



**Sucata “entre-lugares”:** uma análise das narrativas visuais de Willie Bester (África do Sul)  
**"Scrap 'in-between spaces':** an analysis of the visual narratives of Willie Bester (South Africa)"

Carolina de Campos Tornich<sup>1</sup>

**Artigo recebido em:** 02/12/2022

**Artigo aprovado em:** 17/04/2023

**Resumo:** Este estudo tem por foco a utilização da sucata como matéria-prima, discurso e memória na arte de Willie Bester. A produção do artista é complexa, sendo impossível atribuir qualquer classificação previamente posta pela concepção ocidental. A estratégia de combate às classificações é o pensamento rizomático e o entendimento da produção localizada no “entre-lugares”, como denomina Homi Bhabha, e construída em interdependência e na Relação de Édouard Glissant. Identificam-se também desdobramentos das dimensões temporais, e comenta-se a iconografia que se repete nas obras. A metodologia utilizada é composta de revisão de literatura e a pesquisa de campo na Cidade do Cabo, local onde vive o artista e onde está situada boa parte de suas obras. Conclui-se que a obra de Bester é marcada pela Relação com as *townships*, com a história, com a natureza, consigo mesmo e com o Outro.

**Palavras-chave:** sucata; entre-lugar; Willie Bester.

**ABSTRACT:** This study focuses on the use of scrap as raw material, discourse and memory in Willie Bester's art. The artist's production is complex, making it impossible to assign any classification previously posed by the Western conception. The strategy to combat classifications are the rhizomatic thought and the understanding of a production located “in-between” spaces, as Homi Bhabha calls it, and built on interdependence and Relation in Édouard Glissant. Developments of the temporal dimensions are also identified, and the iconography that is repeated in the works is commented. The methodology used is composed of a literature review and field research in Cape Town, the city where the artist lives and where

---

<sup>1</sup> Carolina de Campos Tornich, bacharel em Artes Visuais pela Unicamp, jornalista pela Puc-Campinas, mestre pela Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo e doutoranda em História da Arte pelo Department of Art History da Queen's University, Kingston, Canadá. Email: 21cdct@queensu.ca ou carol.tornich@gmail.com.



most of his works are located. It is concluded that Bester's work marked by the relationship with the townships, with history, with nature, with himself and with the Other.

**Keywords:** scrap; in-between; Willie Bester.

## Introdução

O presente trabalho<sup>2</sup> tem por objetivo visitar algumas obras do artista contemporâneo sul-africano Willie Bester (1956), com foco específico na utilização da sucata<sup>3</sup> para a composição de seu trabalho, entendendo esta produção como algo além das classificações previamente colocadas, a exemplo da arte moderna, arte pop e arte conceitual. A sucata materializa em sua obra, sob diversos aspectos, um lugar de transição que não pertence integralmente a qualquer categoria. Tal lugar é construído a partir das relações que estabelece com o mundo, com as pessoas, com os objetos. A fim de refletir este olhar, pretende-se entender tal produção artística como algo que está no “entre-lugares”, construída a partir do conceito de interdependência cultural do mundo contemporâneo.

A sucata constitui um ponto de partida incontornável para o entendimento das composições do artista, com sua detalhada pintura a óleo ou aquarela, fotografias, esculturas e composições dinâmicas com assemblagem<sup>4</sup>. Estes materiais reutilizáveis são mediadores de sua interação e interpretação da realidade desde criança, em que arte e vida são indistintas. Da produção como fonte de expressão, camadas de memória se sobrepõem, como alquimia que transforma o marginal em

<sup>2</sup> Este estudo se configura a partir de estudos teóricos e de pesquisa de campo realizados na Cidade do Cabo, onde vive Willie Bester, tornando possível o encontro e entrevista com o artista, e onde está parte significativa de suas obras. Foi ainda possível conhecer as coleções de museus e galerias da região, como o District Six Museum, Slave Lodge, South African National Gallery, Stellenbosch University Museum e Móor Gallery Franschoek. Outras experiências, como percurso em uma township, guiada pelo morador, músico e poeta Jethro Louw em Kalkfontein, Kuilsriver, Cidade do Cabo, foram de fundamental importância para a compreensão do contexto social sobre o qual trabalhava. Este trabalho foi financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

<sup>3</sup> O termo “sucata” aqui tem o mesmo sentido do termo em inglês “scrap”. Pode ser aqui definido tal como aparece no dicionário Merriam-Webster: “artigos ou partes fabricadas rejeitadas ou descartadas e úteis apenas como material a ser reprocessado, especialmente metais desperdiçados ou descartados” (tradução nossa). Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/scrap>>. Acesso em: 29 de Maio 2022. A partir deste significado e sua aplicação a este artigo, é possível entender “sucata” como um estado de transição, o entre o “ter sido” e a possibilidade de “se tornar”. Ainda que possa ser definida como objeto de descarte, a sucata tem em si o potencial de se transformar, convertendo-se em reinvenção ao compor uma obra de arte. Ela é reprocessada, ressignificada, reutilizada, reconhecível. A sucata se diferencia do lixo porque tem sentido inerente de “renovação”.

<sup>4</sup> O termo assemblagem, em francês “assemblage”, é incorporado às artes em 1953, cunhado pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet (1901-1985) para fazer referência a trabalhos que, segundo ele, “vão além das colagens”. O princípio que orienta a feitura de assemblagens é a “estética da acumulação”: todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte. O trabalho artístico visa romper definitivamente as fronteiras entre arte e vida cotidiana; ruptura já ensaiada pelo dadaísmo, sobretudo pelo ready-made de Marcel Duchamp (1887-1968) e pelas obras Merz (1919), de Kurt Schwitters (1887-1948). (ASSEMBLAGE . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage>>. Acesso em: 24 de Jan. 2019.



centralidade, como exercício paciente de conhecer, entender, explicar e representar. São suas memórias pessoais, a memória social e a memória da sucata em seus prévios usos.

Tal complexidade não permite categorizações apressadas. É preciso contemplar de perto cada elemento, sentir as camadas de significado e de memória, entender a narrativa visual, como neste tipo de composição, transitória entre o bidimensional e o tridimensional, em que comungam pintura, fotografia e assemblagem.

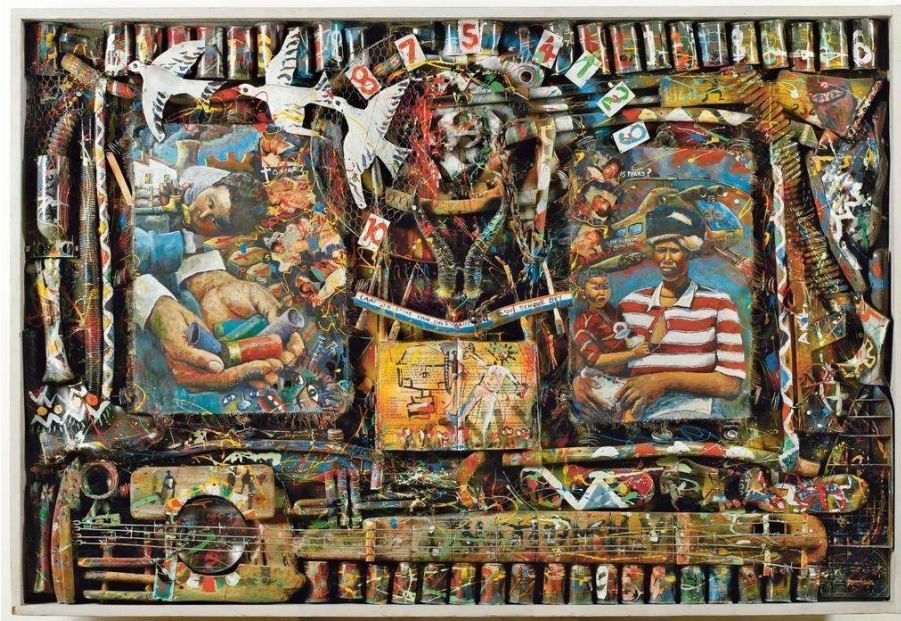


Figura 1 – BESTER, Willie. *Transition*, meios mistos, 1994, dimensões desconhecidas.<sup>5</sup>

*Transition* (1994) (Figura 1) é, como toda a obra de Bester, dotada de grande complexidade simbólica. Ela fala do longo, doloroso e contínuo processo da transição sul-africana rumo à elaborar o passado de segregação e violência do *apartheid* e do colonialismo, visando a plena redemocratização. Bester<sup>6</sup> explicita sua visão sobre este desenvolvimento através de uma iconografia própria, que resulta de sua pesquisa e imaginação. O livro inserido nela, segundo o artista, diz respeito à ideologia imposta às pessoas pelo sistema do *apartheid*. A guitarra/violão simboliza o sistema, dada a memória do artista em seu meio, em que o instrumento musical tinha um papel central, e todos tinham que “dançar conforme o ritmo” ditado por ela. Os copos representam o que Bester chama de “ingrediente religioso do *apartheid*”, a justificativa cristã para todo este estado de coisas a que a

<sup>5</sup> Fonte: BESTER, Willie. Willie Bester Website. Disponível em: <<https://williebester.co.za/>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

<sup>6</sup> THE BRITISH MUSEUM. *Transition: Willie Bester. Vídeo 2'08"*. Publicado em Youtube: the British Museum, 9 dez. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UZsyTWTurfg>>. Acesso em: 16 fev 2022.



África do Sul foi submetida. Bester coloca os copos como metáfora ao fato bíblico de Jesus Cristo ter sido forçado a beber antes de sua crucificação. Segundo o artista, os copos representam o cálice amargo que pessoas precisaram e ainda precisam tomar no contexto sul-africano, quando estas, na verdade, deveriam ter um governo que atuasse em favor delas. Por fim, as pombas representando a paz participam da composição. Em outras obras, identifica-se a repetição de outros elementos que integram sua iconografia, como, por exemplo, os alvos, simbolizando a propaganda do *apartheid*, que insistia em transformar líderes populares em alvos, vilões<sup>7</sup>. As cores também têm um significado importante na produção de Bester, na qual o metal e os tons de cinza contrastam com o irônico colorido do artista que sugere a promessa da “nação arco-íris”<sup>89</sup>.

A “transição” sul-africana à qual Bester se refere na obra é, como citado, a passagem do regime do *apartheid* para o que se definiu como a “nova democracia”. Na verdade, isto pode dizer respeito a duas coisas. A primeira é um período específico compreendido entre 1990 e 1994 (desde a libertação de Nelson Mandela às primeiras eleições democráticas), marcado por episódios de extrema violência, como o assassinato de Chris Hani e o massacre em Bisho. A segunda “transição” pode significar o ainda vigente e contínuo processo de construção de um estado democrático em um país que ainda vivencia assimetrias geradas pela segregação racial. O fato é que, em ambos os casos, a “transição” é, em si, um lugar de complexidades, porque é um “entre-lugar”, um vir a ser democrático, local criativo cheio de potencial, com possibilidades de (re)negociar os rumos das coisas.

No entanto, a voz do artista, materializada na sucata, questiona se este potencial foi aproveitado, ou se tudo não passa de simulação e manipulação, de engenharia social<sup>10</sup>. Assim como formas criativas podem emergir da transição, pode-se emergir também a inércia e a repetição velada de valores fascistas.

<sup>7</sup> NLA DESIGN AND VISUAL ARTS, 2013. Disponível em: <<https://nladesignvisual.wordpress.com/tag/willie-bester/>>. Acesso em: 16 fev 2022.

<sup>8</sup> A República da África do Sul é referida como uma “nação arco-íris” para descrever a unidade de vários grupos culturais, raciais ou étnicos no país durante a era pós-apartheid (após 1994) em comparação com a divisão anterior baseada na cor da pele. Esta frase foi cunhada pelo então Arcebispo da Cidade do Cabo, Desmond Tutu, e mais tarde usada por Nelson Mandela, o primeiro Presidente da República da África do Sul eleito nas primeiras eleições realizadas após o fim oficial do regime do apartheid. Em algumas culturas sul-africanas, o arco-íris está sempre associado à esperança e a um futuro brilhante. Aliás, a bandeira sul-africana também tem seis cores semelhantes a arco-íris. (tradução nossa). Disponível em: <https://timesofindia.indiatimes.com/why-is-the-republic-of-south-africa-referred-to-as-a-rainbow-nation/articleshow/2515812.cms>. Acesso em 20 abr. 2022.

<sup>9</sup> GONIWE, Thembinkosi. Willie Bester: Social Engineering. Johannesburg: Melrose Gallery, 2017. 53 p. Catalog.

<sup>10</sup> GLANVILLE-ZINI, Susan. *Seeing ourselves: Willie Bester*. Vídeo: 5'46". Publicado em Youtube: Susan Glanville-Zini, 24 jan. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RHmzIQPTkc&list=PLg5eD7GnMcpIIVoqBBXV3aNj2OviiIXL>>. Acesso em: 16 fev 2022.



A utilização da sucata não é algo novo nas artes, em especial nas artes africanas, a citar exemplos como os de El Anatsui (Gana), Romuald Hazoumè (Benim) e Mbongeni Buthelezi (África do Sul). Embora seja vasta a lista de artistas que trabalham com sucata, e cada produção estabeleça uma forma singular de relação com este material, encontrar literatura especificamente voltada para este tema não é tarefa simples. Enquanto persistem estas lacunas, a história da arte, como um discurso continuamente reafirmador dos valores ocidentais, já deu conta de confinar a arte com sucata ao arquivo de uma invenção moderna (em sua diferenciação com o contemporâneo). A arte com sucata já foi conectada aos *ready mades*, à arte *pop*, às assemblagens cubistas, à arte conceitual. Não apenas a sucata, mas também o trabalho de muitos artistas que incorporam objetos do cotidiano foi classificado conforme estes moldes, sem considerar contextos de produção: suas particularidades, seus acessos, suas leituras de mundo, suas temporalidades. É sobre isto que discute também Carlos Alonso<sup>11</sup> em seu trabalho sobre Arthur Bispo do Rosário (Brasil) e Georges Adéagbo (Benim). O autor afirma que tais definições aprisionam, inibem as multiplicidades em sua ampla expressão, negando subjetividades e contextos, além da própria vida e movimento por trás da obra.

### 1. A produção de Willie Bester nos lugares de transição

O discurso dominante das sociedades que Édouard Glissant<sup>12</sup> chamará de atávicas se reafirma perpetuamente pela repetição de si mesmo, pelos binarismos, o Ocidente e o resto<sup>13</sup>, negando todo o potencial criativo que habita os lugares de transição e as ressignificações geradas pelas novas formas de interação no mundo. Busca<sup>14</sup> exemplifica os binarismos deste discurso, ao afirmar que a produção de Bester está entre uma “visão conceitual do Ocidente” e “uma iconografia africana”. A partir desta fala, é importante atentar para a “iconografia africana” e para “a visão conceitual do Ocidente” como expressões essencialistas que podem ser entendidas irrefletidamente, o que, como alerta Achille Mbembe<sup>15</sup>, resulta de uma alteridade sem especificidades. Na fala de Busca, esta problemática polaridade é quebrada pelo “entre”, onde a obra de Bester se localiza. Uma alternativa de fuga destas

<sup>11</sup> ALONSO, Carlos; A. *Bispo e Adéagbo: da desconstrução da crítica à adição e fusão de pensamento em forma de arte*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/D.93.2017.tde-31012017-110953. Acesso em: 16 fev 2022.

<sup>12</sup> GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Eunice do Carmo Albergari Rocha (trad.), Coleção Cultura v.1, Ed. UFJF, Juiz de Fora, 2005. 176p.

<sup>13</sup> HALL, Stuart. O Ocidente e o Resto: Discurso e Poder, traduzido por Carla D'Elia, *Projeto História*, São Paulo, n. 56, pp. 314-361, Mai.-Ago. 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/download/30023/20834>. Acesso em: 20 jan. 2019.

<sup>14</sup> BUSCA, Joelle ; *Perspectives sur l'art contemporain africain*. Paris: L'Harmattan, 2000.

<sup>15</sup> MBEMBE, Achille. As formas africanas de autoinscrição, *Estud. afro-asiát.*. Rio de Janeiro, vol.23, n.1, pp. 171-209, 2001.



oposições é o que Homi Bhabha<sup>16</sup> chama de “Terceiro Espaço”, um lugar afastado dos binarismos, de onde é possível reescrever histórias, onde é possível conferir a estas formas criativas, estas multiplicidades, um senso de agenciamento. Muito mais do que “estar entre”, uma produção artística e seu lugar de transição encontram-se ativos e entre muitos lugares. É um fenômeno de acumulação resultante das escolhas entre infinitas variáveis da própria vida e da cultura que se move e se encontra com outras. Neste sentido de acumulação, é interessante pensar Bester em sua constante escolha pela assemblagem e pelo uso da sucata como linguagem. É este acúmulo de elementos que atribui complexidade à sua arte.

O mundo é cheio de lugares de transição, expressões que não pertencem ao conhecimento hegemônico, ou que ficam à margem dele, o que Homi Bhabha<sup>17</sup> chama de “entre-lugares”. Os “entre-lugares” são produtivos, abundantes, altamente criativos e nascem da interação intercultural constante, inspiram revisionismo e negociação. A produção cultural para Bhabha é mais rica onde é também mais ambivalente. Os descentramentos e deslocamentos nos conduzem para os diversos desdobramentos do presente, suas múltiplas temporalidades.<sup>18</sup> Sidney Kasfir<sup>19</sup> é uma autora que sai dos discursos polarizados ao falar sobre as diferentes temporalidades de um presente que não é apenas antecessor do futuro ou herdeiro do passado, mas que se desdobra em múltiplos, quebrando a noção irreal de linearidade. Para discutir o moderno<sup>20</sup> e o contemporâneo das artes africanas, ela demonstra

<sup>16</sup> BHABHA, Homi. *O local da cultura*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Na obra “O Lugar da Cultura” (id.), a ideia de “entre-lugares” aparece inserida na proposta do autor revisar radicalmente a modernidade ocidental a partir de uma leitura pós-colonial. Bhabha defende que a condição pós-moderna está intricadamente ligada à história das migrações. Desta proposta de revisão pós-colonial, o autor afirma ser necessário revisar as temporalidades nas quais histórias emergentes são escritas. O deslocamento, a mistura indistinta de elementos de múltiplas culturas, complica o que entendemos por cultura e o que é significado por ela. Bhabha usa uma imagem de Roland Barthes em viagem de barco no Marrocos: entre a estereofonia das línguas, árabe, francês, e outros muitos sons, o semiótico tenta enumerar o que ouve. Este é um momento de pausa e renegociação, livre da língua hegemônica, que Bhabha chama de “temporalidade de Tânger”: um momento “fora da sentença”, em que os ouvidos estão abertos para revisões transnacionais e translacionais. Esta temporalidade se opõe ao que ele chama de “temporalidade de Casablanca”, referindo-se ao filme estadunidense de 1943, cuja fala mais marcante é: “play it again, Sam”. A mesma música que se repete representa, para Bhabha, o pensamento hegemônico que impõe pela reafirmação constante de si mesmo.

<sup>19</sup> KASFIR, Sidney. *Contemporary African Art*. Thames & Hudson Ltd, London. 1999.

<sup>20</sup> Encontro aproximações entre meu olhar sobre a produção de Bester e a perspectiva de Alonso\* a respeito do trabalho do artista Georges Adéagbo, do Benim: “O interesse principal está na análise do cotidiano representado por objetos de origem endógena e exógena que são fundidos e geram aspectos diferentes à materialidade, à narrativa, à desconstrução do próprio objeto como fenômeno (logia) da metamorfose a ele impressa, retirado de seu espaço de significação original, ressignificado e ambientado no espaço-ser da arte como pensamento a partir do objeto e na auto-arqueologia inversa de Adéagbo.” (p.11)

ALONSO, Carlos; A. Bispo e Adéagbo: da desconstrução da crítica à adição e fusão de pensamento em forma de arte. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/D.93.2017.tde-31012017-110953. Acesso em: 16 fev 2022.



as temporalidades transversais, os muitos modernos, as perspectivas marginalizadas, os “entrelugares”, assim como o fez em seu artigo sobre arte africana e autenticidade<sup>21</sup>.

Outro autor já citado e relevante para a presente discussão é Édouard Glissant. Conforme afirma Glissant<sup>22</sup>, o pensamento rizomático<sup>23</sup>, esta teia infinita de linhas nômades, deslocadas, múltiplas e imprevisíveis, é o princípio da sua Poética da Relação, “na qual cada e toda identidade é estendida através da relação com o Outro” (tradução nossa). Glissant evoca, com lentes martinicanas, os conceitos de raiz/rizoma, interações entre identidades sociais e culturais. O entendimento da identidade rizomática, resultado da criouliização, vinda das línguas crioulas, compostas e heterogêneas<sup>24</sup>, ao contrário de se afirmar como verdade universal e excluir o outro, valoriza a noção de interdependência<sup>25</sup>. Destas multiplicidades, emerge o que Glissant denominou como “totalidade-mundo”, conceito crítico das perspectivas apoiadas em unicidade e universalidade. Glissant resgata a imagem do arquipélago das Antilhas para elaborar sua poética: cada ilha tem suas características próprias, porém, num arquipélago, estão interconectadas, e se necessitam mutuamente, formando uma rede heterogênea com múltiplas culturas. As ilhas não se encontram isoladas e fixas, mas sim estão submetidas às trocas, às relações. Da mesma forma, Willie Bestor e sua poética artística são um resultado ativo das relações e dos deslocamentos que promoveram e aos quais foram submetidos. Suas respectivas existências não podem ser redutivamente explicadas por esta ou aquela “influência”, mas por uma sequência de encontros que os afetam e em que afetaram a “Outros”.

<sup>21</sup> KASFIR, Sidney; *African art and authenticity: a text with a shadow*. African Arts. 25(2), pp. 41-97. 1992

<sup>22</sup> GLISSANT, Édouard. *Poetics of Relation*, Betsy Wing (trad.), The University of Michigan Press, Michigan, 2010. 226p. (p.11)

<sup>23</sup> Gilles Deleuze, a partir de uma “Filosofia da Diferença”, defende o devir, o fluxo contínuo, processo de vir a ser diferente do que era, como anterior às identidades, contrapondo-se à noção platônica clássica. A partir disto, Deleuze e Guattari, em “Mil Platôs” (1987), oferecem noções ontológicas de raiz/rizoma, imagens emprestadas da biologia. Os autores descrevem a raiz como uma identidade fixa e totalitária que constitui as grandes estruturas e instituições hegemônicas. Esta forma clássica opera por binarismos e exclui tudo aquilo que não se encaixa nas polaridades. Já a forma rizomática é um emaranhado de devires, graficamente descrito por linhas que se cruzam e formam estratos. Édouard Glissant tem sua própria concepção de pensamento rizomático, apesar de admitir que as definições oferecidas por Guattari e Deleuze o servem grandemente enquanto imagem para escrever a “Poética da Relação”, e para definir Relação. No entanto, Glissant já teria pensado em Relação muito antes do contato com a produção deles. Segundo Allar\*, a grande diferença entre os pensamentos rizomáticos de Glissant e dos autores europeus é o lugar da árvore. Como autor cuja poética é de resistência, Édouard Glissant fala da dor do exílio e da escravidão, e nisto usa, ainda em seus primeiros poemas, a imagem da árvore e suas raízes. Para o autor martinicano, árvores não simbolizam origens e participam do rizoma. Como defende Allar\*, o encontro de Glissant com a teoria Deleuze e Guattari configura uma antigenealogia, reafirmando assim uma simetria, uma ideia de Relação.

\*ALLAR, Neal. Rhizomatic Influence: The Antigenealogy of Glissant and Deleuze, *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*, Cambridge University Press, v. 6(1), Janeiro 2019, ps.1-13. DOI: 10.1017/pli.2018.25.

<sup>24</sup> GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Eunice do Carmo Albergari Rocha (trad.), Coleção Cultura v.1, Ed. UFJF, Juiz de Fora, 2005. 176p. (p.24)

<sup>25</sup> Cf. FERREIRA LIMA, Andrei; O diverso como fundamento da(s) poética(s) de Édouard Glissant. *Revista Non Plus*, n. 9, pp. 04-13, 23 dez. 2016.



A relação com o outro pressupõe um deslocamento, um movimento. É a relação, um perpétuo cruzar oceanos reais e imaginados que movimenta e mantém viva a cultura. Célia Maria Antonacci Ramos<sup>26</sup> cita Okwui Enwezor, que afirma: “também a tradição muda, não está registrada na lápide mortuária das culturas”. Em Glissant<sup>27</sup> é a partir da relação que as identidades, nunca fixas, em constante “vir a ser”, transformam e são transformadas.

É importante observar que Willie Bester, a partir da sucata (ainda que já amplamente utilizada como matéria-prima por outros artistas), mas também nos diálogos com esse meio, a fotografia e a pintura, tem uma abordagem técnica singular, tecendo diálogos outros que termos classificatórios não podem aprisionar. É um artista que se insurge contra o regime do *apartheid* e suas consequências e, entre o documento e o comentário – vindos da forte relação com jornais e notícias - e a representação subjetiva dos fatos, constrói continuamente sua poética. Bester tem a sucata não apenas como meio material, como escolha estética que possa enquadrar a produção como isto ou aquilo. Tampouco escolhe por simples afinidade. A sucata, como o próprio Bester afirma, é meio expressivo, voz que cria campos de contrainformação. Ele diz: “a arte serve à minha voz, e eu falo com o que coleteo”<sup>28</sup>.

São portanto, estas ideias que permeiam minha argumentação: o pensamento rizomático, a Relação, os lugares de transição em um mover constante. São ideias que permitem entendermos uma produção como a de Willie Bester em toda a sua riqueza e diversidade. A sucata é, talvez, a melhor metáfora da identidade não-fixa em constante transformação porque, além de matéria-prima, é o estágio intermediário entre uma história e outra, a ressignificação de uma existência a partir de um diálogo performado, ou da relação, com as mãos (e todo o corpo) de um artista.

## 2. Breve apresentação de Willie Bester

Willie Bester nasceu em 29 de fevereiro de 1956, dia de ano bissexto, em Montagu, próximo à Cidade do Cabo. Nascido de mãe classificada pelo *apartheid* como *coloured* e pai *xhosa*<sup>29</sup>, vivia de forma clandestina em um quintal alugado em uma *township* perto de Montagu<sup>30</sup>. O sistema de

<sup>26</sup> RAMOS, Célia Maria Antonacci. Geografias da África em tempos de globalização. Projeto História, São Paulo, n. 44, pp. 141-161, jun. 2012. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/9480>>. Acesso em 16 fev. 2022.

<sup>27</sup> GLISSANT, Édouard. *Poetics of Relation*, Betsy Wing (trad.), The University of Michigan Press, Michigan, 2010. 226p.

<sup>28</sup> THE BRITISH MUSEUM. Transition: Willie Bester. Vídeo 2’08”. Publicado em Youtube: the British Museum, 9 dez. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UZsyTWTurfg>>. Acesso em: 16 fev 2022.

<sup>29</sup> Povo formado, sobretudo, por agricultores e pastores de gado organizados livremente em chefes na região agora conhecida como Cabo Oriental. Refere-se também à língua falada por esses grupos, a segunda língua africana mais comum na África do Sul (isiXhosa, parte do ramo Nguni das línguas Bantu). Fonte: Overcoming Apartheid (2019).

<sup>30</sup> LEE, Donvê; *Willie Bester: art as a weapon*. Kelvin: Awareness Publishing, 2008. (p.10)





segregação o classificou como *other coloured*, por ser fruto desta união incomum e ilegal à época. Embora tenha vivenciado a violação sistemática de direitos humanos, Bester encontra na arte uma rica fonte de ludicidade, elaboração e representação dos fatos, uma forma expressiva complexa que, anos depois, o projeta internacionalmente como artista de resistência.

Seu maior passatempo quando criança era brincar na rua. Para isso confeccionava seus próprios brinquedos. Nestes momentos, o lúdico e a arte eram uma coisa só, e ele passou a utilizar a sucata como matéria-prima. Fios de arame velhos eram transformados em carrinhos (*draadkar*) (Figura 2) e aviões (Figura 3), muito comuns entre as crianças. Os que Bester produzia, porém, eram diferentes, ornados de metal e muito decorados, o que o levou posteriormente a vender seus brinquedos na vizinhança para outras crianças<sup>31</sup>. Aqui, Bester se exercita como artista ao brincar de criar.

São nas cores vivas e nas misturas de materiais, deslocados de seu uso inicial e fora de uma área de descarte, que as crianças recriam e inventam, produzem, transformam e interferem na sociedade e ao meio ao qual estão inseridas, dentro dos espaços-tempos contextualizados e que lhes é possível. As crianças estão nas artes, assim como na vida, e lidar com suas complexidades é entender os diversos campos possíveis, dos quais o brincar e a construção de brinquedos integra o saber-fazer, criar, reutilizar e transformar.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Ibid., p.10.

<sup>32</sup> PASTORE, Marina; *Brincar-brinquedo, criar-fazendo: entrelaçando pluriversos de infâncias e crianças desde o sul de Moçambique*. Tese (doutorado), Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2020. (p.181).



Figuras 2 e 3 – Criança brinca com carrinho de arame. Crianças brincam com um avião de sucata na casa de Willie Bester.<sup>33</sup>

Segundo Lee<sup>34</sup>, Willie Bester nunca teve acesso à educação artística formal, nem conseguiu concluir sua escolarização, onde era bom aluno e reconhecido por seu talento artístico. Logo precisou abandonar os estudos para trabalhar e assistir economicamente à família. Trabalhou, antes, como vendedor e artesão de sapatos. O autor conta que Bester não gostava de trabalhar para pessoas brancas, em uma época em que só eram considerados dignos os trabalhos oferecidos por patrões brancos. Acusado de vagabundagem, Bester foi, como muitos jovens de áreas rurais, “recrutado” para o treinamento militar, no Eersterivier Cadet Rehabilitation Center, por um ano. Este foi um momento de grande sofrimento para ele, em que viu muita violência ser perpetrada contra pessoas em situação similar à sua.<sup>35</sup>

Após este período, trabalhou por mais de 15 anos como assistente de dentista na Cidade do Cabo, produzindo próteses dentárias<sup>36</sup>. Quando começou a vender suas primeiras pinturas, após uma exposição com cenas urbanas e paisagens, passou a pintar telas para as casas de burgueses e os temas abordados nas obras não tinham nenhum teor social ou político (Figura 4).

Eu vim de uma tradição em que nossa arte era usada como mercadoria para consumo das pessoas brancas. Precisava-se pintar algo que eles gostassem, você não pode

<sup>33</sup> Fontes: LEE, Donvé; Willie Bester: *art as a weapon*. Kelvin: Awareness Publishing, 2008 (à esquerda) e TOP BILLING. Top Billing explores the creative home of Willie Bester | FULL INSERT. Vídeo 6’05”. Publicado em Youtube: sabc3topbilling, 15 jul 2015. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=5AA2hbv\\_j78](https://www.youtube.com/watch?v=5AA2hbv_j78)>. Acesso em: 16 fev 2022 (à direita).

<sup>34</sup> LEE, Donvé; *Willie Bester: art as a weapon*. Kelvin: Awareness Publishing, 2008.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>36</sup> NLA DESIGN AND VISUAL ARTS, 2013. Disponível em: <<https://nladesignvisual.wordpress.com/tag/willie-bester>>. Acesso em: 16 fev 2022.



chegar e fazer algo político porque isso os irritava. Eles o veriam como um tipo de ativista, que estava tentando derrubar o governo. Então você era desagradável se pintasse algo que os fizesse se sentir culpados. Mas eu estava nessa escola em que era inspirado por esses artistas negros, que não tinham nada a perder, mas contavam as histórias com tanta energia, então retirei minha inspiração de lá.<sup>37</sup>



Figura 4 - BESTER, Willie. *Gimpie Street*, 1989, óleo sobre tela. <sup>38</sup>

No início de sua carreira, no início da década de 80, a fim de participar da própria exposição, Bester chegou a comparecer à *vernissage* na Goodman Gallery vestido de garçom, pois artistas negros não podiam estar em um mesmo espaço que pessoas brancas de maneira “injustificada”<sup>39</sup>. Em 1986, passou a participar de um projeto comunitário de artes, o Community Arts Project, onde cursava aulas em meio-período. No CAP, em contato com outros artistas, Bester se sentiu inspirado a produzir obras de cunho político e social.

Havia uma seção de pôsteres, e esses pôsteres eram mais sobre questões políticas e para conscientizar as pessoas. Esses cartazes eram impressos e colocados nas ruas durante a noite para deixar as pessoas conscientes. Mas tínhamos as classes normais em que fazíamos alguns desenhos que eu achava bem chatos, porque eu queria entrar nessa coisa política, então eu me desenvolvi como artista fora da escola, por conta própria, mas usando a comunidade para criar alguma coragem, porque você não pode

<sup>37</sup> BESTER, Willie. Entrevista à pesquisadora. Cidade do Cabo, 14/11/2016, tradução nossa.

<sup>38</sup> Fonte: LEE, Donvé; *Willie Bester: art as a weapon*. Kelvin: Awareness Publishing, 2008.

<sup>39</sup> BUSCA, Joelle; *Perspectives sur l'art contemporain africain*. Paris: L'Harmattan, 2000.



ficar isolado. As pessoas precisavam se inspirar e se encorajar mutuamente. Cada um observar o trabalho do outro. Mas a maior parte eu desenvolvi sozinho.<sup>40</sup>

Ainda censurados pelo *apartheid*, os artistas do projeto comunitário conseguiram reconhecimento internacional antes de serem reconhecidos localmente. No CAP, Bester estudou com Billy Mandindi, David Hlongwane, Wabitsi Wangaza e Hamilton Budaza. Com o fim oficial do *apartheid*, esses artistas não conseguiram atualizar a temática de seus trabalhos e não mantiveram uma produção de destaque<sup>41</sup>. Bester continuou produzindo e participando de diversas exposições nos anos 1990, renovando os temas a partir dos problemas que identificava na sociedade da “nação arco-íris”, cuja promessa, como mencionado anteriormente, era vista por ele com ceticismo.

Willie Bester também participou do Visual Arts Group (1988 – 1997/8)<sup>42</sup>, grupo ativista que visava, junto a outros grupos e organizações, promover exposições e criar uma rede nacional de arte engajada. O VAG era formado por membros do Cultural Workers Congress, de cunho multidisciplinar e regional.

Pelo fato de a sucata ser um material misto com múltiplas possibilidades e de Bester ser um artista curioso e resiliente (que aprendeu a trabalhar com muitos materiais e de acordo com suas possibilidades), ele passa a dominar diversas técnicas, das mais delicadas às mais “pesadas”. Bester é um pintor virtuoso em tinta a óleo e aquarela, é fotógrafo, mas também domina as técnicas de fundição e galvanização de metais, e sabe combinar materiais de diferentes consistências em suas composições de colagens e assemblagens. O domínio de múltiplas técnicas e seus temas, como já citado, o fez artista bem-sucedido dentro e fora da África do Sul.

Até hoje Willie Bester produz e participa de exposições, individuais e em grupo. Entre as grandes exposições que integrou, pode-se citar a *Venice Biennale* (1993), *5th Havana Biennale*, *Africa Remix* (2004 – 2007) e *Dakar Biennale (Dak'Art)* (1998). Bester também ganhou o *Cape Triennial Merit Prize* em 1991 e o *Prix De L'Aigle: 4th Grand Prix International D'Arts Plastiques de la Ville de Nice*, França, em 1992, por obra mais original, entre outros prêmios<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> BESTER, Willie. Entrevista à pesquisadora. Cidade do Cabo, 14/11/2016, tradução nossa.

<sup>41</sup> COOK, Shashi. *Redress: Debates informing exhibitions and acquisitions in selected South African Public Art Galleries (1990-1994)* – Volume 1. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Art History, Rhodes University, Grahamstown, África do Sul, 2009. Acesso em: 16 fev 2022.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> BESTER, Willie. Willie Bester Website. Disponível em: <<https://williebester.co.za/>>. Acesso em: 18 jul. 2018.



### 2.1 A vida nas townships

Como já dito, tendo por um de seus grandes temas a transição, processo de redemocratização africana, Willie Bester encontra nas *townships*<sup>44</sup> uma paisagem importante para seus trabalhos. Muitas destas áreas, mesmo com o fim da segregação, permanecem muito parecidas com o que eram durante o regime: ainda informalmente segregadas por cor de pele, sem pavimentação, sistema de água ou esgoto, com casas improvisadas com telhas, tecidos e chapas de madeira. As desigualdades socioeconômicas geradas pelo *apartheid* foram tão profundas que criaram um sistema de segregação difícil de superar<sup>45</sup>. Seus moradores, que segundo Bester, são muitas vezes tratados como números para o sistema, são tema de suas obras. Seus rostos, detalhadamente representados nas pinturas, fotografias e esculturas do artista, são eternizados e reconhecidos além da estatística. Algumas fotografias são incorporadas às pinturas e colagens, e outras servem de modelo para as pinturas. Assim como percorre espaços à procura de sua matéria-prima, Bester também percorre as *townships* à procura dos sujeitos e paisagens para seus temas.<sup>46</sup>

Estes rostos e paisagens participam do cenário de lenta transição e dão visualidade à crítica de Bester a este sistema, que pouco mudou em quase trinta anos. A paisagem das *townships* também

<sup>44</sup> “As cidades sul-africanas têm demonstrado certa segregação racial nas moradias desde sua fundação colonial. As cidades fundadas por colonos continham uma maioria de habitantes brancos até que a descoberta de diamantes e ouro no final do século XIX iniciou a revolução industrial. Nos primeiros anos do século XX, áreas segregadas de habitação pública foram criadas quando as populações urbanas se tornaram majoritariamente negras. Várias medidas governamentais a partir da década de 1920 deram às autoridades o poder de segregar negros e outros; durante as décadas de 1930 e 1940 tais disposições foram estendidas aos mestiços (pessoas mestiças) e índios (sul-asiáticos), culminando no Group Areas Act de 1950. Sob suas disposições, as cidades sul-africanas adquiriram sua forma característica: áreas residenciais brancas, geralmente situados em localidades mais favoráveis (ambientalmente agradáveis ou próximas ao centro da cidade), ocupavam a maior parte do espaço urbano, enquanto outros setores e localidades periféricas eram reservados para não-brancos; muitas dessas últimas áreas foram inicialmente dedicadas a conjuntos habitacionais públicos segregados chamados *townships*” (tradução nossa). BRITANNICA. Disponível em: <https://www.britannica.com/place/South-Africa/Urban-settlement#ref920719>. Acesso em 17 abr. 2022.

<sup>45</sup> “[...] atualmente, 67% de toda a riqueza nacional se encontra nas mãos de 1% da população. Os 10% dos mais ricos possuem 93% e o restante fica com apenas 7% da riqueza do país. Apesar de problemas tais como a rigidez e ineficiência burocrática, a escassez de trabalhadores adequadamente habilitados, a instabilidade política e a corrupção, a questão fundamental continua a ser: como é possível que esses recursos não sejam distribuídos de uma forma mais justa e equilibrada? A história moderna da África do Sul é, grosso modo, uma história de séculos de genocídio, brutalidade e, ultimamente, essa exata forma de racismo juridicamente legitimado, ou seja, o *apartheid*, que foi formalmente abolido apenas na década 90 do século passado. O grande, necessário, mas insuficiente primeiro passo de democratização foi tomado com as eleições multipartidárias e não raciais de 1994, mas a transformação socioeconômica prometida naquele momento na palavra de ordem do movimento político dominante, o African National Congress — ‘A Better Life for All’, ou seja, uma vida melhor para todos — ainda está impacientemente aguardada” (DARCH, Colin. *As raízes históricas de desigualdade contemporânea na África do Sul: o legado de apartheid*. In: Igual-Desigual, org. João Felipe Cury M. Mathias e Luiz Fernando Saraiva, São Paulo: Hucitec Editora, 2020).

<sup>46</sup> GLANVILLE-ZINI, Susan. Seeing ourselves: Willie Bester. Vídeo: 5’46”. Publicado em Youtube: Susan Glanville-Zini, 24 jan. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RHmziQPTkc&list=PLg5eD7GnMcpIIVoqBBXV3aNj2OviiIXL>. Acesso em: 16 fev 2022.



integra a memória da infância do artista. São capturadas por ele com muita exatidão, de forma que, quem visita assentamentos informais nas redondezas da Cidade do Cabo, se sente dentro de sua obra.

Para além da exatidão com que são retratadas, estas paisagens (Figura 6) são subvertidas pelo artista a partir de alguns elementos textuais que ele insere: recortes de jornal, críticas sociais, perguntas que provocam o espectador a observar a paisagem por um viés inconformado e crítico. Em *Township Scene* (1991) (Figura 5), pode-se ler, entre outros trechos, no céu azul: “Where to begin and where to end?” (“Por onde começar e por onde terminar?”). O artista parece questionar o rumo de uma identidade fixa na pobreza e na escassez de um país que, com a redemocratização, não se movimentou, não estabeleceu relações transformadoras pelo bem estar de grande parcela de seus cidadãos. Nestas paisagens que combinam pintura e colagem, fotografias de pessoas aparecem de corpo inteiro, saindo das casas, sentados nas portas, crianças brincando na rua. O uso da fotografia, e não da pintura, é um registro oficial de uma existência, ali colocada em destaque, chamando para si a atenção.



Figura 5 - BESTER, Willie. *Township Scene*, meios mistos sobre tábuas, 55 X 101 cm, 1991. <sup>47</sup>

<sup>47</sup> Fonte: BESTER, Willie. Willie Bester Website. Disponível em: <<https://williebester.co.za/>>. Acesso em: 18 jul. 2018.



Figura 6 - Comunidade em Kuilsriver, subúrbio a oeste da Cidade do Cabo. <sup>48</sup>

## 2.2 Os coletores de sucata

A forma de produção criativa e artística de Willie Bester também o faz ser um coletor de sucata criterioso. Ele se interessa por objetos sem utilização e fragmentos de objetos que encontra nas ruas ou em lojas de segunda mão e, pacientemente, os coleta. Algumas vezes, ele também recebe materiais de outras pessoas. Ao chegar ao ateliê com as novas aquisições, os dispõe de forma que possa observá-los. Os materiais coletados permanecem ali, esperando sua vez de integrar o trabalho. Bester os observa por dias ou meses, até que alguma ideia surja. Ele afirma que utiliza metais pela facilidade que tem ao juntá-los. Ele também usa notícias de jornais e revistas e fotografias, emblemas, placas e escritos, como a maneira que encontrou de comunicar e problematizar os códigos que regulam o social.<sup>49</sup>

Bester é um coletor de sucata, porque isto integra fundamentalmente sua identidade artística, formada desde a infância. Coletar, brincar e criar com sucata foi e é uma forma de sobreviver a experiências traumáticas que não podem ser esquecidas. Tal brincadeira de criar a partir de objetos em seu estado transitório de descarte é atualizada em sua produção. Esta é uma forma de lembrar-se das maneiras criativas que ele e tantos outros do seu meio encontraram para serem crianças em um

<sup>48</sup> Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

<sup>49</sup> GLANVILLE-ZINI, Susan. *Seeing ourselves: Willie Bester*. Vídeo: 5'46". Publicado em Youtube: Susan Glanville-Zini, 24 jan. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-RHmzIQPTkc&list=PLg5eD7GnMcpIIVoqBBXV3aNj2OviiIXL>>. Acesso em: 16 fev 2022.



contexto por vezes hostil, transportando-se para além do ambiente de pobreza e conectando-se com os objetos encontrados em um nível afetivo e lúdico.

Em *Migrant Labourer* (1993) (Figura 7), também chamada de *Semekazi: Migrant Miseries*, a sucata é o meio escolhido e o mais adequado para reinscrever duras realidades, como a do Sr. Semekazi que, assim como Bester, coletava sucata. Utilizando-se da assemblagem, ele conta a história do trabalhador migrante *xhosa*.

Semekazi, tema de *Migrant Labourer*, se aposentou do trabalho de construção, mas continuou a viver na *township* de Crossroads para sustentar sua esposa e quatro filhos no Transkei. Ele tinha uma casa ou até um quarto próprio em Crossroads, mas simplesmente alugava uma cama em um albergue por R6 por mês. Quando ele solicitou uma pensão da empresa de construção para a qual trabalhou por muitos anos, foi informado de que ele estava listado como morto e, portanto, não era elegível. Para complementar sua pensão mensal de R60,74 para si e sua família, Semekazi coletava e vendia sucata no município. Ele foi assassinado por gângsteres seis meses depois que Bester completou esta comemoração de sua vida. *Migrant Laborer* trata principalmente da vida de Semekazi, mas também registra as experiências de vida de todos os trabalhadores migrantes. O motivo central da pintura é a cama de Semekazi, que também serve de prisão para o homem que olha por trás dela. Um cadeado e uma corrente conectam a cama a uma Bíblia no canto inferior direito, uma referência tanto às convicções religiosas de Semekazi - ele costumava dar R5 para sua igreja todos os meses - quanto ao fato de que a África do Sul alegava ser governada por princípios cristãos. A ironia nessa referência é sublinhada pela proximidade da Bíblia com um segundo livro visto à direita da cama: uma réplica do livro-passe de Semekazi. Temendo a perseguição e o assédio policial, Semekazi continuou a carregar seu passe mesmo depois que as leis foram revogadas no final da década de 1980. À esquerda da cama e acima do livro-passe estão dois painéis, representando a esposa de Semekazi e quatro filhos, que Semekazi adoraria ter com ele em Crossroads. As indicações da vida rural no topo da composição são separadas dessas figuras retratadas por uma fileira ondulante de taças numeradas. Esses copos referem-se tanto à Agonia no Getsêmani quanto ao fato de que as pessoas são tornadas anônimas através dos sistemas de discriminação e abuso enraizados no *apartheid*. O rolo e a almofada de tinta para





impressão digital servem para reforçar essa ideia. Ao longo da composição, Bester faz referência aos dois mundos que Semekazi costumava habitar: o rural e o urbano. O mundo rural de onde veio é simbolizado pela inclusão de chifres de gamo e ossos de ovelha, entre outras coisas. O mundo urbano em que viveu no final de sua vida é representado em cenas de multidão, a paisagem industrial de chaminés e armas e grampos mecânicos. Os grampos funcionam como algemas. Em motivos como esses, Bester confunde imagens da indústria com a ideia de prisão. Na sua opinião, Semekazi era um cativo da paisagem industrial porque nunca teve a perspectiva de uma aposentadoria segura com sua família no Transkei.<sup>50</sup>



Figura 7 – BESTER, Willie. *Semekazi (Migrant Miseries)*. Óleo, esmalte e meios mistos sobre tábuas de madeira, 1993. 125 x 125cm (49 3/16 x 49 3/16in).<sup>51</sup>

Este é o tipo de história que interpela profundamente o artista, pela proximidade com sua própria história de vida, considerando que seu pai havia vivido a condição de trabalhador migrante

<sup>50</sup> GODBY, Michael. e KLOPPER, Sandra. The Art of Willie Bester, *African Arts*, Vol. 29, No. 1, pp.42-49+104, Winter-1996. (p.46-47, tradução nossa)

<sup>51</sup> Fonte: BESTER, Willie. Willie Bester Website. Disponível em: <<https://williebester.co.za/>>. Acesso em: 18 jul. 2018.



*xhosa*. No uso da sucata, Bester encontra uma maneira de devolver significado aos materiais, bem como a identidade às pessoas consideradas inexistentes pelo sistema, tidas por mortas ou mera estatística, como Semekazi. É uma maneira de evidenciar a trajetória de sujeitos comuns, ignorados por um sistema racista. Nesta e em outras obras, como explica citação anterior, Bester representa a invisibilidade destes indivíduos perante o governo com copos numerados, sem identidade senão pelo seu documento de passe. Os copos como já dito, também simbolizam um cálice amargo.

Ao ler a análise de *Migrant Labourer* feita por Godby e Klopper<sup>52</sup>, é possível pensar sobre os “entre-lugares” de Homi Bhabha. Em primeiro lugar, em relação ao sujeito retratado: Semekazi é uma figura que está entre mundos e, nesta condição, está também à margem da sociedade. Em segundo lugar porque a obra, assim como as outras obras Bester, está “entre-lugares”. Isto implica, conforme a aproximação de Bhabha com o pensamento rizomático, estar sempre no meio, não no início nem no fim, em um lugar onde não existe o ser, mas o “se tornar” contínuo, o devir (como diz Bhabha, um sempre estado de deslocamento). É a partir do encontro, da Relação (como coloca Glissant), que a produção de Bester “se torna” continuamente e se atualiza. Assim, sua obra é composta de um conjunto simbólico próprio, construído a partir de seu repertório de vivências e do encontro com artistas com quem se relacionou de perto, assim como do seu contato com as artes ditas ocidentais, com as artes africanas e mais uma rede irrastrável de encontros. Este repertório é sintetizado conforme as habilidades que suas mãos e seu corpo adquiriram para desenvolver seu tipo particular de pintura, colagem, fotografia e galvanização de metais. A obra está viva, e vai ganhando uma identidade, nunca fixa, que vem do domínio e da atualização constante de múltiplas técnicas que aprendeu sozinho e com outras pessoas, da capacidade de aplicar tais técnicas, de atribuir cores, de idealizar composições, de escolher materiais que se alinham à mensagem e da necessidade de (re)contar a história dos jornais através da arte. Bester em seu “entre-lugar”<sup>53</sup>, ocupa um espaço em que formas criativas emergem pela superação dos binarismos vagos e estereotipados, como o “ocidental” e o “africano”. Deste caráter diverso, sua obra abarca e harmoniza aspectos que, a princípio, seriam julgados dissonantes: as cores vivas e lúdicas e a violência, o individual e o coletivo, a pintura e a fundição, a objetividade e a subjetividade, o documental e a ficção.

No ato de criação de *Migrant Labourer*, dois coletores de sucata estão frente a frente: Semekazi e Bester. Este encontro, que surge da identificação entre as duas histórias, fala da indistinção entre arte e vida e que, se a arte é um meio de viver, fala da possibilidade de viver por

<sup>52</sup> Op. Cit.

<sup>53</sup> BHABHA, Homi; *O local da cultura*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.



meio da sucata e de transformar a vida a partir dela. Quando o coletor-artista fala do coletor-migrante, ele também o enxerga e o representa para além das definições do sistema (torna-se conhecido, vivo, existente, humano) ao passo que sua produção artística não deixa de narrar a sua própria história (sua e de sua família), se (re)conhecendo.

Nesta obra, e em muitas outras, aparece o retrato pintado de pessoas comuns como Semekazi e sua família. Estas pessoas - as que vivem nas *townships*, as que migram para o outro lado do país para trabalhar, que são esquecidas, dadas por mortas - são estrangeiras em seus próprios países, governados por um sistema que não acolhe a diversidade, que não se desloca para promover mudanças significativas. A lógica do *apartheid* não entende o deslocamento, a Relação, é composta por um sistema rígido e excludente de raiz<sup>54</sup>. Os retratos de Bester em meio às composições com sucata são uma possibilidade criativa de construir e reconstruir relações e de se renegociar o foco das coisas, as condições de subalternidade, o valor das existências, e se estas existências podem transcender as posições sociais impostas pelo regime racial e pela pobreza.

---

<sup>54</sup> DELEUZE, Gilles. E GUATTARI, Felix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Brian Massumi (trad.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.



### 3. Narrativa histórica e diversidade de linguagens a partir da sucata

Então, por exemplo, conheça a Sra. Zembe de Cofimvaba (esses detalhes soldados em sua mala) caminhando para a cidade pós-*apartheid* de algum inferno rural. Uma nova chegada, como sugere o título da escultura de Bester de 2005, talvez ela estivesse no exílio, ou talvez ela tenha fugido através da fronteira. Sua pesada tornozzeira Ndebele representa o chique étnico e a algema, um passado que a liberta e aprisiona. Facilmente descartada como novidade exótica ou estrangeira perigosa, estar em casa em um mundo global não significa que a Sra. Zembe será aceita.<sup>55</sup>

O ano de 1994 é o ano da esperança sul-africana. Em todos os cantos, ecoa-se a promessa da “Madiba<sup>56</sup> Magic”. Dois anos depois, Mandela implementa a Comissão da Verdade e Reconciliação, entre outras medidas democráticas, como a nova Constituição. Este é o período seminal da sonhada *new democracy*. Bester, no entanto, questiona essas medidas, e até que ponto elas foram uma ilusão, como já dito, até onde serviram como ferramentas de engenharia social. A esperança desses novos projetos levou muitos a buscarem por oportunidades nas grandes cidades. Já em 2005, Bester cria *New Arrival* (Figura 8), a recém-chegada Zembe (de Cofimvaba) à cidade grande, esperançosa com a possibilidade de encontrar um emprego e manter-se dignamente, deixando para trás os horrores de um regime de segregação racial. Zembe de Cofimvaba<sup>57</sup> é um dos personagens que Bester cria, com o objetivo de retratar e questionar o período de transição. Aqui aparece o tema do deslocamento que gera abalos nas noções homogêneas de nação e comunidade que, segundo Bhabha<sup>58</sup>, inspiram um revisionismo a partir de uma leitura pós-colonial. Zembe, a recém-chegada, embora chegue à cidade com a promessa de inclusão social no início dos anos 1990, tem destino incerto, já que a segregação informal permaneceu.

<sup>55</sup> LOSSGOTT, Kai; Willie Bester. *Art Africa Magazine*. Publicado em 01 dez. 2005. Disponível em: <<http://artafricamagazine.org/willie-bester-6/>>. Acesso em: 16 fev 2022. (tradução nossa)

<sup>56</sup> Nome do clã Thembu ao qual Mandela pertencia, e como era carinhosamente chamado pelo seu povo.

<sup>57</sup> Em texto sobre Zembe de Cofimvaba, o artista Kai Lossgott (Op. Cit.) nos encoraja a pensar Zembe como símbolo daquilo que acontece frequentemente fora do continente africano com a arte africana. Ele questiona: não seria Zembe um símbolo poderoso para a arte africana e para o que acontece com ela quando está fora? Ele faz a distinção na citação acima: estar em um mundo global não significa aceitação. Neste sentido, há muitas camadas comprimidas na ideia de “aceitação”. Pensar em quem, o que, onde e por qual razão.

<sup>58</sup> BHABHA, Homi; *O local da cultura*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.



Bester realiza muitos personagens de lata, e é possível lê-los como a sucata ganhando vida, ou então como os personagens humanos que se metalizam e endurecem diante dos obstáculos. O metal ganha vida, a vida se torna metal. Há diversas formas de interpretar estes valores.



Figura 8 - BESTER, Willie. *New Arrival*. Metal reciclado, 200 x 103 x 105 cm, 2005.<sup>59</sup>

Com o metal ou outros materiais inutilizados, Bester encontra, a partir dos anos 1990, os anos 2000 e até hoje, um grande tema que lhe rendeu algumas de suas mais importantes obras e séries: as contradições e a fragilidade da democracia sul-africana em prover o povo com aquilo que tanto espera e precisa<sup>60</sup>. Alguns exemplos de obras neste grande tema é a série de assemblagens de nome *Social Engineering* (com obras que foram realizadas por volta de 2007 a 2011 e exibidas junto a outras obras na Melrose Gallery, Joanesburgo, em 2017), e a obra *Transition* (1994), exibida, entre outras oportunidades, no British Museum entre 2016 e 2017.

<sup>59</sup> Fonte: ARTTHROB. Archive: Issue No. 99, November 2005. *New Arrival*. Willie Bester. Disponível em: <https://artthrob.co.za/05nov/images/bester10a.jpg>. Acesso em 10 de janeiro de 2023.

<sup>60</sup> Shashi Cook \* menciona seus colegas da Community Arts Project e suas respectivas perdas de fôlego com o novo rumo político. A possibilidade de produção a partir de um motivo ou um grande tema (as contradições e a fragilidade da democracia em seu país) é, potencialmente, aquilo que diferenciou Bester e o projetou para uma carreira ascendente.

\* COOK, Shashi. *Redress: Debates informing exhibitions and acquisitions in selected South African Public Art Galleries (1990-1994) – Volume 1*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Art History, Rhodes University, Grahamstown, África do Sul, 2009. Acesso em: 16 fev 2022.



Em sua série *Trojan Horse* (anos 1990) (Figura 9), verifica-se a memória pessoal e a memória coletiva em sobreposição. Pessoalmente, remete ao período de treinamento militar, que marcou o artista profundamente<sup>61</sup>. Coletivamente, porque conta a história de assassinato de três crianças e jovens por policiais na *township* de Athlone, próxima à Cidade do Cabo (Figura 10).<sup>62</sup> Aqui, encontramos outra imagem recorrente nas obras de Bester: os cavalos de guerra.



<sup>61</sup> LEE, Donvé. *Willie Bester: art as a weapon*. Kelvin: Awareness Publishing, 2008.

<sup>62</sup> THE PRESIDENCY REPUBLIC OF SOUTH AFRICA, 2018. Disponível em: <<http://www.thepresidency.gov.za/national-orders/recipient/willie-bester-1956>>. Acesso em 16 fev 2022.



Figura 9 – BESTER, Willie. *Trojan Horse III* (esquerda) produzido em 2007, escultura de materiais mistos, 215 x 230 x 100cm. BESTER, Willie. *Trojan Horse II (direita)*, produzido em 1994, escultura de materiais mistos, 18 x 179 x 47 cm.<sup>63</sup>



HISTORY REMEMBERED: Archive photo of the Trojan Horse incident that affected Belgravia High School 31 years ago.

Figura 10 - História revisitada: Fotografia de arquivo do incidente “Cavalo de Troia” que afetou a Belgravia High School há 31 anos.<sup>64</sup>

Eu aprendi a respeito desse evento que ocorreu em Troia, acredito que na Grécia. Esse cavalo foi dado como presente. E todo mundo estava feliz com o presente, até que no próximo momento soldados saíram do cavalo e começaram a matar. Então, durante um momento do sistema do *apartheid*, eles ficaram desesperados para salva-lo. Eles ficaram desesperados e queriam suprimir os movimentos contrários. Então implantavam Cavalos de Troia, por todo o país, em que usariam caminhões de entrega comuns, caixas de entrega comuns, e dirigiam esses caminhões com nada dentro, somente policiais, para todos esses lugares. Isso era para incitar as pessoas a apedrejá-

<sup>63</sup> Fonte: ARTNET WORLDWIDE CORPORATION, 2018. Disponível em: <[http://www.artnet.com/artists/willie-bester/trojan-horse-ii-1994-9cLHNgSK2X-icF\\_mE\\_xugA2](http://www.artnet.com/artists/willie-bester/trojan-horse-ii-1994-9cLHNgSK2X-icF_mE_xugA2)>. Acesso em: 16 fev 2022 (à esquerda). BOWMAN SCULPTURE, 2018. Trojan Horse. Willie Bester. Bowman Sculpture. Disponível em: <<https://www.bowmansculpture.com/sculpture/708e9b376da845a1476ae14889f7e79d3d656a1c>>. Acesso em 16 fev 2022. (à direita).

<sup>64</sup> Fonte: BOWMAN SCULPTURE, 2018. Trojan Horse. Willie Bester. Bowman Sculpture. Disponível em: <<https://www.bowmansculpture.com/sculpture/708e9b376da845a1476ae14889f7e79d3d656a1c>>. Acesso em 16 fev 2022. (à direita),



los para justificar as chacinas. Então eu projetei os cavalos dessa experiência específica ocorrida em Athlone. [...] Desenvolvi também o “Apocalypse Horse” (2016), sobre o cavalo que traz a morte.<sup>65</sup>

Um detalhe desta história é que, no evento ocorrido em Athlone, os caminhões usados pela polícia eram da Coca-Cola, como lembra Busca<sup>66</sup>, por si só um forte símbolo do capitalismo e do imperialismo estadunidense, representam o pensamento hegemônico que invade e destrói.

Os cavalos I e II são executados em materiais mais leves e muitas cores, no intuito de representar as crianças e jovens assassinados. Já o terceiro cavalo é feito de materiais fortes, industriais, todo em cor metálica. A “dureza” desta última escultura em relação às primeiras remete às armas, à frieza dos policiais que mataram crianças e adolescentes a sangue frio.

Na série *Trojan Horse*, a notícia, o documento e a representação estética do fato não se limitam em si mesmos. Eles falam da violência sistemática, da execução a sangue frio de crianças e jovens, e, portanto, mantêm-se a ideia de indistinção das dimensões temporais (passado, presente e futuro) a partir do arquétipo do massacre, da covardia, da estratégia artilosa de guerra como imagens que perpassam a história. É a sucata dando materialidade à uma figura desumana que se localiza entre o animal e a máquina. Em *Trojan Horse II*, duas linguagens se fundem: a pintura e a escultura.

A mesma indistinção temporal acontece com os objetos estéticos executados por Bester na representação de fatos históricos. Como em *The Great Trek* (1996) (Figura 11), em que o passado mais longínquo da colonização sul-africana se relaciona com o *apartheid* e com o tempo presente. Bester retrata de forma intensa as matanças dos primeiros habitantes do território sul-africano e seus herdeiros e a necessidade de rebelião contra as injustiças. No evento denominado “A Grande Jornada”, entre 1835 e 1846, 14 mil bôeres<sup>67</sup> deslocaram-se da Colônia do Cabo por novas terras e independência em relação ao governo britânico. Em uma batalha desproporcional, os Voortrekkers<sup>68</sup>

<sup>65</sup> BESTER, Willie. Entrevista à pesquisadora. Cidade do Cabo, 14/11/2016, tradução nossa.

<sup>66</sup> BUSCA, Joelle ; *Perspectives sur l'art contemporain africain*. Paris: L'Harmattan, 2000.

<sup>67</sup> “Relativo aos colonizadores, holandeses ou huguenotes, da atual República da África do Sul, ou indivíduo ou descendente desse grupo.” Fonte: OXFORD LANGUAGES. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: 07 jun. 2022.

<sup>68</sup> “Voortrekker, Afrikaans: Pioneer, Leading Migrant, ou “aqueles que vão em frente”, qualquer um dos Boers (colonos holandeses ou seus descendentes), ou, como passaram a ser chamados no século 20, Afrikaners, que deixaram a British Cape Colony na África Austral depois de 1834 e migraram para o interior de Highveld ao norte do rio Orange. Durante os 20 anos seguintes, eles fundaram novas comunidades no interior da África Austral que evoluíram para a colônia de Natal e os estados bôeres independentes do Estado Livre de Orange e a República Sul-Africana (o Transvaal). O rótulo “Voortrekkers” é usado para os bôeres que participaram das migrações organizadas de colonização sistemática -





tomaram o território ao norte do rio Limpopo, onde antes estavam instalados os *xhosa*. Com o domínio dos territórios do Transvaal e Transorangia, este evento passou a representar a força africâner<sup>69</sup>, e fomentou, desde então, sentimentos nacionalistas que serviram de justificativa ideológica para a implementação do regime do *apartheid*. A dizimação dos povos africanos pela Jornada foi um fato ignorado pela História.



Figura 11 – BESTER, Willie. *The Great Trek* (1996), meios mistos, 312 x 406 x 204 cm.  
(inscrito em suportes de madeira 'WHITES ONLY BASSKAP FROM 1948').<sup>70</sup>

Todo o meu interesse agora é a história. O problema neste país começou com a vinda dos brancos para esta terra. Não quero dizer quem é o responsável por isso, mas foi aí que o problema começou. História branca, nós não sabemos sobre história negra ou

comumente referida como a Grande Jornada (tradução nossa)". Fonte: BRITANNICA. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Voortrekker>. Acesso em: 18 abr. 2022.

<sup>69</sup> "Afrikaners: Que ou quem pertence a um grupo de indivíduos de origem holandesa, nascidos na África do Sul ou lá residentes há muito tempo". Fonte: Dicionário Priberam. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/afric%C3%A2ner>. Acesso em 18 abr. 2022.

<sup>70</sup> Fonte: BONHAMS. Willie Bester. *The Great Trek*. Bonhams, 2018. Disponível em: <https://www.bonhams.com/auctions/23872/lot/43/>. Acesso em: 16 fev 2022. (tradução nossa).



bosquímana ou história hotentote. Esta informação virá e eu quero ver onde ela se encaixa. para ter uma ideia do que aconteceu...<sup>71</sup>

A escultura de Bester nos lembra que a Grande Jornada não foi um evento de emancipação e de chegada da civilização ao sul da África. Trata-se de uma máquina exterminadora que oprime e subestima “o Outro” africano e se utiliza do mito da superioridade racial para o domínio forçado do território. O veículo traz consigo correntes pendendo pelos lados do andaime do vagão, e, à frente, uma arma apontada. Outro aspecto importante nesta obra, e tantas outras como esta, é a maneira como o artista cria um objeto estético a fim de representar um fato. Ao realizar o terror de dois eventos históricos em um objeto de apreciação estética, igualmente terrível, mas que a princípio pode ser pouco compreensível, Bester gera no espectador um silêncio. Aqui, ele funde duas temporalidades históricas e cria uma contranarrativa contemporânea, gerando uma temporalidade: a que Bhabha<sup>72</sup> chama de “temporalidade de Tânger”, momento de pausa e renegociação em que os ouvidos estão abertos para revisões. Há narrativas complexas e dolorosas que podem ser compreendidas, porém não traduzidas integralmente na sua complexidade. O silêncio aqui propõe um deslocamento do rumo que estes eventos históricos tomam e que exigem revisão. Soluções criativas de realização material destas ideias levam-no a construir máquinas terríveis, como em *The Great Trek*, representando um sistema de corrupção, exclusão e extermínio. Tais esculturas nos lembram, pela dureza do metal e sua aparência intimidadora de tanque de guerra, da truculência do opressor e do medo do oprimido, ambos destituídos de humanidade, funcionando irrefletidamente como engrenagens.

Por fim, sobre a inscrição '*WHITES ONLY BASSKAP FROM 1948*': “a obra traça um paralelo entre a migração dos Voortrekkers e a implementação posterior do *apartheid*. Os migrantes bôeres justificaram seu deslocamento de comunidades africanas com base na superioridade cultural e racial; precursora da segregação de negros e brancos entre 1948 e 1991”.<sup>73</sup>

Mbembe<sup>74</sup> destaca três eventos históricos que levaram eu-africano ao aprisionamento à ideia de raça, à perda de bens e à descaracterização de sua identidade. A colonização, com a ideia de seres humanos inferiores; a escravidão, com a ideia de desumanização e o *apartheid*, com a ideia de

<sup>71</sup> Willie Bester. Ibid.

<sup>72</sup> BHABHA, Homi; *O local da cultura*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.

<sup>73</sup> BONHAMS. Willie Bester. *The Great Trek*. Bonhams, 2018. Disponível em: <<https://www.bonhams.com/auctions/23872/lot/43/>>. Acesso em: 16 fev 2022. (tradução nossa)

<sup>74</sup> MBEMBE, Achille. *As formas africanas de autoinscrição*, Estud. afro-asiát.. Rio de Janeiro, vol.23, n.1, pp. 171-209, 2001.



inferioridade e diferença que leva à segregação. Ramos<sup>75</sup> se refere à escravidão, ao colonialismo e ao *apartheid* como eventos que deixaram marcas culturais profundas e que permanecem informando as trocas atuais, propiciadas na globalização, como na diáspora de artistas africanos e nas influências artísticas multilaterais. Daí a necessidade de que o período de transição fosse um momento da história sul-africana de lidar com marcas profundas e ressignificá-las. A sucata como voz, em seu aspecto transitório de descarte, representa a visão segregacionista de um regime que descarta e desampara cidadãos comuns como se fossem objetos ou meras engrenagens de um sistema. Neste sentido, a sucata a partir de Bester denuncia a dicotomia entre humano e não-humano (objeto, animal, máquina) que ainda existe na sociedade prometida e se faz tão presente em razão de dois períodos históricos citados por Mbembe: a colonização e o *apartheid*, na África do Sul.

#### 4. Diálogo com outros artistas

Na Cidade do Cabo e em outros centros urbanos africanos é comum que artistas utilizem a sucata como meio de expressão, entendendo que a sociedade pode ser observada a partir daquilo que consome e, por vezes, considera descartável. Esta proposta pode ser uma forma sustentável de produzir arte. Aqui temos outra razão para que Bester produza com a sucata: ter uma fonte de matéria-prima sustentável<sup>76</sup>.

Como artista, o meio ambiente é de suma importância para Bester, não apenas na criação de sua obra. Ele está bem ciente das ameaças representadas pelo aquecimento global e pelas mudanças climáticas, e aponta para a recente seca no Cabo Ocidental e a crise hídrica do “Dia Zero” por pouco evitada como evidência dos efeitos dessas forças na vida das pessoas comuns. Sublinha que, como artista ambientalista, sente um dever particular de respeitar o meio ambiente. “Basicamente, tento respeitar o meio ambiente, porque me deu espaço para contar minha história”.<sup>77</sup>

Em 2016, a partir da relação criada entre a Moor Gallery e Willie Bester, a galeria de Franschhoek exibiu obras de Willie Bester em diálogo com outros artistas contemporâneos sul-

<sup>75</sup> RAMOS, Célia Maria Antonacci; Geografias da África em tempos de globalização. *Projeto História*, São Paulo, n. 44, pp. 141-161, jun. 2012. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/9480>>. Acesso em 16 fev. 2022.

<sup>76</sup> Bester\* confirma intenção sustentável de reaproveitamento da sucata.

\* BESTER, Willie. Entrevista à pesquisadora. Cidade do Cabo, 14/11/2016, tradução nossa.

<sup>77</sup> ZEITZ MOCAA, 2022. Willie Bester. Disponível em: <https://zeitzmocaa.museum/artists/willie-bester/#:~:text=He%20underlines%20that%20as%20an,space%20to%20tell%20my%20story.%E2%80%9D>. Acesso em: 31 Mai 2022. (tradução nossa).



africanos, chamada *This place, this space*, com a curadoria de Candice Cruse e Julia Meintjes. Nesta exposição, além de Bester, outros dois artistas apresentaram obras com uso de materiais que seriam descartados. O primeiro deles é Angus Mackinnon que, à época do projeto descrito abaixo, era aluno da University of Cape Town, na Michaelis School of Fine Art. Como trabalho para o curso, ele elaborou uma proposta fotográfica e a executou retratando as pessoas que vivem da prática do *Skurreling*, explicada na citação.

Eu queria fotografar e explorar o fenômeno de *Skurreling* (também conhecido como coleta de recicláveis) [...] Inicialmente, meu foco estava nos carrinhos que esses caras empilham engenhosamente e puxam por quilômetros - eu os vi como esculturas/objetos merecedores de atenção em vez de apenas um carrinho de compras. Logo se transformou em um projeto sobre os puxadores dos carrinhos também. Passei muito tempo conhecendo alguns caras da indústria e comecei a fotografá-los; ficou mais fácil conforme eu fui, conheci mais pessoas e descobri o processo.<sup>78</sup>

Mackinnon realiza fotografia da sucata comprimida e empilhada nos carrinhos e caminhões (que ele considera altamente escultóricos, pelo equilíbrio e engenhosidade da montagem) e o retrato dos trabalhadores para contar uma história sobre o descarte, a sucata e a indústria que está por trás deles (Figura 12). A política de descarte e a poluição são temas também recorrentes entre artistas sul-africanos e de outros países do continente.



<sup>78</sup> ROOYEN, M. V. 2013. Fresh Meat: Angus MacKinnon. Between 10 and 5. Publicado em 12 dez. 2013. Disponível em: <<http://10and5.com/2013/12/12/fresh-meat-angus-mackinnon>>. Acesso em 16 fev 2022. (tradução nossa)



Figura 12 – MACKINNON, Angus, Eldhino, esquerda: *Carrier Way*, Cidade do Cabo, 2013 1/9, fotografia impressa em papel, 31,5 x 31,5 cm, 2013. Direita: *Main Street*, Joanesburgo, 2013 3/5, fotografia sobre papel, 45 x 45 cm, 2013.<sup>79</sup>

O segundo artista em exposição em *This place, this space* que se comunica com esse aspecto da reutilização dos materiais por Bester é o cineasta e performer François Knoetze. A produção artística de Knoetze envolve a mistura de quatro linguagens das artes visuais: escultura, performance, vídeo e fotografia. Knoetze confeccionou estas fantasias (personagens, avatares) com o intuito de contar a história de Cidade do Cabo a partir da sucata produzida pela população. Em meio à performance, nos vídeos disponíveis no *Youtube*, ele faz referência a ícones do capitalismo e consumismo como forma de criticar o consumo sem consciência. O artista criou cinco personagens: *Paper, Plastic, Metal, VHS* e *Glass*<sup>80</sup>. Trata-se também de uma crítica à desigualdade e à alienação. *Cape Mongo* (2013) (Figura 13) tem esse nome em referência à Cidade do Cabo (Cape Town) e *mongo* é uma gíria para algo que foi jogado fora e depois recuperado.<sup>81</sup>



<sup>79</sup> Fonte: Julia Meintjes Fine Art. Disponível em: <https://www.juliameintjes.co.za/this-place-this-space-moor-art-gallery-2016/>. Acesso em 10 de janeiro de 2023.

<sup>80</sup> Vídeos das performances dos personagens disponíveis em Knoetze (2015) e Cuetube1 (2015).

<sup>81</sup> AFRICAN ARTIST' FOUNDATION. Kape Mongo. François Knoetze. Art Base Africa Website. 2019. Disponível em: <<http://www.artbaseafrica.org/project/cape-mongo>>. Acesso em: 16 fev 2022.



Figura 13 – KNOETZE, François, *Cape Mongo* – VHS, fotografia de performance e a roupa de VHS utilizada em exposição na Moór Gallery, 2013.<sup>82</sup>

## Conclusão

Neste trabalho, buscou-se apresentar Willie Bester por meio da sua relação com a sucata, material fundamental na sua produção artística. A partir desta relação, a intenção foi desconstruir as simplificações que condicionam materiais e técnicas a classificações irrefletidas e universalizantes, sem pensar em seus múltiplos contextos, contatos, subjetividades e temporalidades. A materialidade da sucata como meio expressivo reflete, sob múltiplos aspectos, os muitos lugares de transição habitados pela obra de Bester: a transição sul-africana como tema maior de sua obra, entre a moldura e o pedestal, entre fotografia e elementos textuais, entre exercício lúdico, econômico ou político da arte, entre a instalação e o design de móveis/interiores, entre suas próprias concepções e formulações de mundo em suas infinitas relações entre discursos e poéticas que compõem a sua obra, entre fatos, memórias e imaginação, entre camadas de memória, entre a temporalidade dos fatos e a temporalidade das obras, entre o coletor da sucata e o artista da sucata. Para realizar tal desconstrução, foi importante retomar o conceito de “entre-lugares”<sup>83</sup>, auxiliado pela ideia de Relação de Édouard Glissant<sup>84</sup>, a ser graficamente representada pela imagem do rizoma. Tal rizoma, ou a ideia de um tecido indistinto que se forma pelo emaranhado de culturas, de potências, de devires, nos ajuda a imaginar um artista com todo seu potencial técnico e criativo em sua rica e infinita rede de contatos. A arte de resistência de Bester é resultado do movimento e, a partir dos encontros, se atualiza continuamente<sup>85</sup>. Desta forma, é possível entender que a produção artística com sucata de Willie Bester é voz que posiciona de um “Terceiro Espaço”, um espaço em que existe a possibilidade de agenciamento, de posicionar-se e renegociar valores. O “entre-lugar” é fruto da troca e da interdependência que surge nesta configuração global, uma totalidade geopolítica transnacional porosa e movente que é o mundo contemporâneo em seu convite interminável às travessias.

<sup>82</sup> Fonte: ambas as imagens do acervo pessoal da pesquisadora.

<sup>83</sup> BHABHA, Homi; *O local da cultura*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.

<sup>84</sup> GLISSANT, Édouard. *Poetics of Relation*, Betsy Wing (trad.), The University of Michigan Press, Michigan, 2010. 226p.

<sup>85</sup> RAMOS, Célia Maria Antonacci; Geografias da África em tempos de globalização. *Projeto História*, São Paulo, n. 44, pp. 141-161, jun. 2012. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/9480>>. Acesso em 16 fev. 2022.



A ideia de que memórias possuem camadas que se conectam e se reafirmam mutuamente brinca com o conceito de interdependência glissantiana em Bester. Para que a obra de arte exista, ela se alimenta de uma narrativa, que se alimenta da memória da dor pessoal, que se confunde na relação com o outro e com a sociedade e sua história, além da memória que existe na sucata.

Nas obras de Bester, as composições são um conjunto de elementos, uma iconografia própria do artista, que formam uma narrativa visual crítica da história e do presente. Nelas, aparecem elementos e símbolos utilizados pelo artista: alvos, pombas, guitarra, copos de alumínio, cavalos, máquinas, rostos, cores, em combinação contrastante entre técnicas de pintura, colagem e fotografia e os objetos inutilizados com metal fundido.

Em *Migrant Labourer* (1993), assim como em muitas outras obras, dá-se destaque à possibilidade de refletir sobre a dimensão do artista como um coletor. Mais do que isso, Semekazi, o coletor de sucatas retratado por Bester, revela capacidade de relação e identificação profunda com o outro. Já a obra *Transition* (1994), com todos os seus elementos, novamente questiona a *new democracy*, sobrepondo o tempo do *apartheid* e o tempo da redemocratização.

Em *New Arrival* (2005), pode-se contar a história a partir de diferentes começos, como o metal que ganha vida, ou a vida que se torna objeto, avaliando os obstáculos que ainda se impõem às pessoas após a segregação. A série *Trojan Horse* (2007 – 2011) fala do massacre de crianças e jovens em uma *township* a partir do mito ou do episódio de guerra homérico e *The Great Trek* (1996) surpreende como um evento que se transforma em uma máquina terrível. Estas últimas três obras citadas apontam, mais uma vez, o binarismo entre o humano e o não-humano (animal, objeto, máquina) a partir do uso da sucata. Para além de Bester, ganham reconhecimento cada vez mais artistas trabalhando com a sucata, atribuindo a ela novos significados, moldando-a conforme suas capacidades, as disposições do corpo e as relações que se acumulam ao longo da trajetória.

Por fim, a obra de Willie Bester, para além das classificações que se encerram em si mesmas, narram os movimentos, os deslocamentos, as relações: com as *townships*, com a história do artista consigo mesmo, com outros artistas, com a natureza, com pessoas que viveram histórias similares à dele, com o mundo. A escolha pela sucata é de cunho estético e por afinidade com o material em transformá-lo, mas também faz parte de sua vida desde a infância. A sucata evoca a memória dos seus contextos de usos, é uma voz marginal que ganha centralidade na resistência aos sistemas de opressão. Os materiais reaproveitados nas mãos de Willie Bester são agentes em transformação, meios pelo quais histórias podem ser reescritas, refletidas e realizadas.



## Referências bibliográficas

ARTTHROB. Archive: Issue No. 99, November 2005. New Arrival. Willie Bester. Disponível em: <https://artthrob.co.za/05nov/images/bester10a.jpg>. Acesso em 10 de janeiro de 2023.

ASSEMBLAGE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/asmontage>. Acesso em: 24 de Jan. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7 )

(EASTERN) Cape Mongo. Vídeo. 3'02". Publicado em Youtube: [cuetube1](https://www.youtube.com/watch?v=6nxZf8UWYs). 08 jul. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6nxZf8UWYs>. Acesso em: 16 fev. 2022.

AFRICAN ARTIST' FOUNDATION. Kape Mongo. François Knoetze. Art Base Africa Website. 2019. Disponível em: <http://www.artbaseafrica.org/project/cape-mongo>. Acesso em: 16 fev 2022.

ALLAR, Neal; Rhizomatic Influence: The Antigenealogy of Glissant and Deleuze, *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*, Cambridge University Press, v. 6(1), Janeiro 2019, ps.1-13. DOI: 10.1017/pli.2018.25.

ALONSO, Carlos; A. *Bispo e Adéagbo: da desconstrução da crítica à adição e fusão de pensamento em forma de arte*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/D.93.2017.tde-31012017-110953. Acesso em: 16 fev 2022. ARTNET WORLDWIDE CORPORATION, 2018. Disponível em: [http://www.artnet.com/artists/willie-bester/trojan-horse-ii-1994-9cLHNgSK2X-icF\\_mE\\_xugA2](http://www.artnet.com/artists/willie-bester/trojan-horse-ii-1994-9cLHNgSK2X-icF_mE_xugA2). Acesso em: 16 fev 2022.

BESTER, Willie; Willie Bester Website. Disponível em: <https://williebester.co.za/>. Acesso em: 18 jul. 2018.

BHABHA, Homi; *O local da cultura*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.

BONHAMS. Willie Bester. The Great Trek. Bonhams, 2018. Disponível em: <https://www.bonhams.com/auctions/23872/lot/43/>. Acesso em: 16 fev 2022.

BOWMAN SCULPTURE, 2018. Trojan Horse. Willie Bester. Bowman Sculpture. Disponível em: <https://www.bowmansculpture.com/sculpture/708e9b376da845a1476ae14889f7e79d3d656a1c>. Acesso em 16 fev 2022.





BUSCA, Joelle ; *Perspectives sur l'art contemporain africain*. Paris: L'Harmattan, 2000.

COOK, Shashi. *Redress: Debates informing exhibitions and acquisitions in selected South African Public Art Galleries (1990-1994)* – Volume 1. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Art History, Rhodes University, Grahamstown, África do Sul, 2009. Acesso em: 16 fev 2022.

DARCH, Colin. *As raízes históricas de desigualdade contemporânea na África do Sul: o legado de apartheid*. In: Igual-Desigual, org. João Felipe Cury M. Mathias e Luiz Fernando Saraiva, São Paulo: Hucitec Editora, 2020.

FERREIRA LIMA, Andrei. *O diverso como fundamento da(s) poética(s) de Édouard Glissant*. Revista Non Plus, n. 9, pp. 04-13, 23 dez. 2016.

GLANVILLE-ZINI, S. *Seeing ourselves: Willie Bester*. Vídeo: 5'46". Publicado em Youtube: Susan Glanville-Zini, 24 jan. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-RHmzIQPTkc&list=PLg5eD7GnMcpIIVoqBBXV3aNj2OviizIXL>>. Acesso em: 16 fev 2022.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Eunice do Carmo Albergari Rocha (trad.), Coleção Cultura v.1, Ed. UFJF, Juiz de Fora, 2005. 176p.

GLISSANT, Édouard. *Poetics of Relation*, Betsy Wing (trad.), The University of Michigan Press, Michigan, 2010. 226p.

GODBY, Michael e KLOPPER, Sandra; *The Art of Willie Bester African Arts* , Vol. 29, No. 1, pp.42-49+104, Winter-1996.

GONIWE, Thembinkosi. *Willie Bester: Social Engineering*. Johannesburg: Melrose Gallery, 2017. 53 p. Catalog.

HALL, Stuart. O Ocidente e o Resto: Discurso e Poder, traduzido por Carla D'Elia, *Projeto História*, São Paulo, n. 56, pp. 314-361, Mai.-Ago. 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/download/30023/20834>. Acesso em: 20 jan. 2019

JULIA MEINTJES FINE ART. Disponível em: <https://www.juliameintjes.co.za/this-place-this-space-moor-art-gallery-2016/>. Acesso em 10 de janeiro de 2023.

KASFIR, Sidney; *Contemporary African Art*. Thames & Hudson Ltd, London. 1999.

KASFIR, Sidney; *African art and authenticity: a text with a shadow*. African Arts. 25(2), pp. 41-97. 1992



KLEE, Katie de. 2019. Francois Knoetze's mythical trash creatures reveal our terrible treatment of waste. Design Indaba. Publicado em 18 fev. 2016. Disponível em: <<http://www.designindaba.com/videos/creative-work/francois-knoetzes-mythical-trash-creatures-reveal-our-terrible-treatment-waste>>. Acesso em 16 fev 2022.

KNOETZE, François. Cape Mongo Trailer (2015) by Francois Knoetze. Vídeo 1'25". Publicado em Youtube: Francois Knoetze. 08 jan. 2015. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=04Hpd\\_cfUSw](https://www.youtube.com/watch?v=04Hpd_cfUSw)>. Acesso em: 16 fev 2022.

LEE, Donvé. *Willie Bester: art as a weapon*. Kelvin: Awareness Publishing, 2008.

LOSSGOTT, Kai. Willie Bester. *Art Africa Magazine*. Publicado em 01 dez. 2005.

Disponível em: <<http://artafricamagazine.org/willie-bester-6/>>. Acesso em: 16 fev 2022.

MBEMBE, Achille; As formas africanas de autoinscrição, *Estud. afro-asiát.*. Rio de Janeiro, vol.23, n.1, pp. 171-209, 2001.

NLA DESIGN AND VISUAL ARTS, 2013. Disponível em: <<https://nladesignvisual.wordpress.com/tag/willie-bester>>. Acesso em: 16 fev 2022.

OVERCOMING APARTHEID, 2019. Glossary. South Africa: overcoming Apartheid, building democracy. Disponível em: <<http://overcomingapartheid.msu.edu/terms.php>>. Acesso em 12 jan. 2019.

PASTORE, Marina, *Brincar-brinquedo, criar-fazendo: entrelaçando pluriversos de infâncias e crianças desde o sul de Moçambique*. Tese (doutorado), Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2020.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. Geografias da África em tempos de globalização. *Projeto História*, São Paulo, n. 44, pp. 141-161, jun. 2012. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/9480>>. Acesso em 16 fev. 2022.

ROOYEN, M. V. 2013. *Fresh Meat: Angus MacKinnon*. Between 10 and 5. Publicado em 12 dez. 2013. Disponível em: <<http://10and5.com/2013/12/12/fresh-meat-angus-mackinnon>>. Acesso em 16 fev 2022.

THE BRITISH MUSEUM. Transition: Willie Bester. Vídeo 2'08". Publicado em Youtube: the British Museum, 9 dez. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UZsyTWTurfg>>. Acesso em: 16 fev 2022.

THE PRESIDENCY REPUBLIC OF SOUTH AFRICA, 2018. Disponível em: <<http://www.thepresidency.gov.za/national-orders/recipient/willie-bester-1956>>. Acesso em 16 fev 2022.



TOP BILLING. *Top Billing explores the creative home of Willie Bester* | FULL INSERT. Vídeo 6'05". Publicado em Youtube: sabc3topbilling, 15 jul 2015. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=5AA2hbv\\_j78](https://www.youtube.com/watch?v=5AA2hbv_j78)>. Acesso em: 16 fev 2022.

ZEITZ MOCAA, 2022. Willie Bester. Disponível em: <https://zeitzmocaa.museum/artists/willie-bester/#:~:text=He%20underlines%20that%20as%20an,space%20to%20tell%20my%20stor y.%E2%80%9D>. Acesso em: 31 Mai 2022.