uma vez que toma como referência o domínio objetivo do território colonial – integra um conjunto de partes interdependentes, dispersas por vários espaços a que correspondem micro-histórias de família, reunidas em arquivos pessoais/familiares.

No contexto da criação de um corpo de conhecimento simultaneamente coerente e multimodal, a imagem irá desempenhar um papel de especial importância já que, integrando diferentes «regimes visuais de colonização» (Smith, 1998: 483) desde a cartografia, à fotografia, cinema, artes plásticas, banda desenhada, etc., perfaz aquilo a Terry Smith designa por *iconomia* – uma economia visual (dos *ícones*) que abrange a produção, fruição, circulação, arquivamento, apropriação de imagens de natureza vária.

Aqui afirma-se o papel crescente que as imagens – e sobretudo as imagens fotográficas no contexto da modernidade – assumem enquanto veículos de transmissão de informação e conhecimento mas sobretudo de construções ideológicas que rapidamente superam a mensagem escrita e/ou oralmente transmitida. Na verdade, a modernidade assiste a uma crescente valorização da imagem como meio de transmissão e preservação da memória que se sobrepõe, na sociedade ocidental, ao registo oral e escrito – tradicionalmente os meios de transmissão de informação.

O arquivo colonial mobiliza uma relação de interdependência entre história, ideologia e poder fomentando inúmeras dimensões discursivas e operando uma fissura entre memória, história e arquivamento da memória, ou se quisermos, uma fissura entre o «dito e o não dito» (Foucault, 1987:150), entre a «possibilidade e a impossibilidade do discurso» (Agamben, *apud*, Merewether, 2006:11) o que é recordado e o que é esquecido.

Esta fissura é tanto mais perceptível se atendermos que este arquivo assume uma dimensão extrainstitucional já que integra as memórias e testemunhos individuais. Neste caso não é de excluir a importância que os documentos pessoais – entendidos enquanto objetos de mediação entre indivíduo e Estado materializando as relações de poder que se estabelecem entre ambos – ou fotografias familiares, desempenham enquanto testemunhos materiais e visuais de relações de poder, hábitos e percepções que se expressam de forma explícita ou implícita. Esta memória particular integra um tecido mais alargado da memória coletiva desafiando as relações entre memória e a narrativa histórica.

Neste contexto destaca-se o papel da fotografia e a complexidade das ligações que irá estabelecer com o discurso e práticas coloniais enquanto suporte de registo e conhecimento, mas também a sua apropriação enquanto alicerce da construção de uma memória individual que, integrada num contexto mais alargado do sistema colonial, contribui para sedimentar percepções e naturalizar as relações de poder.

Na verdade o estatuto de fotografia colonial ou de uma imagética da colonialidade, suscita algumas questões que se prendem com o(s) seu(s) conteúdo(s) exposto(s) e o(s) seu(s) conteúdo(s) latente(s). Neste sentido para alguns autores a categoria de *fotografia colonial* aplica-se quando a imagem expressa diretamente as relações de poder (seja este militar, administrativo ou simbólico) de entre as quais sobressaem as imagens do soldado, caçador ou explorador, dos serviçais e sobretudo das sociedades autóctones reduzidas à categoria de tipos étnicos.

No entanto para lá destas imagens há um outro tipo de fotografia que muitas vezes escapa a esta categorização, nomeadamente as fotos de família, fotografia de paisagem (natural ou urbana) ou fotografia produzida com uma finalidade turística.

A par dos contextos de produção, distribuição, consumo e apropriação, estas imagens confrontam-nos com a criação e reprodução de um imaginário colonial que persiste após as barreiras temporais do colonialismo enquanto sistema político-administrativo e, reciprocamente, sofrem o impacto do próprio arquivo colonial, ou seja, as modalidades em que assenta a criação de objetos de memória, produzidos a partir de materiais de arquivo, que espelham um conjunto de noções, ideias, imagens e estereótipos.

Neste sentido, a implantação dos sistemas coloniais, convergente com o desenvolvimento da fotografia, do cinema e da adoção de modos de vida modernos na Europa, foi acompanhada de um discurso visual que recobriu projetos de apropriação, divisão, acantonamento, supressão e domínio.

Neste texto irei considerar o *arquivo colonial* enquanto metáfora de uma memória e esquecimento seletivos que, partindo de uma realidade histórica concreta - o colonialismo português – se foram materializando num corpus de imagens de natureza vária que de forma direta ou indireta espelham as principais ideias e estereótipos produzidos pela propaganda colonial. Trata-se igualmente de uma cartografia da memória que, para lá da fisicalidade dos materiais, da sua maior ou menor partilha institucional se prefigura como um espaço de individualização da história, onde o «*individuo se torna historiador de si mesmo*» (Nora, 1993: 17)

### 3. A arte perante o Arquivo

Durante o século XX, a relação entre as práticas artísticas e o conceito de arquivo – entendido quer na sua dimensão institucional, material, processual ou discursiva – integrou a obra, métodos criativos e percursos de vários artistas desde Marcel Duchamp a Christian Boltanski, Gerhard Richter, Renée Green, Susan Hiller ou o coletivo The Atlas Group Archive. As ligações entre as artes visuais e a ideia de arquivo assumem uma complexidade que se multiplica pelas diferentes modalidades de conceptualização, interpretação, apropriação, teorização e/ou materialização.

Nas últimas três décadas, esta ligação manifestou uma série de cambiantes que oscilam entre a apropriação e interpretação dos materiais de arquivo (compreendendo tanto a esfera pública/coletiva como pessoal), a adoção das práticas de arquivamento bem como uma relação mais fluída que, considerando o arquivo na sua dimensão teórica, procuram abordar/explorar as possibilidades e impossibilidades mnemónicas, as modalidades de rememoração e esquecimento, ou mesmo as suas potencialidades utópicas, numa viragem que liga a memória (ou mesmo uma *contra memória*) e um tempo futuro.

Hal Foster no seu texto “*The Archival Impulse*” (Foster, 2004) aborda a obra, os processos criativos e as propostas estéticas de alguns artistas contemporâneos que, nas suas práticas, repercutem estratégias desenvolvidas no trabalho de arquivo.

Neste sentido, a procura de informação histórica, antropológica, etc., que se encontra perdida, deslocada ou remetida para a invisibilidade, surge como uma das estratégias mais comuns deste processo arquivístico. Aqui a memória e o esquecimento, a ocultação o desaparecimento ou a perda constituem-se como campos de pesquisa artística/estética, que confronta o documento/testemunho e a consciência histórica, refletindo criticamente acerca do seu impacto em termos identitários, éticos, sociais e culturais.

Para lá deste sentido mais abrangente, a importância da memória na produção artística não se limita ao facto de se tratar de mais um tema no contexto da arte contemporânea mas um fator determinante na identidade e auto avaliação da própria prática artística em si (Farr, 2012: 16).

Contudo, esta viragem para o espaço do arquivo colide com alguns dos pressupostos que norteiam uma conceção de modernismo, designadamente a separação entre história e arte. Na verdade a arte modernista, sobretudo as correntes ligadas à abstração, provocam uma rutura entre a criação artística e a história – se considerarmos que os temas históricos integram, desde a antiguidade, os sistemas artísticos que se desenvolveram na Europa – e afastam a memória histórica do campo especulativo das artes visuais.

Na perspectiva de alguns críticos este afastamento, concomitante como um recentrar e autorreferencialidade do próprio campo artístico, constitui-se como uma barreira contra as ameaças da história - sendo esta remetida sobretudo para uma esfera literária e cinematográfica.

Os materiais recolhidos em arquivo são muitas vezes apropriados, reproduzidos e recontextualizados pelos artistas, problematizando no limite, as noções de autoria e originalidade, tão caras aos debates em torno do pós-modernismo (Foster, 2004: 15).

Uma outra dinâmica “arquivística” no domínio das práticas artísticas é a recolha de documentos, sobretudo imagens fotográficas, em espaços informais como sejam feiras de velharias ou antiquários, uma espécie de “*objet trouvé*” que reunidos e organizados pelo artista, assumem outras significações e perfazem um arquivo que oscila entre o registo factual e a ficção, a construção e a espontaneidade, o público e o privado (Foster, 2004: 16).

No contexto das artes visuais angolanas vários são os artistas que de forma mais ou menos sistematizada e recorrente têm percorrido ao “arquivo colonial” como estratégia criativa onde a criação artística se conjuga com uma reflexão mais alargada em torno das relações históricas entre a Europa e África em geral ou Portugal e Angola em particular, abordando questões como a escravatura ou implantação do regime colonial e as suas implicações nos domínios cultural, sociológico, familiar e individual.

Esta reflexão em torno da memória histórica transparece em alguns dos projetos estéticos de artistas como António Ole, Dília Samarth, Fernando Alvim ou Kiluanji Kia Henda ou Yonamine, como uma forma de autorreflexão que ultrapassa a simples esfera dos conteúdos temáticos e possibilita rever processos discursivos nas artes visuais ou refletir em torno das construções nacionais/identitárias/ideológicas.

Socorrendo-se das metodologias tradicionais da pesquisa histórica, designadamente a recolha de informação escrita e visual, do testemunho, do levantamento fotográfico, recolha de campo e “arquivamento” dos vestígios do passado (Fernando Alvim, Dília Samarth e António Ole), estes artistas interpelam o arquivo colonial – nas suas múltiplas dimensões imagético-discursivas – desenvolvendo processos artísticos que exploram, discutem e problematizam as possibilidades/impossibilidades da memória, do esquecimento e da rememoração. As suas obras integram os materiais recolhidos sob a forma de textos, imagens, objetos, referências a datas, locais, acontecimentos, etc., que na sua discursividade e explorando o sentido comunicacional das artes visuais, permitem assim uma reescrita crítica das narrativas históricas.

Mais recentemente uma geração de artistas nascida após a Independência Nacional, em 1975 (Kiluanji Kia Henda, Yonamine, Délio Jasse, Nástio Mosquito, entre outros), volta a sua atenção para um conjunto de materiais de natureza vária (documentos pessoais, fotografias, monumentos, obras de arte, jornais, revistas, banda desenhada, etc.) que, dada a sua natureza simbolismo e discursividade, se constituem como fragmentos de um passado histórico,

marcado pelo colonialismo, que sujeitos a mecanismos de apropriação, reconfiguração, descontextualização/recontextualização, assumem um papel determinante na desmontagem de um imaginário responsável pela estigmatização de África (das suas sociedades, culturas e habitantes) e na contraposição de uma voz e epistemologia próprias.

Neste sentido irei abordar alguns projetos dos artistas angolanos Nástio Mosquito e Délio Jasse que de formas diferentes, interpelam, apropriam, interpretam e propõem uma reflexão crítica em torno das teias que unem passado e presente, memória histórica e memória individual (a partir dos discursos da propaganda colonial, documentos oficiais ou de fotografias pessoais) e o modo como espelham relações de poder que ultrapassam as barreiras temporais do fim do colonialismo enquanto sistema político-administrativo.

Aqui a existência de um património visual comum designado em sentido lato como arquivo colonial torna-se uma plataforma a partir da qual se podem inscrever e/ou reescrever um conjunto de histórias particulares ou privadas que não deixam de se integrar numa narrativa partilhada. Neste campo não se podem ignorar as abordagens artísticas que, entendidas como modalidades de comunicação, reflexão, partilha e compromisso, possibilitam a criação de outras leituras, situadas nos espaços intersticiais do discurso visual, problematizando o que este oculta ou revela, a sua dimensão estética e ética, quando se compõe de imagens nascidas em contextos de hegemonia, repressão e domínio.

Délio Jasse e Nástio Mosquito são dois artistas visuais angolanos nascidos após a Independência Nacional, que, enveredando pelos domínios da fotografia, do vídeo ou da instalação, recolhem, apropriam, (re)interpretam um conjunto de imagens de natureza vária (gravuras, fotografias, desenhos, anúncios publicitários, documentos, etc...) propondo uma reflexão em torno de um passado histórico não vivido na primeira pessoa, mas que, de forma indireta e por vezes subterrânea de estende ao presente. Estes dois autores, têm em comum uma reflexão abrangente em torno da complexidade das relações que se estabeleceram e sedimentaram ao longo da história colonial que envolveu África e Europa e que de forma indelével deixou traços visíveis nas perceções recíprocas que afloram ainda hoje, impregnado as ligações, vivências, discursos, identidades, de ambos os lados.

#### 4. Nástio Mosquito- My African Mind

«*My African Mind*» (2010), uma instalação vídeo realizada pelo coletivo Bofa da Cara, composto por Nástio Mosquito (n.1981) e Pere Ortín, recorre a um *rastreio* da cultura popular ocidental, selecionando um conjunto de imagens largamente difundidas desde o século XIX que contribuíram, com a sua disseminação e repetição, para sedimentar um imaginário ocidental acerca do continente africano, das suas sociedades e culturas em moldes estereotipados, e que, no seu conjunto prefiguram uma *iconomia visual* como parte integrante e essencial do “arquivo colonial”.

Este imaginário colonial – que não foi apagado da memória europeia com o fim do colonialismo enquanto estrutura político-administrativa – é esquadrihado nesta obra não só através de imagens de arquivo como gravuras, fotografias, artigos de imprensa, banda desenhada, filmografia, etc., mas também através da banda sonora e da voz-off do autor que, ao devolver um conjunto de expressões utilizadas em referência a África e sobretudo aos africanos, produz, através de uma ironia corrosiva, um efeito de espelho, que desmonta a construção e cristalização de identidades coletivas onde as categorias de *ritual*, *tradição* ou *tribo* se sobrepõem às noções de *cultura*, *sociedade* ou *nação*. A paisagem sonora reforça o sentido da imagem já que remete para um conjunto de referências musicais utilizadas em filmes de aventura onde a tónica da “descoberta” e “exploração” de uma África adjetivada

com termos como “misteriosa”, “selvagem”, “desconhecida”, lugar onde habita um “Outro” o “indígena”... “primitivo”,

Neste caso, a apropriação do “arquivo colonial” não se restringe apenas à imagem no seu sentido estrito mas também a uma memória que associa a imagem ao som, tanto por via das referências cinematográficas como pela onomatopeia da banda desenhada.

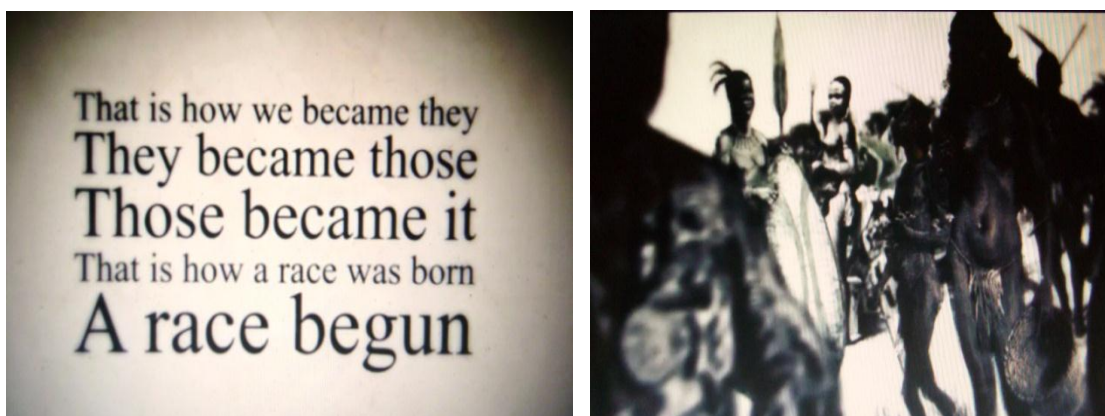


Fig. 1. *My African Mind* (2009). Detalhe do vídeo

Mobilizando este conjunto de referências, dispondo-as por uma ordem cronológica que evidencia os sentidos de que são portadoras, Nástio Mosquito consegue (re)produzir - através de um dispositivo que associa o “documento”, a expressão popular(izada) ou a notícia, à ironia - as nuances de um discurso ideológico que, tendo as suas raízes na Europa do século XIX, produziu uma perceção simplificada e redutora das várias sociedades e nações africanas pré-coloniais, procurando incorporar nos processos identitários, uma imagem infantilizada do africano enquanto “homem natural” (Couto, 2010: 20) situado num território fixo da “raça”, da “tribo”, da “feitiçaria” e do “folclore” e, mais recentemente, a visão catastrófica da “fome”, da “guerra”, da “violência” ou da “doença” – de que o SIDA é o mais evidente – a imagem fantasmagórica de «uma África que não é» para utilizar uma expressão de Mía Couto (Couto, 2010: 20).

Na verdade, para lá de uma pilhagem material, o colonialismo implantou a sua estrutura com o auxílio de processos de *obliteração* sedimentados na descrição e acantonamento das sociedades autóctones, na elisão dos seus próprios processos históricos, redução das suas culturas a folclore ou assimilação forçada; segundo Frantz Fanon (Fanon, S/d) este sistema, não se limitou a obliterar a existência presente e futura dos colonizados como procurou aniquilar e desvalorizar o passado, tornando-o uma espécie de tempo sombrio, marcado pelo obscurantismo e que, nos discursos mais extremos, assume a versão de um vazio, de uma não-existência (Fig.2).



Fig. 2. *My African Mind* (2009). Detalhe do vídeo

Em entrevista ao magazine *online* Artcapital, Nástio Mosquito esclarece:

*My African Mind* é um vídeo que tenta, de certa maneira, através da cultura popular explicar porque é que o mundo ocidental, de uma forma geral, tem as ideias que tem sobre África: os estereótipos sobre o que é o africano, o que é o continente africano, e para alguns, o que é o “país” África. Porque é que as pessoas têm essa perspetiva sobre o continente africano, e sobre os africanos em geral? (Mosquito, 2014: 1)

Na verdade, a obliteração e encerramento das culturas, sociedades e países em moldes redutores durante o processo colonial conduziu a um estreitamento dos parâmetros segundo os quais elas são percecionadas, estando na base da criação do estereótipo - de que o exotismo é uma das suas faces visíveis - anulando as subjetividades, toma as partes pelo todo e impregna as próprias construções identitárias tanto coletivas quanto individuais.

Neste sentido, o estereótipo irrompe, como uma das principais estratégias discursivas do colonialismo, assumindo uma ambivalência enquanto instrumento de conhecimento/informação e de poder. Confundido com uma modalidade de conhecimento, e por conseguinte, dissimulado de rigor, o estereótipo goza de uma transversalidade que recobre as esferas da cultura popular onde a sua disseminação é escorada pela imprensa, cinema, publicidade, etc., resultando numa perceção e representação dos indivíduos e sociedades à luz de um discurso tipificado que remete o indivíduo, a sociedade ou o país para categorias fixas de identificação.

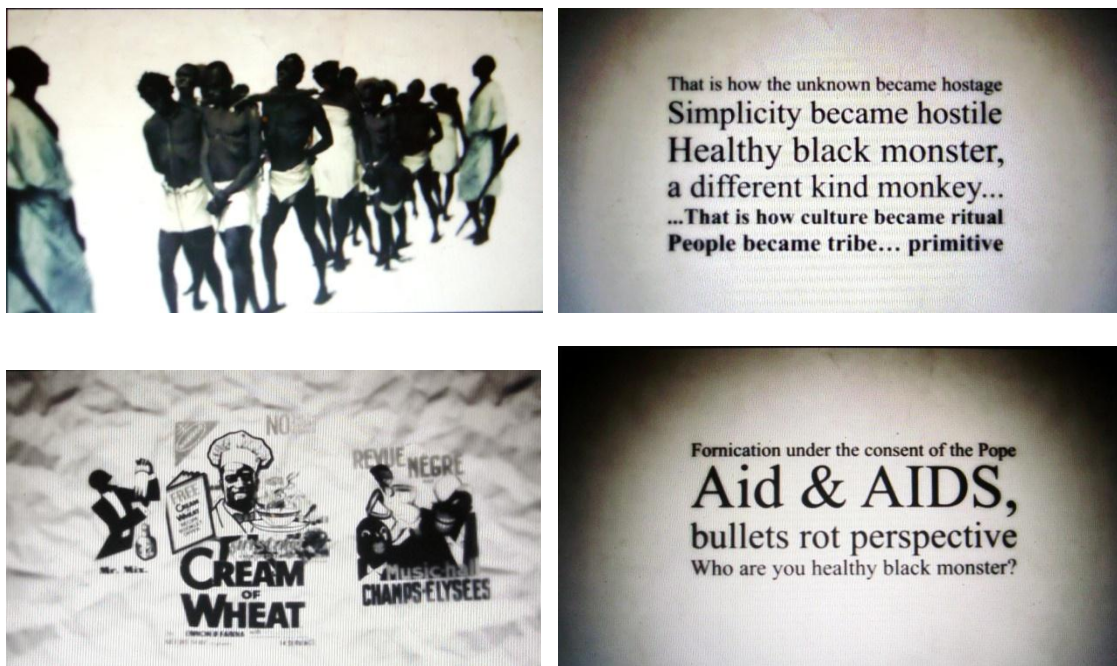


Fig. 3 e 4. *My African Mind* (2009). Detalhe do vídeo

Em *My African Mind* desfila através de expressões textuais, imagens e música, todo um conjunto de estereótipos que recobrem a percepção que o Ocidente desenvolveu e sedimentou em torno dos africanos desde (i) a condição próxima da animalidade («*healthy black monster* [...] /*useful animal/so minimal* (...) /*a different kind of monkey*») que legitimou a escravatura, a ligação à natureza (a “selva” das «*Aventuras de Tarzan*»), a infantilidade (imagem retratada na banda desenhada, como *Tin-Tin no Congo*, publicada em 1931) a semi-nudez - que pela antítese que estabelece relativamente aos códigos de vestuário europeus, transforma-se num elemento visível das clivagens entre *civilização* e *barbárie*, *cultura* e *natureza*, introduzidos pela ideologia colonial – a ausência de linguagem e de escrita («*Language, no/Writing, no!*») que viria a legitimar a conquista, implantação/exploração colonial a coberto de uma ação civilizadora de assimilação cultural («*Follow, grab, pile on, pile in /Gather, teach the way;/ The Right Way*»); (ii) o *tribalismo*, a *feitiçaria* e o *folclore* como tipologias sociais, religiosas e culturais («... *That is how culture became ritual/People became tribe ... primitive*»); (iii) a *negrofilia* modernista simbolizadas pela exuberância do jazz, a figura de Josephine Baker (Fig. 4) ou a publicidade que recorre à imagem do negro para vender chocolates, café ou detergentes; (iv) as referências aos desastres da guerra ou da doença e a hipocrisia da filantropia ocidental («*Fornication under the consent of the Pope /Aid&AIDS/ bullets rot perspective*»); (v) o *neocolonialismo* e a implicação do ocidente na violência pós-colonial que termina com uma espécie de aviso em forma do significado de JUSTIÇA.

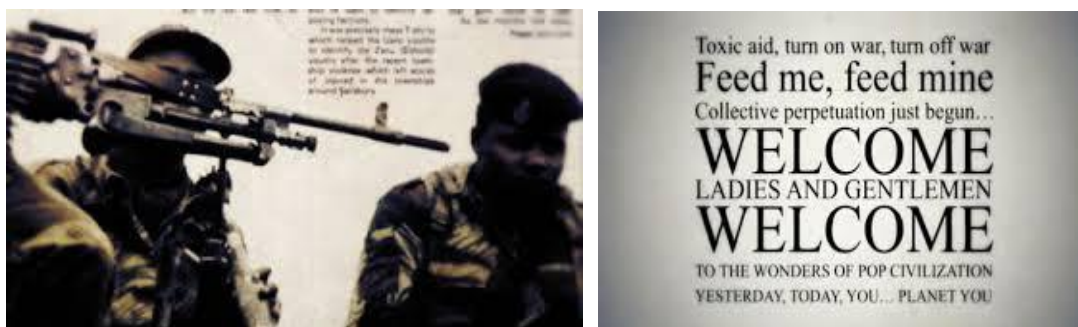


Fig. 5. *My African Mind* (2009). Detalhe do vídeo

## 5. Délio Jasse – memória e ausência

Délio Jasse (n. 1980, Luanda) desenvolve um processo de trabalho onde a fotografia assume uma polissemia, quer enquanto dispositivo mnemónico e de inscrição quer como método criativo no âmbito do qual a técnica não se reduz a um fazer, mas assume uma significação particular já que, privilegiando a fotografia analógica, evoca modalidades de atuação que estabelecem uma ligação próxima com as estratégias de arquivamento.

Na verdade, em alguns projetos, designadamente *Ausência Permanente* (2014), Délio Jasse recorre à fotografia antes de mais como forma de reprodução de imagens e composição através da sua sobreposição. A par de uma ontologia própria da imagem fotográfica, entendida enquanto suporte mnemónico, prova documental e registo arquivístico de um acontecimento, indivíduo, espaço, etc., a própria câmara fotográfica é simultaneamente um instrumento de captação e de arquivamento. Neste sentido a fotografia assume-se enquanto objeto arquivístico *a priori* (Enwenzor, 2007: 12).

Os dois projetos que analisarei, *Além- Mar* (2013) e *Ausência Permanente* (2014) têm como ponto de partida uma pesquisa da qual resulta a coleção de fotografias de origem variada – fotos individuais e de família, anónimas - documentos, como cartas passaportes, bilhetes de identidade antigos, certidões de casamento, carimbos, etc.

A partir desta massa de documentos é o artista que estabelece uma ligação entre os fragmentos que a compõem, produzindo sentidos e atribuindo-lhes uma narratividade. Este processo criativo inscreve-se numa dinâmica própria das estratégias de arquivo: por um lado assume uma dimensão “arqueológica”, próxima de um sentido enunciado por Foucault, uma «interrogação do já-dito ao nível da sua existência (...) da formação discursiva a que pertence, do sistema geral de arquivo de que faz parte» (Foucault, 1987: 151); por outro, expressa um intento prognóstico já que o artista é simultaneamente intérprete e agente fundador de um novo arquivo que leva a refletir acerca dos sentidos de identidade, história, memória, perda ou pós-memória. Numa entrevista a Carla Henriques no magazine online *Artecapital* Délio Jasse refere:

[...] comecei a olhar para imagens mais antigas e a pegar em anónimos, a criar uma história daquilo que se passou e ir de encontro às histórias de Angola que desapareceram. Depois de uma certa altura, iniciei a coleção de fotografias antigas. Vieram ter-me às mãos arquivos de angolanos nos anos 40 e 50, e de portugueses em Angola, em que acabo por juntar e familiarizar imagens da época colonial e pós-colonial (Jasse, 2014:1)

Na série *Além- Mar*, (Fig.6 e 7) são apropriadas uma série de fotografias da década de 1970, que mostram os soldados portugueses, então destacados para a guerra colonial, em momentos de lazer na companhia de angolanos.

Tomando como pano de fundo as cidades de Luanda e Benguela, estas imagens mostram momentos de convívio entre os soldados portugueses e na sua maioria raparigas angolanas e integram um imaginário coletivo daqueles que combateram “no Ultramar”, ao mesmo tempo que resgatam uma memória (por vezes ausente) do período colonial. O anonimato das imagens reforça o seu sentido coletivo e não deixam de estar assombradas por uma ideia de tolerância relativamente ao colonialismo português largamente proclamada pela propaganda colonial a partir das teses do Lusotropicalismo.

Por outro lado, a memória do colonialismo - e concretamente da guerra colonial ou guerra de libertação, que interliga portugueses e angolanos neste caso - assume um peso significativo, adensado pela ausência de uma referência concreta à violência. Contudo não deixa de assombrar as imagens, sedimentada como uma subcapa que emerge ao desvelar o contexto inicial de produção da fotografia ou pela afinidade que estas estabelecem com outros registos de fotografia colonial, largamente difundida através de todo o século XX – designadamente as imagens que começam a integrar o discurso propagandístico do Estado Novo durante o período da guerra colonial no sentido de justificar a presença de Portugal em Angola.

Ao mesmo tempo estas imagens, assumem-se como marcas de um processo de inscrição a partir de fragmentos que integram uma *pós-memória*. Neste caso, considero o conceito de *pós-memória* nos termos em que é teorizado por Marianne Hirsch (Hirsch, 2012: 105), ou seja uma memória indireta, de experiências vividas pela geração dos pais ou avós, mediada através de textos, imagens, documentos, relatos, comportamentos, etc. Esta memória transmitida torna-se uma presença palpável na mente da geração que a assume, por vezes, enquanto sua.

Neste sentido, os projetos desenvolvidos por Délio Jasse remetem para uma *pós-memória* que se vai sedimentando através das suas discontinuidades, sujeita a processos de projeção e criação. Aqui, o passado colonial de Angola e de África constitui-se como suporte de um processo criativo que, evidenciando as fissuras provocadas pelo próprio discurso fotográfico, designadamente a obliteração entre a memória privada e a memória coletiva, sugere, através da sua justaposição, sequenciação e/ou sobreposição, a criação de narrativas atuais que estabeleçam uma ligação entre o presente e um passado que escapa parcialmente aos «mais novos»; como refere o artista:

Apesar de as fotografias contarem partes da história, eu não a conheço porque sou uma geração pós-colonial, mas vejo as imagens, crio uma leitura e concebo uma nova narrativa por cima dessas imagens antigas, num contexto atual. Muitas das coisas que estão nessas fotografias da era colonial, estão a acontecer novamente entre Portugal e Angola. O regresso dos portugueses, muitos deles, que deixaram uma costela em Angola, “os tinham”, porque tinham terrenos, tinham casas, tinham bens... e que vão à procura de uma vida melhor, e para outros está a ser o “vou tentar ter”. (Jasse, 2014: 1)



Fig. 6 e 7. Além- Mar (2013). Detalhe

No projeto *Ausência Permanente* (Fig.8), Délio Jasse desenvolve modalidades de apropriação, reprodução fotográfica, sobreposição, recontextualização e composição que possibilitam a interrogação do arquivo fotográfico/colonial enquanto lugar de memória, cuja existência oscila entre o vestígio e o documento, a memória coletiva e a história privada, a objetividade fotográfica e a ficção.

As nove fotografias a preto e branco mostram retratos que se sobrepõem a paisagens urbanas da cidade de Luanda, carimbos de passaporte, números, ou outras inscrições que estabelecem uma ligação entre a figura, os sinais codificados da relação entre o indivíduo e o Estado - as suas possibilidades de deslocação – obedecendo a um processo de adição palimpséstica de referências, signos gráficos e imagens (Fig. 9).

O documento oficial de identificação (passaporte, bilhete de identidade, a certidão de permanência etc..) encerra pois um conjunto de ligações codificadas entre cada indivíduo e Estado, as condições de circulação entre países, a duração temporal da permanência e da ausência. Tal como a memória se vai sedimentando por camadas de tempo e narrativas descontínuas (conjugando por vezes realidade e fantasia), a sobreposição entre os rostos e as imagens da cidade em transformação, formam um *continuum* espaço temporal que produz novas narrativas que interligam o curso ininterrupto do tempo com a memória por vezes cristalizada, de um passado vivido em Angola.

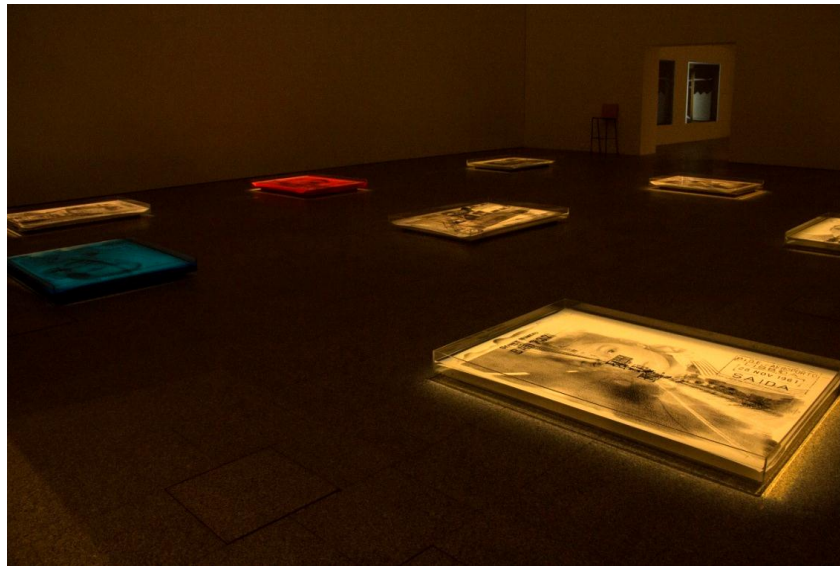


Fig. 8- Instalação *Memória Ausente*. 2014 (foto: Katia Sá)

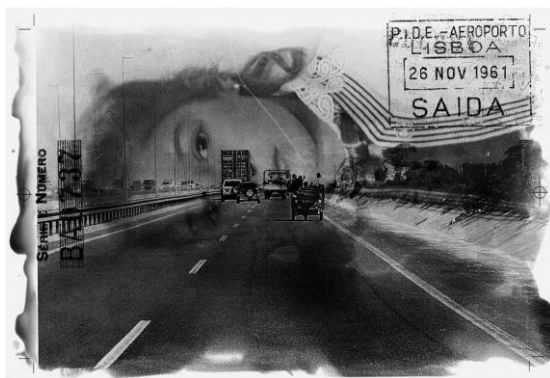


Fig. 9- *Memória Ausente*( 2014). Detalhe

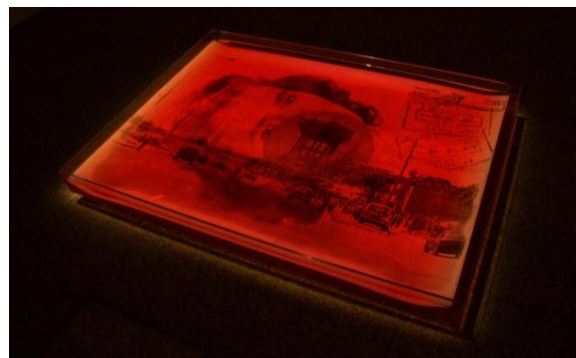


Fig. 10- Instalação *Memória Ausente* (2014).  
Detalhe (foto de Katia Sá)

A discursividade de cada peça que compõe a instalação fotográfica não se restringe, contudo aos elementos visuais/imagéticos que a compõem - e lhes acrescentam camadas sucessivas de significado – mas a evocação do processo que está na sua origem. Na verdade o corpo da obra integra e evidencia um processo criativo onde o artista utiliza fotografias, documentos, carimbos, cartas, etc. que reproduz através de métodos da fotografia analógica, e sobrepõe em camadas sucessivas.

A instalação destas imagens reforça igualmente a desconstrução do processo técnico ao apresentar as imagens na penumbra, em tiras, na horizontal, imersas num meio aquoso, sublinhadas por focos de luz e pontuadas pela integração de três cores (azul, vermelho, amarelo) (Fig. 10).

Este modo de apresentação e disposição, por fim, não deixa de propor uma mudança na forma como, tradicionalmente, o observador se relaciona com a imagem fotográfica em contexto expositivo: ao invés da verticalidade o artista opta por apresentar as obras numa posição horizontal mimetizando a câmara escura e o momento da revelação e fixação, no

decurso da transição entre uma imagem latente e uma imagem visível metaforizando, através da evocação do «tempo da fotografia» enquanto processo técnico, a temporalidade imanente à construção, transmissão e transfiguração da memória.

«Na maior parte do meu trabalho assumo esta “não realidade” da imagem final destacando o processo que a criou: a manipulação ou a sobreposição de imagens, sejam minhas ou encontradas, permite-me criar não só uma nova imagem, que antes não existia, mas também uma nova memória, que é construída através da mistura de diferentes pontos – isto é, diferentes informações- retiradas do passado e do presente. A imagem coloca-se assim num espaço que nem é completamente real nem completamente fictício, nem realidade nem memória.» (Jasse; Nascimento, 2014: 17)

## 6. Nota Final

O distanciamento temporal entre o artista e o documento de arquivo (seja ele de natureza visual, textual ou verbal) consiste num substrato a partir do qual é possível uma interpolação, problematização e expansão do próprio conceito, práticas e estratégias de arquivamento.

Do cruzamento entre a memória sedimentada e materializada no espaço e discurso arquivístico (entendido em termos processuais, físicos, históricos, públicos ou privados) e as modalidades de criação artística, enquanto estratégias mnemónicas, resultam diversas formas de reflexão estética e prática artística que problematizam aspetos não só inerentes aos processos em si mas também questões de natureza conceptual, curatorial, ética, identitária.

No caso concreto da mobilização do arquivo colonial, enquanto matéria de reflexão estética e crítica acerca do passado histórico que envolve a Europa e África – e mais precisamente, Portugal e Angola - levada a cabo por Nástio Mosquito e Délio Jasse, é provocado um curto-circuito entre as construções e discursos ideológicos que alimentaram o colonialismo, o seu impacto em termos tanto coletivos como individuais, a sua sedimentação no tecido histórico, sociológico e cultural que atravessa transversalmente o domínio do público e do privado, do passado e do presente - onde se afirma ainda a coberto de outras narrativas, imagéticas e comportamentos.

## Referências

Couto, Mia (2010), «Esta África que não é», in *Expresso*, 25 de junho.

Derrida, Jacques; Prenowitz, Eric (1995), “Archive Fever: A Freudian Impression”, *Diacritics*, 25(2), 9-63.

Enwezor, Okwui (2007), *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*. New York: International Center of Photography.

Ernst, Wolfgang (2004), *The Archive as Metaphor. From Archival Space to Archival Time*. Consultado a 30 de julho 2014, disponível em [http://www.skor.nl/\\_files/Files/OPEN7\\_P46-53\(1\).pdf](http://www.skor.nl/_files/Files/OPEN7_P46-53(1).pdf).

Fanon, Frantz (s/d), *Os Condenados da Terra*. Lisboa: Editora Ulisseia.

Farr, Ian (ed) (2012), *Memory. Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery.

Foster, Hall (2004), “An Archival Impulse,” *October*, 110.

Foucault, Michel (1987), *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Hirsch, Marianne (2012), *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.

Jasse, Délio (2014) “Snapshot.No atelier de Délio Jasse” (entrevista a Carla Henriques). Consultado a 10 de agosto de 2014, disponível em <http://www.artecapital.net/snapshot-4-delio-jasse>.

Jasse, Délio; Nascimento, Paula (2014), “Imagens Latentes: (re)construindo a memória”, *BES Photo 2014*, 17-33

Merewether, Charles (ed.) (2006), *The Archive. Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery.

Mosquito, Nástio (2014), «Snapshot.No atelier de Nástio Mosquito» (entrevista a Carla Henriques). Consultado a 10 de agosto de 2014, disponível em <http://www.artecapital.net/snapshot-3-nastio-mosquito>.

Nora, Pierre (1993), “Entre Memória e História. A Problemática dos Lugares”, *Projeto História* (10), S. Paulo. Consultado a 4 de agosto de 2014, disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>.

Richards, Thomas (1993), *The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire*. London: Verso.

Smith, Terry (1998) «Visual regimes of colonization. Aboriginal seeing and European vision in Australia», in Mirzoeff, N. (ed.), *The Visual Culture Reader*. London and New York: Routledge.