MARCADORES DECOLONIAIS E ATRAVESSAMENTOS NA FOTOGRAFIA ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA NEGRA SUL-AFRICANA[1]

DECOLONIAL MARKERS AND CROSSINGS IN CONTEMPORARY BLACK SOUTH AFRICAN ART PHOTOGRAPHY

Daniel Meirinho[2]
Fernando Gonçalves[3]

Resumo: *As imagens de Kgomotso Neto revelam uma estética decolonial africana representada a partir de novos marcadores ideológicos de liberdade e de registro da vida cotidiana nas townships e centros urbanos da África do Sul. Este artigo faz uma leitura atenta dos lugares, simbologias e identidades a partir das fotografias do artista visual sul-africano de Kgomotso Neto e como a negritude é percebida através de uma lente que observa um novo espaço de contestação. O trabalho oferece um argumento para desvendar o cotidiano urbano na África do Sul contemporânea a partir dos projetos fotográficos Turnin Heads e Bree Taxi Rank que nos convidam a perceber um estilo de vida, de liberdade e de moda em espaço que luta para ultrapassar lacunas e opressões criadas no tempo. Sua relação íntima com a cidade revela de forma eloquente os recentes ajustamentos contemporâneos sobre o as políticas do corpo, através de suas discursividades e estratégias tecnológicas visuais em uma nova estética africanista.*

Palavras-chaves: *Fotografia sul-africana; Arte e negritude; Decolonialismo.*

Abstract: *Kgomotso Neto's images reveal a decolonial african aesthetic represented from new ideological markers of freedom and the register of everyday life in the townships and urban centres of South Africa. This article makes a careful reading of places, symbologies and identities from Kgomotso Neto's South African visual artist photographs and how blackness is perceived through a lens that observes a new space of contestation. The work offers an argument for unveiling urban everyday life in contemporary South Africa from the photographic projects Turnin Heads and Bree Taxi Rank that invite us to perceive a lifestyle, freedom and fashion in space that struggles to overcome gaps and oppressions created in time. His intimate relationship with the city eloquently reveals the new contemporary adjustments on the politics of the body, through his discourses and visual technological strategies in a new Africanist aesthetic.*

Keywords: *South-african Photography; Brackness art; Decolonialism.*

---

[1] Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação, Arte e Tecnologias da Imagem do XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS, 23 a 25 de junho de 2020

[2] Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (PPgEM) do Departamento de Comunicacão Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Doutor em Ciências da Comunicação, danielmeirinho@hotmail.com.

[3] Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Doutor em Comunicação e Cultura, goncalvesfernandon@gmail.com.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

Introdução

Fotografias de um casal em um cenário simples e sem detalhes, posando para o que se assemelharia a um tradicional ensaio editorial de moda, e as imagens do cotidiano dos transportes coletivos em Joanesburgo nos convidam a discutir sobre cultura urbana, raça e africanidade no contexto das lutas, resistências, confrontos políticos e estéticos na África do Sul. Nos trabalhos fotográficos de muitos jovens artistas contemporâneos negros sul-africanos, as definições identitárias e subjetivas forjadas por muitos anos de segregação racial e que são parte da formação da população negra sul-africana estão sendo revistas hoje e dando espaço para formas atuais de discussão política sobre a presença e as resistências dos corpos negros.

No primeiro caso, nas imagens posadas e simuladas de um salão de beleza, o cabelo e a relação de embelezamento cotidiano são exibidos com o objetivo de reformular estereótipos e, ao mesmo tempo, de afirmar novos marcadores estéticos e expressivos para uma fotografia contemporânea sul-africana (GREEN e THOMAS, 2014). As imagens fazem parte da exposição *Turning Heads*, do fotógrafo Kgomotso Neto Tleane, aberta em novembro de 2019 na Galeria *Artivist*, no bairro de Braamfontein, Joanesburgo. Os retratos posados em estúdio reproduzem uma prática cotidiana urbana e das *townships*[4] de cuidar da aparência e, em especial, do cabelo, como uma poderosa marca de negritude (KILOMBA, 2019) que por muito tempo esteve no inconsciente da branquitude fantasiado como a "maldição corpórea" (FANON, 1967, p. 122) e símbolo de primitividade. Já os registros que compõem as narrativas visuais sobre o cotidiano dos transportes coletivos no centro de Joanesburgo permitem intercruzar as formas atuais de ocupação do espaço urbano com os contextos das lutas raciais e de classe negadas pelo regime do apartheid.

O que poderia ser apenas o registro da vida diária sul-africana ganha novos significados nos trabalhos de Kgomotso Neto e no contexto atual da fotografia e das artes visuais sul-africanas. Neto faz parte de uma geração de jovens artistas do pós-apartheid que vive e cria dentro de uma perspectiva que bell hooks (2019) chama de falar "da margem para o centro". Neto, como diversos outros artistas e fotógrafos contemporâneos negros como Mohau

[4] Áreas urbanas periféricas com subcondicão de habitação criadas no apartheid, com o propósito de manter a população negra afastada das áreas destinadas aos brancos.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

Modisakeng, Andrew Tshabangu e Zanele Muholi, que ganharam projeção com exposições internacionais em bienais, percorre a mesma jornada que passa por estratégias de documentação que retrata e captura práticas da vida cotidiana próximas a um realismo fantástico. Novas formas de expressão artística decolonial se apresentam em um vocabulário pessoal de significados que foi suprimido de uma gramática visual, mas que hoje explora de forma poética temas da história, do corpo e de pertencimento dentro de um contexto que busca desdobrar com experiências subjetivas o legado de desigualdade na África do Sul contemporânea.

O interesse de Neto pelos movimentos diários e transformações dos hábitos e espaços nos convidam a contemplar e refletir sobre a complexidade daquilo que o fotógrafo chama de "intimidade e compromisso com estes contextos e pessoas". Neto nasceu na *township* de Alexandra, no norte de Joanesburgo no mesmo ano que o líder sul-africano Nelson Mandela foi libertado após os 27 anos de prisão. Quatro anos antes do fim do apartheid e da retomada da democracia na África do Sul. Filho de pai moçambicano e mãe sul-africana, Neto foi criado por sua avó na vila de Ga-Maja, uma vila rural à cerca de 350km de Joanesburgo, na província de Limpopo. Aos 18 anos, muda-se para o Soweto, onde foi morar com a mãe. O fotógrafo autodidata tem o seu primeiro contato com imagens fotográficas a partir do seu avô que trabalhava como técnico na Universidade de Witwatersrand e levava câmeras fotográficas velhas para casa e retratava a família na zona rural para os álbuns familiares.

Em 2011, após um ano de estudos, abandonou o curso de direito na Universidade de Joanesburgo e começou a fotografar com seu telefone celular os contextos urbanos e as *townships* de Alexandra e Soweto, onde vivia. Um ano após, comprou sua primeira câmera fotográfica, que levou dois anos para pagar com seus trabalhos de documentação e fotojornalismo para o jornal *The Star*. Afirma ter como referência fotógrafos documentais negros como Peter Mugubane[5] (VON BLUM, 2005; GODBY, 2004) e Bob Gosani[6] (BIKITSHA, 2005) e Ernest Cole[7] (GAULE, 2017), ao ver como manejavam as imagens que

[5] Peter Mugubane ficou conhecido internacionalmente por suas fotografias de denúncia contra o regime do apartheid em revistas como a National Geographic, Life, New York Times, Washington Post e Paris Match. Foi o fotógrafo oficial de Nelson Mandela.

[6] Bob Gosani foi o primeiro fotojornalista negro da África do Sul, ao trabalhar para a Revista Drum. Sua fotografia de Mandela treinando boxe em cima de um edifício (1957) inspirou a icônica escultura de seis metros do artista Marco Cianfanelli, em 2013, na Fox Street, no centro de Joanesburgo, onde Mandela teve seu escritório de advocacia (TAITZ, 2013).

[7] Esnest Cole é um dos fotógrafos sul-africanos mais conhecidos no mundo. Autor do livro *House of Bondage* (1967), foi associado da Agência Magnum. Fotografou para a Revista Drum e os jornais *Rand Daily Mail* e *Sunday*

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

denunciavam o cotidiano de segregação da população negra durante o apartheid. "Essas foram as primeiras que tive acesso e me motivaram a fotografar as ruas de Joanesburgo e as formas como as pessoas ocupam esses espaços" (NETO, 2020).

Como grande parte dos jovens negros sul-africanos que quer estudar artes, Neto ingressa em um dos diversos centros e projetos comunitários de arte como espaços de resistência, localizados na periferia dos grandes centros urbanos e periferias da cidade (KOLOANE, 1996). No projeto *Umuzi*[8] *Photo Club*, que preparava jovens da periferia de Joanesburgo para entrar na indústria criativa com oficinas em fotografia e design gráfico com o enfoque no ativismo juvenil e cidadania, Neto desenvolveu campanhas fotográficas para diversas agencias e clientes na África do Sul, através da *Umuzi Photo Agency*. O fotógrafo conta, em entrevista dada aos autores em 16 de janeiro de 2020, que não havia muitos fotógrafos negros prestando serviços para as agências, que em 2016 eram cheias de publicitários brancos. Como estratégia para ser conhecido na área comercial, iniciou diversos projetos pessoais que o levariam a criar um portfólio com um estilo visual que lhe permitiria, como artista, transitar por diversas linguagens e incorporar em suas imagens referências do fotojornalismo, da fotografia documental de rua e da fotografia de moda e da publicidade. Seu percurso como produtor de imagens apresenta um envolvimento íntimo com uma cidade que se reconfigura e com personagens que transitam vendendo verduras, coletando lixo reciclável, trabalhando nos transportes coletivos, habitando oficinas mecânicas ou salões de beleza de Joanesburgo e nas *townships*.

As imagens de Kgomotso Neto nos convidam a mergulhar em novas dinâmicas políticas e estéticas das lutas libertárias atuais que ultrapassam as barreiras materiais e simbólicas que mantiveram a população negra sul-africana presa a uma opressão social e subjetiva durante séculos do colonialismo europeu, reiterada por traumas e fortes cicatrizes das quatro décadas de segregação racial do apartheid. Como o filósofo e cientista político camaronês Achille Mbembe (2001) mencionou, a escravidão, a colonização e o apartheid foram fatores que serviram para "unificar o desejo africano de se conhecer a si mesmo, de reconquistar seu destino (soberania) e de pertencer a si mesmo no mundo (autonomia)" (MBEMBE, 2001, p. 176). Essa retomada tem possibilitado a jovens artistas como Neto produzir formas visuais e narrativas que reabilitam as diversas formas de afeto e de reapropriação, pelos corpos negros,

Express. Após anos de exilio na Suécia e EUA, Cole "teve o reconhecimento público do seu trabalho em uma exposição permanente no Museu do Apartheid, em Joanesburgo" (GAULE, 2017, p.3)

[8] "Umuzi" é uma palavra da língua Zulu que significa "aldeia".

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

dos centros urbanos e dos hábitos dos antigos territórios segregados. Tais formas, por estarem situadas no contexto da arte contemporânea, se afastam, porém, do desejo de apenas documentar, reportar ou denunciar questões e problemas que afetaram e afetam toda uma geração. Suas narrativas visuais apostam no que Michel Poivert (2010) chamou de potência estética do documento para realizar jogos sígnicos que partem do registro e da documentação do cotidiano das ruas para fazê-los fabular e contar histórias sobre raça, corpo e poder. Essa potência estética reside no poder que o documento visual tem de afetar a percepção e a apreensão do real, sem reduzir-se apenas a um discurso ou a uma representação mimética do real e sem abrir mão igualmente de sua condição material de registro e de sua função de regulação do visível.

Como veremos, o trabalho deste fotógrafo negro sul-africano é marcado tanto pelo manejo da técnica fotográfica e pelo trânsito por distintas referências e linguagens quanto pelas estratégias visuais que dão a ver aqueles que são sempre vistos, mas raramente reconhecidos – como uma mulher empurrando o seu carrinho de legumes pela rua, os taxistas organizando a fila dos viajantes, os cobradores dos transportes coletivos e dos catadores de lixo reciclável de Joanesburgo. Interessado nas pessoas que estão nos alicerces da economia informal e nos personagens da vida urbana da África do Sul, Kgomotso Neto é um contador de histórias sul-africanas contemporâneas, que fogem do estereótipo de "culturas primitivas selvagens" criado para o continente africano, no que hooks (2019) chamou de "primitivismo pós-moderno". Suas imagens reconfiguram a "fascinação" e a necessidade estética ocidental de "demarcar claramente sujeito e objeto" (HOOKS, 2019, p. 66) para dar a ver a presença de corpos e modos de vida que embaralham tais demarcações, mostrando o quanto são construídas e impuras.

A hipótese do texto é que, ao se considerar parte de uma geração que documenta tudo que está em sua volta, sob novos arranjos de produção, circulação e legitimação das imagens, o artista decoloniza tanto o olhar sobre diversas experiências ainda não ditas e contidas pelas invisíveis barreiras criadas pela segregação racial e quanto as formas de narrá-las. Frantz Fanon (1963) argumenta que principal arma dos colonizadores era a imposição da imagem dos colonizados sobre o povo subjugado e que para serem livres estes deveriam se libertar destas imagens depreciativas de si mesmos, "usando todos os meios para inverter essa escala, incluindo, é, claro, a violência" (1963, p. 37). Este texto reflete sobre a premissa de que novas lutas por liberdades passam exatamente também por revisar estas imagens no campo das artes e no imaginário e no que Mark Sealy (2019) apresenta como um referencial contemporâneo de

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

como algumas culturas veem a si mesmas, diferente da representação ideológica violenta repletas de estereótipos que ativam memórias cristalizadas ao ressignificar as relações de poder entre "observador e observado" (TAYLOR, 1994, p.36).

Para tanto, o texto apresenta uma abordagem fundamentada teorica e metodologicamente no pensamento decolonial, no pensamento das materialidades da comunicação e de autores contemporâneos da história da arte e da fotografia que deslocam a imagem da questão do significado (como representação de algo) para tratá-la propriamente como um problema de representação, de regulação das relações entre visível e dizível. Neste tipo de abordagem, as imagens não são vistas como simples conteúdos visuais ou "textos" a serem interpretados, mas como fenômeno comunicativo atravessado simultaneamente por questões históricas, culturais, estéticas e políticas. Mais do que simples objetos ou narrativas visuais, as imagens são consideradas aqui como práticas de produção de sentido cuja ecologia (processos de produção, circulação e legitimação) é preciso considerar.

Com isso, a análise das imagens não se limita apenas a seus aspectos técnicos, formais, visuais e discursivos e são cruzados também com dados de seu extracampo, a partir de informações históricas e do contexto social e político em que estão inseridas. Com isso, buscamos evidenciar como as materialidades da imagem e sua inserção no campo social fazem parte de estratégias de produção de sentido onde é a própria representação que está em jogo, nos arranjos intencionados dos aspectos técnicos, estéticos, formais e sociais da imagem. A organização desses elementos é que lhe conferem uma capacidade propriamente comunicativa, ou seja, de produzir para a imagem, principalmente no contexto da arte, determinados modos de presença, valor e sentido, sempre inscritos em um determinado contexto histórico e social e em um regime expressivo que lhe confere legibilidade e legitimidade.

Espaços de resistência na arte sul-africana

1994 é o ano mundialmente conhecido como o fim do regime do apartheid e das "as primeiras eleições presidenciais vencidas por Nelson Mandela, o primeiro presidente negro da história da República da África do Sul" (PAWŁOWSKA, 2017, p. 86). O Congresso Nacional Africano (*African National Congress – A.N.C*), partido vencedor, anunciaria um programa oficial destinado à construção de um plano multirracial de uma "nação arco-íris", num período

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

intensivo de transição política, e de inclusão da diversidade étnica subrepresentada pela dominação da supremacia branca africâner (descendentes dos colonizadores europeus).

Em 1990, mesmo ano em que Nelson Mandela foi libertado, a artista visual sul-africana Sue Williamson publicou *Resistance art in South Africa* (1990), em que destaca o papel das artes visuais nas lutas de libertação da África do século XX contra o apartheid. A obra copilava um catálogo de artistas, em sua maioria negros, cujos trabalhos remetem a luta contra o sistema racial repressivo, sendo este um instrumento de demarcação do campo cultural e artístico. Cabe lembrar que com Ato de Educação Bantu (1953) a educação em arte passou a ser inexistente no currículo escolar para negros. A lei de segregação racial do apartheid determinava que as escolas destinadas à população negra (conhecidas como escolas Bantu) apenas ensinassem disciplinas que preparassem os estudantes para profissões técnicas e pouco qualificadas para o mercado de trabalho, o que inseria na população negra sul-africana um senso de inferioridade arquitetado pelo regime (NKABINDE, 1997). Arte certamente não estava entre tais profissões (NKOMO, 1981).

Para Rankin (1982), a atenção dada hoje à contribuição de artistas negros para à arte na África do Sul levanta questões em torno do sistema de oportunidades e acessos educacionais disponíveis para a população sul-africana com a Educação Bantu e a restrição de instituições de arte destinadas aos africanos nativos. Contudo, Nkabinde (1997) explica que a população negra sul-africana sempre teve a comunidade e seus membros como os facilitadores de conhecimentos e habilidades ancestrais que ultrapassam os limites das salas de aula. Driblando as premissas da imposta Educação Bantu, a literatura negra e as artes visuais foram desenvolvidas nas línguas nativas africanas como o Zulu, Xhosa e Sothu. Nas *townships* a música, a dança, os murais, o artesanato e as artes visuais se desenvolviam sem a legitimação e reconhecimento das instituições artísticas oficiais, seja para a educação em arte, como para a circulação e manutenção artística como museus, galerias, teatros e centros culturais.

Apesar do apartheid ter sido um instrumento legal de repressão também no desenvolvimento artístico, a cultura africana negra vibrante e independente foi mantida por artistas ativistas que criavam centros comunitários de arte alternativos. O *The White Studio,* criado por John Koenakeefe Mohl, em 1944, em Sophiatown e o *Mofolo Art Center*, em Soweto, se destacavam quando a circulação de negros pelos territórios urbanos se tornava ilegal. A Lei de Registro da População de 1950, que separou a população em quatro grupos "raciais" – nomeadamente como africâners descendentes de europeus (*White*), indianos

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

(Indian), "mestiços" (*"Coloured"*) e "nativos" africanos (*Black*) –, lançou os alicerces no sistema de divisão "racial" (BLASER et al., 2010). Gerações foram formadas em uma sociedade segregada, regida por diferentes normas em que os direitos e obrigações foram diferenciados com base na raça em um país com 80% de pessoas negras e com apenas 8% de brancos que tiveram por décadas "o direito, em termos jurídicos, de exercer vastos poderes sobre o movimento, a residência e o emprego dos africanos" (POSEL, 1991, p.116).

Centros como o *Abangani Art Center*, em Durban, o *Community Art Project*, na Cidade do Cabo, a *Open School* e o *Alexandra Arts Center*, em Joanesburgo, criados por artistas negros surgiam em resposta à demanda de estudantes negros sul-africanos que reivindicam o direito a uma educação artística (KOLOANE, 1996). O *Polly Street Art Center*, no centro de Joanesburgo, foi uma referência para uma geração de jovens, sendo "o ponto de partida para a inserção de negros sul-africanos nas artes plásticas" (BERMAN 1983, p. 338). O artista visual negro David Koloane (1996), em sua perspectiva sobre a arte sul-africana, enfatizou o trabalho da *Federated Union of Black Artists* (popularmente conhecida como FUBA), criada em 1978 por Benjy Francis e Sipho Sepamla, que possuía uma Escola de Teatro e Artes Visuais, uma Escola de Música e a FUBA Gallery, aberta em Newtown, Joanesburgo pelo próprio Koloane (PAWŁOWSKA, 2017). Nos anos 80, a FUBA acumulou uma coleção significativa de obras de arte sul-africanas e internacionais doadas por artistas internacionais, posteriormente vendida em 1999 a um colecionador australiano para liquidar dívidas pendentes. Todos esses centros possibilitavam a formação de diversos artistas negros no país a explorar e experimentar diversos materiais e técnicas no que resultou no rótulo conhecido no mercado de arte sul-africano como "*township-art"* (PAWŁOWSKA, 2017, p. 82).

O Estado Sul-Africano reprimia com controle e rigor os espaços culturais e artísticos do país, "tendo apenas na década de 70 o estabelecimento do primeiro Departamento de Belas Artes na universidade negra de *Fort Hare*, na província de Eastern Cape" (NKOMO, 1981, p. 34). Ao longo das décadas os arquitetos do apartheid projetaram as cidades para serem ocupadas pelas elites urbanas brancas com os seus edifícios e centros comerciais modernos, subúrbios oponentes com mansões de grandes dimensões e jardins. Steyn (2001) explica que grande da elite branca sul-africana viviam "uma existência extremamente etnocêntrica, em grande medida inconscientes da vida dos outros" (2001, p. 90). Enquanto indianos e *coloured* eram alocados em espaços específicos na periferia das cidades, os negros africanos tinham seus

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

bairros destruídos (como Sophiatown em Joanesburgo e Distrito 6, na Cidade do Cabo) e eram removidos para áreas afastadas, denominados *townships*, como Soweto ou Alexandra.

"Falar da margem ao centro" fez um espaço de repressão se tornar um local de resistência profundamente produtivo e desafiador para uma geração de jovens artistas como Kgomotso Neto. Percorrer esta margem como experiência criativa e subjetiva vem possibilitando a uma geração de artistas e fotógrafos negros contemporâneos sul-africanos produzir uma virada ética e estética em relação aos processos assimilativos coloniais e estereotipados da negritude rebelde ou exótica.

Como hooks interpreta em seus debates, a exploração deste lugar marginal possibilitou essa geração de artistas sul-africanos a ter uma consciência de luta que "propicia a auto-realização criativa e expansiva" (HOOKS, 2019, p.15). O conceito de identidade é central para a teórica negra americana, como parte de uma cultura que se desloca da margem para o centro, de uma situação de opressão de inferior, na medida em que a imagem é internalizada, para uma prática política compromissada a uma luta libertária. A margem, sob seu conceito, torna os centros de arte que continuaram mesmo pós-apartheid, como o *Umuzi Photo Club,* a se transformarem em locais de transformação, resistência e confronto a partir de novas linguagens e estratégias estéticas e discursivas.

A "arte da resistência", como chamou Sue Williamson (1990), foi a referência artística para a geração contemporânea como Kgomotso Neto, que incorpora essa linguagem como um gênero de expressão que resignifica conceitualmente os estereótipos e padrões estéticos ocidentais da "fantasia grotesca" (KILOMBA, 2019, p. 114) em torno da negritude. Esse processo possibilitou o surgimento de formas artísticas que refutam uma espetacularização do ativismo e promove importantes reflexões sobre arte e sociedade na África do Sul, como as que promovidas nas duas Bienais de Joanesburgo (1995 e 1997). Esse diálogo entre artistas locais e de outros países africanos possibilitou um novo momento para a arte sul-africana. Preller (1998) e Marschal (1999) chegam a sugerir se tratar de um novo momento para as artes na África do Sul, com reflexos para a arte no país, com reconhecimento de curadores e artistas negros para debate decolonial com seus trabalhos. Em 1994, a primeira Bienal de Fotografia de Bamako, em Mali, foi um encontro de fotógrafos africanos contemporâneos, que chamaram a atenção de curadores ocidentais (GREEN e THOMAS, 2014), mesmo que tenham sido colocados cultural e criticamente nas molduras ocidentais de referência (SEALY, 2019).

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

Como argumentou Mbembe (2001), a ideologia racista do apartheid duplicou o peso colonial na África do Sul e negou por muitos anos aos artistas sul-africanos negros o direito à auto-representação e à auto-expressão, sem liberdade, história, individualidade e sentido de presença, o que exigiu muita resistência. Neste sentido, uma produção artística decolonial é relevante na medida em que "rompe com os pensamentos gravados nas mentes e corpos por gerações" (COSTA NETO, 2016, p. 51)" e cria formas legítimas da população negra "finalmente narrar suas próprias fábulas em uma linguagem e voz que não podem ser imitadas, porque são verdadeiramente suas" (MBEMBE, 2001, p. 24).

Na fotografia, muitos artistas deram uma guinada conceitual em suas formas de produção, seja com a investigação das memórias pessoais e familiares dos álbuns de famílias negras de Santu Mofokeng ou com a utilização do próprio corpo para representar a violência e resistência em um contexto pós-apartheid em Mohau Modisakeng. As memórias que seguem ativas no pós-apartheid, que Ariella Azoulay (2008) vê como um instrumento que circula no tempo e no espaço, segue perturbando o mundo a partir das suas diversas interações visuais (AZOULAY, 2008). Mas, como discursividade política, implicam práticas diferenciadas de auto-apresentação, cujo estilo fotográfico envolve "encenação e atuação em cenas que refletem e reconstroem suas experiências cotidianas" (GREEN e THOMAS, 2014, p. 440).

São estas mudanças que alicerçam uma nova geração de artistas visuais negros contemporâneos na África do Sul, como Kgomotso Neto, o coletivo *I See A Different You,* dos fotógrafos Justice Mukheli, Innocent Mukheli e Vuyo Mpantsha (MOKOENA, 2012) ou a artista-ativista Zanele Muholi, que atuam a partir da hibridização de mídias e linguagens (fotografia, performance, instalação, internet) e campos de atuação (arte, jornalismo, moda, publicidade) e intervêm no campo político da raça, entrelaçando novas lutas e garantias de liberdade de gênero, sexualidade, juventude e políticas do corpo. A esse respeito, o professor de literatura contemporânea e estudos pós-coloniais Andrew Van der Vlies considera que "seus projetos compartilham um objetivo arquivístico e um esforço para reunir evidências e testemunhar a vida" (VAN DER VLIES, 2012, p. 94). Vida de mulheres negras lésbicas ou de jovens da chamada "cultura *township"*, caracterizada por um modo de vida, um estilo musical, uma maneira de se vestir e de encarar as incertezas do cotidiano. Como veremos, as imagens desta geração, particularmente as de Kgomotso Neto, mostram uma negritude que nos convida a redescobrir e celebrar uma africanidade diversa e empoderada, através de uma estética que torna visíveis novos diálogos, liberdades e formas expressivas.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

Turning Heads ou o empoderamento e a restituição do corpo

No projeto *Turning Heads* (2019), Kgomotso Neto leva para dentro do estúdio fotográfico a experiência de uma africanidade de resistência através de representações performadas da prática que os sul-africanos negros têm de cuidar dos seus cabelos e da sua beleza em salões de rua. A série transporta das ruas para o espaço de controle e de produção visual do estúdio fotográfico a experiência ancestral de afirmação de uma beleza negra africana, "inferiorizada e subjulgada" (TAYLOR, 1994, p. 66), conforme a discussão de Fanon (2008), pela dominação branca.

Esse gesto de transporte, intencional e auto-reflexivo, típico da experiência da imagem na fotografia contemporânea (FRIED, 2012), desloca não apenas a experiência de um *ethos*, mas também sua forma de reconhecimento e de visibilidade no campo social. Ao emprestar aos retratos posados as marcas do glamour da moda e da artificialidade do estúdio, Neto reconstrói o valor e as formas de apreciação de corpos, práticas e modos de vida.

Na figura abaixo (FIG. 1), vemos uma mulher jovem negra de pé, descalça, vestida com um *tailleur* rosa e luvas brancas, que passa a máquina no cabelo de um rapaz sentado, também descalço, usando uma calça comprida rosa, um pente verde preso na cabeça e com um pano azul cobrindo-lhe o corpo do joelho ao pescoço. Aos pés do rapaz, uma garrafa plástica contém um composto utilizado para higienizar as máquinas e a cabeça, depois de raspada. Diante de um fundo infinito liso em um tom de rosa bem suave, a mulher olha frontalmente para a câmera, enquanto o rapaz tem o rosto levemente virado paro o lado e para baixo.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

FIGURA 1 – Série Turning Head, 2019.

Interessante observar que nessa e nas outras imagens da série não há um tom de vitimização ou uma representação direta de denuncismo. Há consciência de si e do significado dos signos. O olhar de dignidade, altivez e elegância investidos de glamour conferem à cena um ar de ironia e bom-humor com o qual Neto desconstrói as narrativas do embranquecimento que estão ali para serem desmontadas. A imagem oferece novas articulações de representação da negritude, distintas do papel ideológico tradicional da fotografia no mundo ocidental que enquadra as culturas negras de forma generalizada e deturpada onde "as suas vidas só podem vir a existir através da manutenção dos padrões da branquitude" (SEALY, 2019, p. 195). Historicamente, a vasta gama de imagens que retratam a vida da população negra tem sido produzida por fotógrafos brancos.

Isso fica claro também em outras imagens da série, onde o mesmo casal posa frontalmente para a câmera com o mesmo olhar empoderado, ao lado de objetos que pertencem às estratégias de "embelezamento" do cabelo, como escovas e produtos químicos habituais na experiência sul-africana nos salões de beleza. Ou então ambos aparecem segurando cabeças de manequins brancos com perucas de cabelos negros, porém lisos, como ideal supostamente a ser alcançado. Mas há uma imagem da série em que esse gesto auto-reflexivo, irônico e

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

consciente da violência simbólica, fica especialmente visível. Nela o mesmo casal aparece sentado atrás de uma mesa branca que, na imagem, corta transversalmente a foto. Ambos estão com as mãos postas sobre a mesa, deixando aparecer apenas seus torsos. O do rapaz, nu, e o da mulher, vestido com um *tailleur* verde com um grande corte que deixa entrever seu colo. Mas o que chama a atenção é que ambos aparecem com uma peruca de cabelos negros e lisos viradas para frente, tapando-lhes todo o rosto (FIG. 2). Do lado direito da mulher, apoiados sobre a mesa, dois tubos de cremes alisantes parecem lembrar que o alisamento tira a identidade, esconde a negritude.

FIGURA 2 – Série Turning Head, 2019.

As imagens da série constituem um claro ato poético de resistência na medida em que deslocam o imaginário social de inferioridade e a violência estética e subjetiva que a branquitude forjou para a pele e o cabelo negros como o lugar do "feio" através da afirmação das práticas cotidianas do cuidado de si e da beleza negra enquanto valor cultural e político.

Essa questão obviamente não é localizada e seu tratamento pode também percebido em gestos semelhantes de revisão e de enfrentamento nas produções de jovens cineastas negros e negras no Brasil, como Yasmin Thainá, em seu filme Kbela (2015). Como Kbela, *Turning Heads* é sobre *blackness* e sobre como *black is beautiful.* No caso das imagens de Neto, esse reprocessamento conceitual é taticamente realizado pelo cruzamento das linguagens da pose no retrato, com todos seus códigos e estratégias artificiais de produção de sujeitos; da linguagem da moda, de onde o artista retira o recurso da ficcionalização e da invenção de

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

corpos; e da performance como gênero artístico que promove justamente a reencenação do corpo como construção cultural a ser ressignificada.

Mas Neto faz aparecer em quase todas as imagens da série um outro elemento igualmente importante para seu gesto de profanação da violência da branquitude: faz coexistir tanto o imaginário de glamour da moda quanto o imaginário da rua, na figura do banquinho de plástico no qual se senta a personagem masculina, cuja cabeça está virada (FIG. 1). Ao mesmo tempo, a frontalidade do olhar da personagem feminina que faz o cabelo do rapaz nos interpelar de forma decisiva. Essas coexistências – a encenação de uma prática popular de rua como em um editorial de moda que vai do glamouroso ao tosco e uma cabeça virada e outra que nos interpela frontalmente - é que talvez tornem possível a Neto, em certa medida, restituir, no sentido agambeniano, a experiência de negritude ao "uso comum dos homens". No caso, ao próprio povo negro e sua história. Um uso que, como afirma Agamben (2007), não é natural e que surge necessariamente de um gesto de profanação.

Curiosamente, os gestos de profanação de Neto não se restringem ao campo da arte. Os recursos da performance, da pose e das referências à moda são usados também em diversos outros trabalhos menos claramente ativistas, como o ensaio de ficção científica *Bantu Space Odissey*, que bem poderia fazer parte também de seus trabalhos comerciais como fotógrafo de campanhas publicitárias. Um exemplo dessas campanhas é "Coca-cola 2019", projeto que realizou para Coca-Cola da África do Sul em 2019, onde a imagem do produto revela uma juventude negra empoderada e colorida nas *townships* (MOKOENA, 2012). Ou em trabalhos comissionados para revistas de moda e festivais de música, como, respectivamente, "S Mag Editorial" e "Afro Punk".

Chama a atenção aí o trânsito que Neto faz por diversos campos: arte, moda, publicidade e jornalismo. Ele não apenas se apropria e usa referências desses campos, como também efetivamente vive nesse cruzamento, atravessado por eles. Talvez não seja por acaso em que seu website (https://kgomotsoneto.co/) Neto se auto-intitule "fotógrafo" e não "artista" e não crie categorias específicas que rotulem suas imagens, separando-as em domínios específicos ou hierarquizados. Estão lá em igualdade de condições os trabalhos mais poéticos, os documentais e os comerciais, identificados apenas por seus títulos. Conscientemente ou não, esse gesto aponta para a compreensão contemporânea acerca das imagens de que seu sentido e seu valor não residem nelas mesmas. Eles se alteram conforme os modos e contextos de sua apreciação e apresentação.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

De certa forma, Neto parece estar ciente de que definições e fronteiras não são naturais, seja na arte ou na vida. Parece estar ciente também, como artista, de que as imagens são elas próprias impuras e contaminadas por distintas referências. Talvez por isso seja possível ver suas imagens nem apenas como arte, nem apenas como documentação e nem apenas como produto, mas como tecnologias de regulação da visão e do visível e de mediação de nossa experiência sensível. Talvez por serem constituídas no cruzamento entre distintas referências e linguagens elas se habilitem a participar daquilo que Donna Haraway (1999) chamou, em a Promessa dos Monstros, de "políticas regeneradoras para Outros inapropriados", políticas de representação que reposicionam seus objetos por meio de narrativas ou imagens difratárias, que não refletem ou mimetizam, mas interferem e transformam aquilo que acolhem na superfície da imagem. Neto fala a língua das ruas e das instituições da margem, da arte e do mercado. Porque ele próprio transita e é híbrido, não se restringindo a um único campo de atuação, é que suas imagens talvez alcancem a condição de um dispositivo profanador que reinventa os imaginários da negritude e da africanidade.

Taxi Rank ou a apropriação e a restituição do espaço

Mas esses imaginários são construídos não apenas a partir da apropriação das referências do retrato, da moda ou da publicidade. Neto também fabula a africanidade através de suas paisagens urbanas e rurais. Tendo sido influenciado por fotojornalistas negros como Mugubane, Cole e Gosani e trabalhado por algum tempo como fotógrafo *free-lancer* para jornais de Joanesburgo, usa também a linguagem da fotografia documental e de rua para produzir representações "difratárias" do lugar onde vive. Se as paisagens enquanto forma de representação visual do espaço são territórios narrados e imaginados - formações sociais e simbólicas, como afirma o geógrafo cultural Denis Cosgrove (2002) -, as paisagens de Neto são também formas de intervir nesse espaço de representações e de restitui-las a seu povo.

Se em suas paisagens rurais, é da relação com as memórias afetivas, com a terra e com a ancestralidade que se trata, em suas paisagens urbanas as documentações da vida e da cultura urbanas de Joanesburgo vão contar histórias atuais do povo para o próprio povo. Sejam nos registros dos protestos de estudantes em 2015, contra o aumento das taxas acadêmicas, ou nas imagens do cotidiano da cidade, o estilo de vida urbano da população negra sul-africana é construído pelas lentes da fotografia de rua. Como se sabe, a fotografia de rua, mais do que um

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

gênero, é uma tradição documental que tentou, em sua condição moderna, produzir um olhar criativo e original da banalidade cotidiana para construir um enorme arquivo visual da experiência sensível da vida nas cidades. Mas, nas experimentações contemporâneas da arte, apesar de guardar forte ressonância com a estética da fotografia documental e jornalística, esses arquivos ultrapassam o registro do "isso-foi" ou do "isso-é" em favor da qualidade acontecimental daquilo que cartografam: os processos socioculturais, históricos, políticos e subjetivos.

Um trabalho onde isso pode ser observado é a série *Taxi Rank*, realizada desde 2013 e que foi exibida em 2019 na maior praça de taxi no centro da cidade, a Bree, no bairro de Newtown, centro de Joanesburgo. Os taxis (na verdade vans) são a principal forma de transporte coletivo da África do Sul. São elas que fazem a ligação diária de milhares de pessoas das *townships* e subúrbios para o centro. Nos tempos do apartheid, o centro era um lugar rico, ordenado, asséptico e proibido para a comunidade negra africana, que necessitavam de um documento de permissão para trabalhar ou circular nas áreas destinadas aos brancos (BLASER et al., 2010).

Em 1991, após a abolição da Lei das Áreas Reservadas, um grande número de negros africanos mudou-se para a cidade. Essa ocupação levou os habitantes "brancos" a abandonarem edifícios. Enquanto em 1990, "70% dos residentes dos bairros e Braamfontein e de Hillbrow eram brancos, 25% mestiços (*coloured*) e indianos e apenas 5% por negros" (STADLER e DUGMORE, 2017, p. 12), hoje o centro de Joanesburgo é ocupado completamente pela população negra e destes 90% dos moradores são imigrantes de países africanos. Segundo Mbembe (2004: 391), esse afluxo manifestou uma tentativa de adquirir cidadania urbana e ascender na "escada" social. No final dos anos 90 os bairros da cidade se converteram em zonas inter-raciais, com os mesmos aspectos caóticos de um centro urbano com condições precárias de pobreza, organização e segurança emergentes diretamente do apartheid e das desigualdades provenientes da crise econômica atual na África do Sul.

Na Joanesburgo de hoje os brancos migraram para os subúrbios e os negros ocuparam o centro e o direito de ir e vir. Mas, logicamente, os legados do apartheid e do modelo econômico neoliberal para a mobilidade foram uma cidade ausente de um sistema público de transporte coletivo organizado. Afinal, quem precisa dele? Por isso mesmo os taxis compartilhados cumprem um papel central na vida de milhares de africanos negros, mestiços e imigrantes pobres que circulam diariamente na cidade e nas *townships*.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

Em seu conjunto, as imagens de *Taxi Rank* não abordam apenas os taxis coletivos e os pontos de embarque e desembarque de passageiros como questão de mobilidade. Mostram também a van como um personagem que faz parte do imaginário sul-africano, da economia local, da cultura urbana e do modo de vida dos não-brancos. Na figura abaixo (FIG. 3), a cena de um ponto de vans tomada em *contra-plongée* mostra exatamente essa confluência da van com a economia informal e com a agitação da cidade. Não passa desapercebido que boa parte das imagens onde aparecem as vans são feitas verticalmente, modo pouco comum para imagens de paisagem, que normalmente adotam esta orientação para recriar uma sensação de totalidade. Mas, aqui, a paisagem das vans-taxis não busca mostrar o todo, e sim os detalhes, as nuances, as invisíveis coisas visíveis do dia-a-dia, aquilo que faz cultura e denota identidade. Nota-se também os usos dos enquadramentos e a escolha de distribuição dos elementos na imagem como forma de sincronizar esses vários eventos que confluem na imagem. Ponto de vista, orientação e modo de enquadrar/cortar são estratégias que aparecem com frequência na série para chamar a atenção para presença da imagem como representação e, ao mesmo tempo, para a performance das ruas.

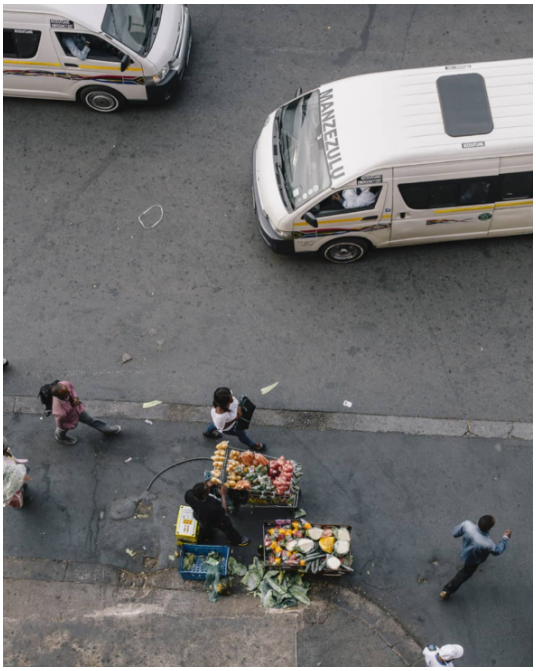

FIGURA 3. Da série Taxi Rank, 2018.

Em sua documentação, as imagens mostram também a performance do social: os percursos feitos pelo próprio artista no interior das vans; as garagens onde ficam estacionadas, em acordo com as máfias locais; as oficinas mecânicas no centro da cidade e nas *townships.*

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

Mas se a série mostra a agitação da cidade, também mostra suas ruas vazias, molhadas à noite pela chuva, refletindo os faróis dos carros e das vans e as luzes das lojas; silenciosas arquiteturas de interiores, prédios comerciais, torres de televisão, a cidade vista do alto, féerica. São uma forma de meditação sobre a cidade a partir dos rastros da presença do humano, quase sempre ausentes na série. Essas paisagens mostram, finalmente, a liberdade de circulação e o direito dos negros à cidade e suas formas de ocupação dinâmica e informal. Dão a ver todo um universo social e subjetivo que aponta para as reconfigurações da vida sul-africana pós-apartheid e, ao mesmo tempo, para as marcas do passado colonial. Afinal, Joanesburgo, é hoje uma cidade colorida e vibrante, mas também cheia de desigualdade e violência.

Mas o que chama a atenção especificamente na exposição *Bree Taxi Rank* (2019) é o fato de algumas dessas imagens terem sido impressas e exibidas na rua, nos pontos das vans, onde os passageiros passam e aguardam às vezes muito tempo por elas. Ou dentro das garagens, onde por vezes ficam guardadas. A instalação das imagens no próprio espaço do objeto da representação constitui também um forte gesto de restituição (FIG.4), na medida em que usa o lugar para potencializar a experiência de fruição das imagens por meio de um reconhecimento auto-reflexivo.

Figura 4. Bree Taxi Rank, 2019.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

Em entrevista ao site cultural *OkAfrica* em novembro de 2019[9], o artista afirma que elas estão lá para as pessoas interagirem e que elas não são protegidas por uma moldura, como numa galeria ou em um museu. Afixadas como banners, podem ser rasgadas ou pixadas. Segundo ele, é assim com a vida que se leva nesses lugares. Uma vida precária e frágil. Mas, o gesto da instalação *site-specific*[10] é também para ele sobre tornar a arte acessível às pessoas comuns e de dar uma chance de eles pararem um pouco durante a agitação do trajeto. Uma forma de dar a perceber a matéria e os signos que constituem parte de sua vida.

Fazer parar, fazer ver. Apropriar-se do espaço e das imagens. Apropriar-se de uma africanidade e de uma negritude desejadas. Os trabalhos de Neto são, como ele afirma, para todos, mas dialoga diretamente com a população negra sul-africana. Não que isso o afaste do espaço das galerias e do mercado de arte. Mas até nesse caso é possível perceber os rastros da segregação racial na África do Sul, na atualidade. Como jovem artista, Neto tem sido atualmente convidado para expor em galerias em áreas majoritariamente negras. Por um lado, isso seria coerente com seu desejo de contar histórias de seu povo para seu povo. Por outro, deixa entrever as barreiras materiais e simbólicas ainda existentes na Joanesburgo pós-apartheid que desafiam Neto a continuar a lutar e a r/existir.

É verdade que como um artista da geração da internet, seu uso intensivo do instagram, do twitter e do facebook, das entrevistas a sites, jornais e blogs culturais é uma estratégia de produção de visibilidade capaz de fazer suas fabulações de africanidade e negritude atravessarem algumas fronteiras. Ao serem exibidos em galerias e nas ruas de Joanesburgo e vendidos em edições limitadas e ocuparem blogs, sites sul-africanos e redes sociais, seus projetos tornam esses espaços em arena de discussão política e estética contemporânea sobre o corpo, a cidade, a negritude que reformula o estereótipo do afro-pessimismo (VAN DER VLIES, 2012) em um trabalho que deve ser de fato interpretado como "africano".

[9] https://www.okayafrica.com/south-african-photographer-exhibits-photos-at-taxi-rank/
[10] Na arte contemporânea, o termo *site-specific* remete à experiência de uma obra que tem uma relação contígua com o local onde é instalada e na qual o local passa a fazer parte também da obra por conta deste tipo de relação. Cf. Ardenne, P. Un art contextuel. Paris: Flamarion, 2004.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

Conclusão

É a partir de imagens íntimas do cotidiano com que cresceu e se relaciona e de uma documentação por vezes direta, por vezes encenada, que Kgomosto Neto incorpora múltiplas versões de si mesmo, de seus diversos atravessamentos de linguagens e experiências de vida. Seu estilo e escolhas estéticas recriam de forma afetiva momentos que viveu em sua infância e adolescência na *township*. Retratar seus contextos faz parte de um jogo de encenação que pressupõe um artificio de autoconstrução e uma estratégia para compreender a si mesmo e sua ancestralidade. Assim, como explica Hlonipha Mokoena (2012), essa geração de jovens artistas negros sul-africanos cresceram acreditando em si mesmos e que podem fazer muitas coisas.

Suas imagens tentam encenar a subjetividade sul-africana contemporânea através de um complexo jogo de memória, crença, lutas, história e cultura urbana e negra. O artista implanta vocabulários visuais muito diferentes ao testar os limites da representação e do representável, à sua maneira, ao afirmar compromissos com diversos marcadores de identidade negra africana e seus elementos simbólicos. Suas fotografias falam de tensões entre performance e tradição, a partir de uma lente que direciona ao cotidiano de uma cultura pública sul-africana que está saturada de "efeitos associados a trauma", embora esteja de forma implícita diversas questões a uma infinidade de outras histórias em torno da xenofobia de imigrantes de outras partes da África, subempregos e pobreza da população negra quando vemos em suas imagens uma senhora vendendo verduras na rua, um ambulante ou um cobrador de transporte coletivo, resultante das políticas econômicas liberais na África do Sul.

Os traumas são explorados a partir de novas formas de narrativas cotidianas, ao reabilitar de maneira diversa um afeto à cidade e aos antigos territórios segregados que se recusa na espetacularização, seja de forma poética dos fotógrafos no período do apartheid ou do realismo imaginativo do *Bang Bang Club*[11], pois mostrar pode também ser apagar e calar uma narrativa ao invés de fazê-la circular e exibir. Confrontar o espectador com o caótico centro urbano de Joanesburgo ou com os estilos de corporeidade da juventude negra passa por uma estratégia política e poética de fazer circular suas imagens tanto nos espaços populares e

[11] Grupo de quatro fotojornalistas que atuaram na produção de imagens sensacionalistas durante a transição do período do regime do apartheid para a democracia entre 1990 e 1994.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

de arte familiares aos negros quanto nos espaços da elite cultural branca sul-africana, seja na internet ou em comerciais de TV e editoriais de moda em revistas locais.

Suas imagens possibilitam uma revisão estética, a partir de uma representação fotográfica que oferece uma nova linguagem em torno do afeto e de uma afiliação cultural. Desde o centro urbano ocupado, as *townships* que durante muito tempo foram reconhecidas como um espaço de protestos, heróis e lutas, estas paisagens e personagens retratados em suas fotografias reconstroem um lugar repleto de significação de beleza, estilo de vida, moda e liberdade. Mais do que simplesmente serem mostradas ou vistas, suas personagens e paisagens, querem ser desejadas.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

AZOULAY, Ariella. **The Civil Contract**. New York: Zone Books, 2008.

BERMAN, Esmé. **Art & artists of South Africa: an illustrated biographical dictionary and historical survey of painters, sculptors & graphic artists since 1875**. Balkema, 1983.

BIKITSHA, D. "Preface". In **Tauza – Bob Gosani's People**. Edited by J. Masiza and M. Mutloatse, 11–13. Cape Town: Struik, 2005.

BLASER, Thomas et al. **"Raça", ressentimento e racismo: transformações na África do Sul**. Cadernos Pagu, n. 35, pp. 111-137, 2010.

COSGROVE, Denis. **Introduction to Social Formation and Symbolic Landscape**. In ELKINS, J. e DELUE, R (Org). Landscape Theory. New York and London: Routledge, 2008, pp. 17-42.

COSTA NETO, Antonio Gomes da. **A Denúncia de Cesáire ao Pensamento Decolonial**. Revista EIXO, Brasília – DF, v. 5, n. 2, julho-dezembro de 2016.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EdUFBa, 2008.

FANON, F. **The wretched of the earth**. Grove Press: Nova York, 1967.

FRIED, Michael. **Why Photography matters as art as never before**. 4th ed. New Haven and London: Yale University Press, 2012.

GAULE, Sally. Ernest Cole: the perspective of time. **Safundi**, v. 18, n. 4, p. 380-399, 2017.

GODBY, Michael. **10 South African Documentary Photographers**. African arts, v. 37, n. 4, p. 36, 2004.

GREEN, Louise; THOMAS, Kylie. **A density of texture: reading photography from South, North and West Africa**. Social Dynamics, 40:3, 439-443, 2014.

HARAWAY, Donna. Las promesas de los monstruos. University of California. Politica y Sociedad, 30 (1999), Madrid, pp. 121-163.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KOLOANE, David. **A Perspective**. African Arts, v. 29, n. 1, p. 50-56, 1996.

KRANTZ, David L. **Politics and photography in apartheid South Africa**. History of photography, v. 32, n. 4, pp. 290-300, 2008.

MARSCHALL, Sabine. **The impact of the two Johannesburg biennales (1995 and 1997) on the formation of a 'New South African art'**. Social Dynamics, 25:2, pp.119-137, 1999.

MBEMBE, Achille. **As formas africanas de auto-inscrição**. Estudos Afro-asiáticos. Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, pp. 171-209, 2001.

MOKOENA, H. "I see a different you: township aesthetics, fashion and the emergence of self-representational photography in post-apartheid South Africa". African Studies Workshop, Harvard, October 15. 2012. Disponível em https://vimeo.com/56027142. Acessado em 25 de janeiro de 2020.

NETO, Kgomosto. Estratégias e discursos visuais. [Entrevista concedida à Daniel Meirinho], Joanesburgo, 16 de jan. 2020

NKABINDE, Zandile P. **An analysis of educational challenges in the new South Africa**. University Press of America, 1997.

NKOMO, Mokubung. **The contradictions of Bantu education**. Harvard educational review, v. 51, n. 1, p. 126-138, 1981.

POIVERT, Michel. **La Photographie Contemporaine**. Paris: Flammarion, 2010.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings

POSEL, Deborah. **The Making of Apartheid, 1948-1961**. Oxford: Oxford University Press, 1991.

PRELLER, Karin. **The 1995 and 1997 Johannesburg Biennales as a 'reflection'of contemporary South African art.** De arte, v. 33, n. 57, p. 28-47, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. 34. 2009.

RANKIN, Elza et al. **Art: the role of the missions in art education in South Africa**. Africa Insight, v. 22, n. 1, p. 34-48, 1992.

SEALY, Mark. **Decolonizing the Camera: Photography in Racial Time**. Londres: Lawrence e Wishart, 2019.

SNAIL, Mgwebi. **The Black Consciousness Movement in South Africa: A Product of the Entire Black World**. Historia Actual Online, n. 15, p. 51-68, 2008.

STADLER, Jonathan; DUGMORE, Charles. "Honey, Milk and Bile": a social history of Hillbrow, 1894–2016. **BMC public health**, v. 17, n. 3, p. 7-15, 2017.

STEYN, Melissa. **"Whiteness Just Isn't What it Used to be": White Identity in a Changing South Africa**. Albany, State University of New York Press, 2001.

TAITZ, L. 2013. **"Mandela Makes History on the Streets of Jo'burg."** Mail & Guardian Online, June 14. http://madiba.mg.co.za/article/2013-06-14-mandela-makes-history-on-the-streets- of-joburg.

TAYLOR, C. 'The politics of recognition', in C. Taylor, & A. Gutmann (eds), *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 25–74, 1994.

VAN DER VLIES, Andrew. **Art as archive: Queer activism and contemporary South African visual cultures.** Kunapipi, v. 34, n. 1, p. 10, 2012.

VON BLUM, Paul. **Resistance, Memory, and Hope: The Photographic Art of Peter Magubane**. Safundi: The Journal of South African and American Comparative Studies, v. 6, n. 4, p. 1-14, 2005.

YASMIN, Thainá. Kbela (2015). Disponível online. https://www.youtube.com/watch?v=LGNIn5v-3cE. Acesso em 17/02/2020.

Galoá { Este trabalho foi publicado utilizando o Galoá proceedings