



**EX
AFRICA**

EX
/AFRICA

Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

CURADORIA
ALFONS HUG

EX / AFRICA

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL
BELO HORIZONTE // OUTUBRO - DEZEMBRO // 2017
RIO DE JANEIRO // JANEIRO - MARÇO // 2018
SÃO PAULO // ABRIL - JULHO // 2018
BRASÍLIA // AGOSTO - OUTUBRO // 2018



Ministério da Cultura e Banco do Brasil, com o apoio da BBDTVM, apresentam **Ex Africa**, uma importante exposição de arte africana contemporânea, talvez a maior realizada no Brasil.

Num momento em que o valor da herança africana para muitas outras culturas está em voga, a mostra traz tanto um panorama da produção artística da África atual, quanto experiências que possibilitam reconhecer e pensar sobre os efeitos de suas influências na arte produzida em outras partes do mundo.

Nesta exposição estão as obras de dezoito artistas, vindos de oito países africanos e que despertam grande atenção internacional, mas que ainda são pouco conhecidos no Brasil, como é o caso de Ibrahim Mahama. A eles se juntam dois artistas afro-brasileiros, Arjan Martins e Dalton Paula.

Ao realizar esta mostra, o Centro Cultural Banco do Brasil oferece ao público a oportunidade de conhecer obras inéditas no país, reafirmando seu compromisso com a promoção do acesso à cultura e com a valorização da diversidade.

Centro Cultural Banco do Brasil

The Ministry of Culture and Banco do Brasil, with the support of BBDTVM, present **Ex Africa**, an important exhibition of contemporary African art held in Brazil, perhaps the largest in Brazil.

At a time when the value of the African heritage to many cultures is in vogue, this exhibition provides a landscape of Africa's current artistic production, as well as experiences which make possible to recognize and reflect on the effects of those influences on the art being mad throughout the world.

This exhibition features the works of eighteen artists, from eight African countries, which have received great international attention, but are still little known in Brazil, such as Ibrahim Mahama. They are joined by two African-Brazilian artists, Arjan Martins and Dalton Paula.

In holding this exhibition Centro Cultural Banco do Brasil gives the public the opportunity to see works never shown before in the country, reaffirming its commitment to promoting access to culture and valuing diversity.

Centro Cultural Banco do Brasil

SUMÁRIO // INDEX

// EX AFRICA // ALFONS HUG 10

Ex Africa // english version 32

// CAOS E METAMORFOSE // SIMON NJAMI 20

Chaos and Metamorphosis // english version 40

ARTISTAS // ARTISTS

Abdulrazaq Awofeso NIGÉRIA // NIGERIA 50

Andrew Tshabangu ÁFRICA DO SUL // SOUTH AFRICA 56

Arjan Martins BRASIL // BRAZIL 68

Binelde Hyrcan ANGOLA 74

Dalton Paula BRASIL // BRAZIL 78

Guy Tillim ÁFRICA DO SUL // SOUTH AFRICA 82

Ibrahim Mahama GANA // GHANA 88

J. D. 'Okhai Ojeikere NIGÉRIA // NIGERIA 92

Jelili Atiku NIGÉRIA // NIGERIA 98

Karo Akpokiere NIGÉRIA // NIGERIA 102

Kiluanji Kia Henda ANGOLA 108

Kudzanai Chiurai ZIMBÁBUE // ZIMBABWE 110

Leonce Raphael Agbodjélou BENIM // BENIN 116

Mikhael Subotzky & Patrick Waterhouse ÁFRICA DO SUL // SOUTH AFRICA 122

Mohau Modisakeng ÁFRICA DO SUL // SOUTH AFRICA 126

Nástio Mosquito ANGOLA 130

Ndidi Dike NIGÉRIA // NIGERIA 134

Omar Victor Diop SENEGAL 138

Youssef Limoud EGITO // EGYPT 146

// CLUBE LAGOS //

// NAIJAPOP EM ALTA DEFINIÇÃO // ADÉ BANTU 155

Naijapop in High Definition // english version 159

BIOGRAFIAS // BIOGRAPHIES 162

CRÉDITOS // CREDITS 174



IBRAHIM MAHAMA // NON ORIENTABLE PARADISE LOST // PARAÍSO PERDIDO NÃO ORIENTÁVEL, 1667-2017
instalação no CCBB, 2017 // installation in CCBB, 2017 // mídias variadas mixed medias

“Ex Africa semper aliquid novi” [da África sempre há novidades a reportar], escreveu o escritor Caio Plínio Segundo, 2.000 anos atrás, ao voltar de uma viagem às províncias norte-africanas pertencentes ao Império Romano.

Depois de ter comemorado, em 2003, um de seus maiores sucessos de público com a megaexposição “Arte da África”, oriunda do Museu Etnológico de Berlim, o CCBB agora lança o olhar sobre o continente africano ao realizar uma mostra que reúne a produção contemporânea.

A exposição acontece num momento em que a herança africana volta a estar em evidência, principalmente no Rio de Janeiro. Basta lembrar as recentes escavações do antigo mercado de escravos no Cais do Valongo, ou a descoberta do Cemitério dos Pretos Novos e da Pedra do Sal, todos localizados no centro histórico da cidade do Rio, e próximos ao CCBB.

A África teve numerosas e sofisticadas culturas florescentes – o Império do Mali chegou a ter um embaixador em Pequim durante a Idade Média –, mas a sangria do tráfico de escravos, que, por sua vez, iria transformar para sempre o rosto das Américas, teve um efeito extremamente devastador. Mais tarde, sobrevieram o colonialismo, a descolonização e os desafios da independência e da globalização, acompanhados da incessante expansão do drama urbano.

Ao longo dos séculos, a África alcançou muito além do seu tradicional território de trinta milhões de quilômetros quadrados, avançando suas fronteiras em direção a todos os pontos cardeais. No século XVII, a corte de Württemberg empregou músicos africanos para tocar tambores e trombetas e, no início do século XVIII, o Marquês Luís Guilherme de Baden-Baden mandou que fosse pintado seu retrato em trajes africanos, o que, naquela época, estabelecia uma relação com riqueza e esplendor e outorgava grande prestígio.

O sangue africano corre nas veias de soberanos árabes e camponeses cubanos. A África continua viva no jazz americano, no carnaval brasileiro e nos templos do candomblé. Foi eternizada nas águas-fortes de Dürer, no livro *Otelo*, de Shakespeare, na poesia de Rimbaud e, em caricatura, no romance *Coração das trevas*, de Joseph Conrad. Ela nos mira através dos olhos das *Demoiselles d’Avignon* e está engastada nas esculturas de madeira de Baselitz, nas pinturas de Penck, mas também se manifesta nos pedidos de asilo que batem à porta das autoridades alemãs. Passando pelo *blues*, colonizou a cultura pop americana e europeia.

Mas a maior novidade, sem dúvida, já havia sido produzida pelo continente há muito mais tempo: trata-se do berço da humanidade! Isso se aplica tanto ao *Homo erectus*, de cerca de 1,8 milhão de anos, como ao *Homo sapiens*, que migrou há cerca de 100.000 anos do leste africano até a Europa e a Ásia. Portanto, no fundo, somos todos descendentes de africanos.

Há impressionantes vestígios dos primeiros humanos nas grutas de Sterkfontein (África do Sul) e no Grande Vale do Rift no leste africano, mais precisamente na Garganta de Olduvai, na Tanzânia, ou no Museu de Adis Abeba, onde está guardado o fóssil “Lucy”, a mãe ancestral, com três milhões de anos. Mais recentemente, paleontólogos teriam encontrado na zona do Sahel outros fósseis que supostamente seriam de homínídeos.

Cabe lembrar esse primeiro movimento migratório e de colonização do mundo a partir da África quando observamos a atual onda de refugiados se deslocando em direção ao norte em proporções quase bíblicas. Esse deslocamento, impulsionado pelo êxodo rural, mudanças climáticas e conflitos internos e, não por último, por uma dinâmica demográfica jamais vista, fará com que a população do continente seja quadruplicada, passando de 1,2 bilhão para cerca de 5 bilhões de habitantes ao fim do século, ou seja, em 2100, quase metade da população mundial será composta de africanos, conforme estimativa do World Population Prospects das Nações Unidas (2015).

Até lá, é bem provável que a megacidade de Lagos, a metrópole que mais cresce atualmente, seja a maior cidade do mundo, atingindo a marca de 50 milhões de habitantes. A cidade cresce a uma taxa de 80 pessoas por hora; um crescimento populacional de 2.000 pessoas por dia ou 700.000 por ano.

Esse turbilhão demográfico, que já se anuncia como silencioso tremor, colocando o continente e o resto do mundo perante inestimáveis desafios, é tanto mais surpreendente se lembrarmos que a população africana ficou praticamente estagnada, devido ao tráfico de escravos, entre os séculos XVII e XIX.

Sob essa perspectiva, talvez os barcos de refugiados, que atualmente partem do Norte da África e chegam a Lampedusa e à Sicília, mereçam uma nova leitura. Ou estariam apenas querendo contradizer Heródoto que, 400 anos antes de Cristo:

A cada ano enviamos um barco à África, sem medo de arriscar vidas e recursos, para buscar respostas às seguintes perguntas: Quem são vocês? O que ditam suas leis? Que língua vocês falam? Mas eles nunca enviam um barco para nós.

O movimento de refugiados africanos é uma resposta tardia à Conferência do Congo realizada em Berlim, em 1885, quando a África foi rateada entre as diversas potências colonialistas da Europa. Até hoje o continente sofre as consequências dessa forma arbitrária de traçar fronteiras praticada no passado.

Todos os pavilhões, sem distinção de nacionalidade, terão livre acesso a todo o litoral dos territórios enumerados acima, aos rios que aí se lançam no mar, a todas as águas do Congo e de seus afluentes, inclusive aos lagos, a todos os portos situados nas margens dessas águas, assim como a todos os canais que possam futuramente ser abertos com a finalidade de ligar entre eles os cursos das águas ou os lagos compreendidos em toda a extensão dos territórios descritos no artigo 1. (Ata Geral da Conferência do Congo)

// O BAIRRO BRASILEIRO //

Em pleno centro de Lagos, na Nigéria, está localizado o chamado Bairro Brasileiro, um bairro que faz lembrar o centro histórico da cidade do Rio de Janeiro ou de Salvador, construído no século XIX pelos “retornados”, os escravos que regressavam do Brasil e, em 1880, já representavam mais de

10% da população local, passando a constituir a elite da cidade. Até hoje mantêm seus sobrenomes portugueses. Ali existe, inclusive, uma escola de samba.

Houve um movimento migratório de retorno semelhante para o Benim, Togo e Gana, e também para a Libéria e Serra Leoa, mas, neste caso, tratava-se de ex-escravos que voltavam dos Estados Unidos da América.

Para os retornados, denominados *amarô*s ou *agudás* na língua ioruba, a África era sinônimo de uma promessa – a promessa do resgate da história e da dignidade. A origem encontrava-se à sua frente e não em seu passado.

Diversos monumentos da antiga Lagos, já bastante corroídos pelo tempo, como a Casa da Água erguida por mestres de obras brasileiros, a Casa Eburn ou a Mesquita de Shitta Bey, além de mais alguns outros, estão presos a um passado que corre o risco de ser varrido pela megacidade com seus mais de 22 milhões de habitantes.

Mas, por enquanto, ainda é a saudade de um passado distante que faz o Bairro Brasileiro resistir ao declínio.

Em Lagos, nunca temos certeza se são as pessoas que constroem sua cidade ou se são elas os tijolos dessa obra; para cada problema que seus habitantes conseguem vencer, Lagos faz surgir um novo, em uma sequência infindável de provações.

Toda a costa da África Ocidental e Central está repleta de testemunhos arquitetônicos do tráfico de escravos: a Ilha de Gorée, no Senegal; o castelo de Elmina ou a colônia de Brandemburgo, denominada Grande Friedrichsburg, ambos situados em Gana; além de Ouidah em Benim; as ruínas de Bimbia na República dos Camarões; o Forte de São Miguel em Luanda ou o *Point of no Return* [Caminho sem Volta] em Badagri, Nigéria. E o Rio Escravos, localizado no estuário do Rio Níger, carrega, até hoje, seu tenebroso destino no próprio nome.

// CAIS DO VALONGO //

Do outro lado do Atlântico, na cidade do Rio de Janeiro, foram encontradas as fundações do antigo mercado de escravos no Cais do Valongo durante escavações que precederam as obras de urbanização por ocasião dos preparativos para as Olimpíadas; nesse local foram vendidos mais de um milhão de escravos entre os séculos XVI e XIX.

No entorno do Cais do Valongo, formou-se, nos últimos anos, uma Pequena África com galerias de arte e centros culturais afro-brasileiros. Mais da metade dos onze milhões de cariocas são afrodescendentes. Não surpreende que o legado africano no Brasil nunca tenha sido discutido tão intensamente como nos dias de hoje.

Bem próximo ao Cais do Valongo, situa-se o Morro da Providência, a primeira favela do Rio de Janeiro, onde, até o início do século passado, ainda era realizado um comércio clandestino de esca-

vos. Aqui a busca por vestígios da arte assume características quase forenses, pois ali foi descoberto, recentemente, um antigo cemitério de escravos.

Olhando do alto e arejado Corcovado, é quase impossível imaginar os indizíveis dramas sociais, a luta diária pela sobrevivência num momento de conjuntura econômica precária, a violência latente e a desolação psicológica existentes no calor sufocante da cidade lá em baixo.

Em uma de suas canções, Gilberto Gil chamou esse quadro tão complexo de “paraíso paradoxo”, denotando uma contradição quase insustentável entre beleza natural e insuficiência humana. Para o poeta Pablo Neruda, o Rio de Janeiro era uma “esmeralda extraída do sangue”.

O Bairro Brasileiro em Lagos e o antigo mercado de escravos do Rio de Janeiro compõem o eixo que também denominamos Atlântico Negro, uma complexa trama de elementos políticos, econômicos e culturais de ambos os lados do oceano, que se estende do Rio da Prata a Nova York e de Dakar à Cidade do Cabo. Com mais rigor, poderíamos expandir esse espaço e nele incluir a Europa, onde foi concebido o tráfico de escravos e foram colhidos os maiores benefícios produzidos pelo triângulo transatlântico.

Depois de 1492, o Atlântico passa a ser uma verdadeira plataforma onde se entrelaçam economicamente África, América, Caribe e Europa. Essa constelação composta por regiões relativamente autônomas torna-se a força motriz de transformações sem precedentes na história mundial. As populações de origem africana formavam o centro dessa nova dinâmica, pois o complexo tráfico transatlântico de escravos, movido pelas monoculturas do Brasil, Caribe e Estados Unidos, constituiu um elo importante na cadeia de surgimento do capitalismo moderno. “*Slavery is capitalism with its clothes off*” [Escravidão é capitalismo sem roupas] (Paul Gilroy).

Com exceção do Alasca e da costa do Pacífico nos Estados Unidos, quase todos os portos das Américas eram locais de transbordo de escravos, e até mesmo cidades como Buenos Aires, Montevideu e Valparaíso, o que ninguém poderia imaginar. Se hoje o número de afrodescendentes argentinos é muito reduzido, isso se deve, em primeira instância, à Guerra do Paraguai (1865), durante a qual os batalhões de negros da Argentina foram literalmente dizimados.

A atual primazia das metrópoles do Norte deve-se, em boa parte, aos lucros obtidos com o histórico comércio triangular (armas da Europa indo para a África; escravos, da África para as Américas; açúcar e algodão, das Américas para a Europa).

Não obstante a escravidão ter sido considerada, já no século XVIII, a essência do mal, e sua antítese, a liberdade, ser enaltecida pelos pensadores do Iluminismo europeu como o bem maior, a escravização de milhões de africanos continuou cada vez mais intensamente, até que, em meados do século XVIII, todo o sistema econômico do Ocidente dependia dessa prática. Paradoxalmente, essa situação fez com que os ideais iluministas se espalhassem mundo afora. Os mesmos filósofos que exaltavam a liberdade como condição natural do ser humano aceitavam a exploração do trabalho escravo nas colônias como algo inevitável no mundo da época.

Sob a perspectiva cultural, a diáspora do Atlântico Negro se tornou muito produtiva, pois alimentou um vigoroso processo de *crioulização*, que levou a um intenso trânsito de religiões, idiomas,

tecnologias e artes. Diferentes concepções de natureza, tempo e espaço foram se transformando e se reformando em um sistema altamente dinâmico. A diversidade cultural dos escravos africanos, composta por centenas de grupos étnicos e línguas, não ficava nada a dever à população indígena. Até hoje são faladas mais de duas mil línguas na África, e quinhentas delas apenas na Nigéria.

// ARTE CONTEMPORÂNEA AFRICANA //

A África moderna está vivendo a compressão do tempo como nenhum outro continente. Mal completou 50 anos e é apenas um pouco mais velha do que a média de sua população atual. Ao mesmo tempo, ainda não se abriu completamente à industrialização; de fato, grande parte da atividade econômica é realizada, até hoje, por meio de escambo.

Nos centros urbanos percebe-se um vigoroso aumento da produção artística em anos recentes. O último continente onde isso vem acontecendo, a África também passou a estar presente na cena artística global, com todas as vantagens e desvantagens que isso acarreta. Artistas africanos se apresentam regularmente nas grandes exposições internacionais, seja na Documenta, em Veneza, e até mesmo nas Bienais da Ásia e América do Sul. Muitos artistas africanos de renome vivem nas metrópoles da Europa e dos Estados Unidos, mas continuam se inspirando em temas de seu continente de origem, embora estejam pouco presentes por lá.

Desde a exposição pioneira “Les magiciens de la terre” (em 1989, no Centro Pompidou, em Paris), a primeira que apresentou a arte não ocidental em grande estilo, incluindo mestres africanos tradicionais como Frédéric Bruly Bouabré (Costa do Marfim), Bodys Isek Kingelez (Congo), Chéri Samba (Congo) e Twins Seven Seven (Nigéria), muitas outras exposições de arte africana foram realizadas, principalmente na Europa. Entre as quais estão: “Seven Stories about Modern African Art” (Whitechapel Art Gallery, Londres), “Neue Kunst aus Afrika” (Haus der Kulturen der Welt, Berlim), “Africa remix” (Kunstpallast, Düsseldorf), “The Short Century” (Villa Stuck, Munique), “Africa hoy” (CAAC, Las Palmas), “Flow” (Studio Museum, Harlem, Nova York), “Himmel, Hölle, Fegefeuer” (Museum für Moderne Kunst, Frankfurt) e também “Afriques capitales”, em La Villette, Paris, no ano de 2017.

Na América Latina, destacaram-se com arte africana contemporânea principalmente a Bienal de Havana e, em menor medida, a Bienal de São Paulo e o festival Videobrasil.

Ao mesmo tempo, foram fundadas diversas bienais na África, entre elas a de Dakar, de Joanesburgo, de Marraquexe, de Bamaco, do Cairo, de Campala, de Luanda, de São Tomé e Príncipe e também Lubumbashi, na República do Congo. A essas, somam-se diversos salões de arte contemporânea e feiras de arte que acontecem em quase todos os países mais importantes da região.

Desse modo, a arte contemporânea africana deu as costas a dois preconceitos longamente estabelecidos; de um lado, o estigma do artesanato e da “arte de aeroporto” e, de outro, as referências etnológicas.

Como em toda parte, também na África a arte contemporânea encontra-se em um permanente processo de renovação criativa. Ainda que não possam ser ignorados os efeitos do colonialismo, não deve ser subestimada a importância do intercâmbio artístico verificado na passagem do período colonial ao pós-colonial e, nesse contexto, a reação dos artistas em relação ao período que antecedeu a independência.

Não causará surpresa que um continente com as dimensões da África tenha produzido uma enormidade de arquivos artísticos com raízes em pelo menos três legados: a cultura nativa, o cristianismo e o islamismo, que, como mostra o exemplo da Nigéria, convivem em um espaço bastante reduzido. Os países do Golfo da Guiné abrigam não apenas mil diferentes grupos étnicos e idiomas, como também incluem elementos anglófonos, francófonos, lusófonos, hispânicos e árabes.

Entre o Senegal e a África do Sul, o Sudão e Angola, a identidade africana moderna é marcada por uma diversidade de encontros culturais e interações, por processos de intercâmbio e aculturações. Se, inicialmente, esses processos diziam respeito à Europa e à América, hoje em dia, e acompanhando a globalização, também se estendem a outras partes do mundo. Logo, a arte africana movimenta-se na zona de tensão entre diversos arquivos: tradicionais e modernos, coloniais e pós-coloniais, locais e globais, cosmopolitas e aqueles influenciados pela diáspora.

Em contraste com a arte ocidental, inserida ou até quase engessada, em uma sequência estrita de tendências estilísticas, a arte contemporânea africana tem a vantagem de não precisar atender a nenhum cânone e poder se orientar unicamente pelo aqui e agora. Para tanto, lança mão dos materiais disponíveis a cada momento, permeando todos os meios da arte.

// A EXPOSIÇÃO //

Ex Africa apresenta dezoito artistas da geração mais jovem e intermediária que despertam grande atenção em todo o mundo, mas ainda são pouco conhecidos no Brasil. A esses se juntam dois artistas afro-brasileiros, Arjan Martins e Dalton Paula, que, a convite do Instituto Goethe, recentemente fizeram pesquisas e realizaram uma exposição na Nigéria.

Uma sala é exclusivamente dedicada ao *Afrobeat*, a música popular de Lagos.

A exposição se subdivide em quatro áreas temáticas, que não são estanques, mas integradas entre si de forma fluida e harmoniosa:

Ecos da história

Corpos e retratos

O drama urbano

Explosões musicais

A mostra se inicia com uma excursão histórica sob a forma de instalação, de Ndidí Dike, com objetos originais do tempo do tráfico de escravos: grilhões e algemas, ferros de marcar a quente,

instrumentos de tortura, moedas e mandados de captura de escravos para leilões, tudo espalhado sobre uma mesa improvisada de madeira, fazendo lembrar os tempos obscuros do comércio transatlântico de escravos.

A montagem de Ndidí faz com que o observador seja lembrado, involuntariamente, do Caminho dos Escravos em Diamantina, Minas Gerais, uma estrada trabalhada em pedra bruta no início do século XIX. Não é apenas admirável como obra de engenharia em terreno assaz difícil, os oito quilômetros da *via crucis* de Diamantina nos dão também a medida da ganância e do sofrimento humano em ambos os lados do Oceano Atlântico. Como uma úlcera que se alastra em meio às montanhas, o caminho impiedoso contrasta não somente com a elegância e transcendência da cidade barroca, mas também com o brilho dos diamantes, que, na lenda dos índios Puris, nada mais são do que os restos carbonizados da árvore sagrada Acaiaca.

Em cinco trípticos fotográficos, Leonce Raphael Agbodjélou comenta o que era conhecido como *Code Noir*, o famigerado decreto em que a administração colonial francesa da África Ocidental regulava a escravatura.

Porto Novo, a cidade natal do artista em Benim, fundada por portugueses, também foi um porto importante do comércio transatlântico de escravos e, tal como a cidade de Lagos, um destino para os retornados do Brasil. O artista capta a pátina decadente dos prédios coloniais em ruína, assim como também retrata a dignidade de seus últimos moradores.

Arjan Martins também se dedica à escravidão, mais especificamente, ao fenômeno dos navios negreiros, a metáfora visual mais contundente da memória histórica da *Middle Passage*, a famigerada travessia do Atlântico, da África Ocidental para as Américas. Se, por um lado, os navios eram uma câmara de horrores em movimento, como retratado por abolicionistas ingleses na representação esquemática do navio negreiro *Brookes*, repleto de carga humana, por outro, era também um sistema microcultural e micropolítico que já trazia em seu ventre a esperança de um redentor regresso à África.

O drama desses passageiros anônimos também é captado por Dalton Paula em seu *Ex-votos*. Suas promessas invocam, sem qualquer parcialidade, os deuses do Velho e do Novo Mundo.

Em seus quadros acreditamos ouvir o som do *osso-bala*, o lendário xilofone da Guiné, que há 800 anos anuncia rapto e derramamento de sangue, mas também a recuperação de uma inocência perdida.

A série fotográfica *Genesis* de Kudzanai Chiurai resgata um tema não menos virulento, a colonização da África Central e Oriental ocorrida, no século XIX, depois das expedições do missionário escocês David Livingstone, que pretendia substituir a escravidão pelo comércio e o cristianismo.

Em suas performances extremamente teatrais, enraizadas na tradição ioruba, Jelili Atiku emprega linguagem corporal ousada e figurinos inusitados que, com a participação do público, chamam a atenção sobre problemas sociais.

Mohau Modisakeng usa o próprio corpo em suas performances e videoinstalações a fim de tematizar violência e resistência, voltando o olhar não apenas sobre o *apartheid* em seu país, mas,

de forma geral, sobre a condição humana. Suas invocações poderosas e poéticas penetram nas mais profundas camadas da memória coletiva.

O vídeo *Cambeck*, de Binelde Hyrcan, é um estudo lúdico sobre quatro garotos em uma praia de Angola que constroem uma limusine de areia. O que inicialmente parece uma brincadeira ingênua logo se transforma em uma reflexão amarga sobre desemprego, pobreza e migração.

Ironia e sátira são também os recursos estilísticos de Karo Akpokiere, que, em seus desenhos derivados da cultura pop, enfoca a publicidade gritante, as negociatas a qualquer preço que incluem a política e a religião, como também as pequenas espertezas do dia a dia.

Kiluanji Kia Henda mostra Luanda, a capital de Angola, deserta de seres humanos, na noite que antecedeu a retirada maciça de portugueses em maio de 1975. Dessa vez, a independência é comentada em tom melancólico por aqueles que partiram.

Não é menor a desolação do cenário sinistro de *Ponte City*, uma videoinstalação em doze partes de Mikhael Subotzky e Patrick Waterhouse sobre o arranha-céu do centro de Joanesburgo que leva esse nome, cuja conturbada história é uma parábola sobre decadência e gentrificação.

Por trás das imagens de Guy Tillim, que retratam a Maputo atual, há uma abundância de alusões ocultas à tumultuada história da revolução de Moçambique. Pouco tempo depois da independência de Portugal, conquistada em 1975, o país foi tomado por uma guerra civil que durou treze anos e acabou levando à implantação de um regime capitalista na república popular, um destino compartilhado por diversos países africanos. Uma curiosa característica local, presente não só no caso de Moçambique, mas também em Angola, é que elementos iconográficos do realismo socialista de origem norte-coreana anunciam em toda parte uma utopia distante, que parece estar totalmente fora do tempo.

Andrew Tshabangu declara as ruas da África do Sul como seu ateliê. No *sfumato* das suas fotografias em preto e branco, as cerimônias religiosas, os vendedores ambulantes e também as paisagens e interiores causam um estranho efeito de distanciamento da realidade.

Youssef Limoud e Ibrahim Mahama juntaram achados e pedaços de escombros de cidades brasileiras para simular a devastação das metrópoles africanas, e também das sul-americanas. É uma arquitetura do impossível, entre ordem e caos, estrutura e ruína. Conseguirá o exército de trabalhadores de Abdulrazaq Awofeso reconstruir a cidade que foi arrasada? O título de sua escultura, *A Thousand Men Cannot Build a City*, não soa muito encorajador.

A enigmática relação entre realidade e ficção raramente foi tão habilmente perscrutada como por Awofeso, e não há local em que o diálogo interior que cada um estabelece consigo mesmo tenha se feito ouvir com tanta clareza: fico alinhado ou rompere com a ordem estabelecida e as massas?

Em seus retratos, Omar Victor Diop, do Senegal, estabelece uma conexão com a tradição histórica da fotografia de estúdio da África Ocidental, cujos representantes de maior destaque são Seydou Keita e Malick Sidibé, ambos de Mali. No início de sua carreira, Diop trabalhava principalmente com fotografia de moda e publicidade, e hoje é também um artista plástico reconhecido. Inspirado

na pintura barroca da Europa, em seu projeto *Diáspora* explora o destino de notáveis africanos que atuaram na Europa entre os séculos XVI e XIX, retratando a si mesmo em variados figurinos, cheios de esplendor e esbanjamento.

A independência da maioria dos países africanos durante os anos 60 do século XX produziu não apenas novas estruturas sociais e políticas, mas também conquistas no design cotidiano, como, por exemplo, novos cortes de cabelo feminino. As mais notáveis e fecundas dessas realizações, no sentido artístico, são os criativos penteados de cabelos trançados que mais fazem lembrar esculturas do que estilos tradicionais de cabelo. Na cabeça de jovens mulheres eram montadas verdadeiras arquiteturas: arcos e portais de arame, formas pontiagudas, tranças formando curvas elegantes e amplos ninhos de pássaros. O fotógrafo nigeriano 'Okhai Ojeikere (1930-2014) retratou essas obras com cabelo em mais de mil imagens em preto e branco, sóbrias e despreziosas. Essa *hairdo revolution* [revolução do penteado] constituiu um comentário estético impossível de ignorar no início da industrialização e no incipiente *nation building*. A nova técnica *olowu* substituiu as perucas e os cabelos alisados dos tempos coloniais, ajudando a promover uma nova autoestima. Na obra de Ojeikere, as fotografias certamente abandonam o nível documentarista e ganham *status* de arte, ou melhor, de *cult*, graças à sua composição e técnicas de iluminação.

A obra interdisciplinar de Nástio Mosquito abarca de vídeos e instalações até performances, música experimental e poesia. A mesma abrangência é vista em seus temas, que envolvem questões de identidade e de fé, até aspectos complexos da história colonial de Angola.

Em seus trabalhos, Mosquito se interessa principalmente pelas possibilidades fluidas da língua como meio de expressão e ferramenta para estabelecer poder. Muito refrescante é sua intelectualidade estimulante e transgressiva, que fica longe do politicamente correto.

"Don't be cool, be relevant", diz o artista, "and if you can be relevantly cool then good for you" [Não seja *cool*, seja relevante, diz o artista, e se conseguir ser *cool* de maneira relevante, melhor ainda].

A exposição termina com um *Clube Lagos*, que apresenta todas as modalidades de interpretação do pop nigeriano em vídeos musicais. Os filhos do legendário *afrobeat* de Fela Kuti e do rei do *juju*, Sunny Ade, libertaram-se dos clichês da *world music* e criaram identidades musicais muito próprias no Naija pop. A festa inclui o *New Afrika shrine* de Femi Kuti, que continua sendo referência na cena musical nigeriana, como também a banda *Afropolitan Vibes* e casas noturnas menores. Dinheiro, poder, Deus e sexo são temas recorrentes nessas robustas cenas que representam o ventre de Lagos.

É impossível ter uma compreensão plena do que é a África. É como fazer uma aposta que não se pode ganhar. Por este motivo, tentamos definições mais ou menos imprecisas e ideias consolidadas. E aí vêm as certezas. As datas entalhadas em nossos livros de história. A chegada dos primeiros europeus, o tráfico de escravos, a Conferência de Berlim,¹ a colonização, a Conferência de Bandung,² Leo Frobenius,³ Michel Leiris⁴ e os demais. A África fantasma encerrada em museus antropológicos e museus da civilização. Figuras políticas como Senghor, Nkrumah, Neto Nasser, Sankara, Modibo Keita, Sadat, Nelson “Mandiba” Mandela e Steve Biko.⁵ Escritores, ganhadores do Prêmio Nobel, artistas, cantores, as neves do Kilimanjaro que correm o risco de perder sua eternidade, as guerras, a corrupção, a AIDS, a malária, a pobreza e a fome. Se bastasse esse tipo de fria enumeração, todos teriam uma ideia “objetiva” do que é a África. Mas nenhum de nossos conceitos, convicções ou intuições preconcebidas seriam suficientes para explicar a realidade esquizofrênica desse continente. Porque, deveras, embora nos esqueçamos disso com bastante facilidade, a África é um continente. Uma entidade contraditória, eternamente marcada pelo carimbo da história. O que, sem dúvida, gera um modo diferente de imaginar o mundo, como na Ásia ou na América Latina, uma maneira de estar em outro lugar, pensar a si mesmo em outro lugar.

Afirmar, à maneira de La Palice,⁶ que a África é constituída pelo grupo de países que a compõem, decerto não satisfará os “especialistas esclarecidos”. Contudo, vale a pena lembrar alguns fatos óbvios. A maioria das pessoas pensa que a África se limita a um grupo de países ao sul do Saara, sendo quase outro mundo a região que principia ao norte. É patológico esse tipo de revisionismo que anseia por contrapor a porção “etíope” à porção “mediterrânea” de um continente através do qual o deserto se abre como um interminável parêntese, pois, desde a Idade Média, tenta negar as múltiplas influências alimentadas pelas trocas entre as grandes cidades do Sahel⁷ e seus vizinhos do norte da África. Contesta a importância do islã em toda a África subsaariana, já ali presente muito antes que os “descobridores” europeus lá pisassem. Em suma, procura negar a história comum que uniu os destinos de nações colonizadas pelos mesmos poderes e suas subsequentes lutas pela libertação. Como se a Europa que está sendo construída diante de nossos olhos não apresentasse contradições igualmente gritantes. Há também círculos mais amplos, inclusive o que abarca outros continentes que, junto com a África, constituem uma procissão daqueles a quem Frantz Fanon chamou “os miseráveis da terra”.⁸ Mas essa é outra história.

Há muito se esvaneceu o sonho pan-africano de unidade política, econômica e cultural. E a tênue Organização da Unidade Africana (OUA), rebatizada União Africana, não será capaz de substituir essa utopia. Porém, mesmo nesta nossa sociedade materialista e pragmática, em que o conforto pessoal e as efemérides substituíram os projetos humanistas, ainda se ouve um ocasional lamento. Em 1994, quando eu voltava de uma viagem ao exterior, um motorista de táxi que descobriu minhas origens camaronianas passou toda a corrida falando sobre o orgulho africano e sobre como a

República dos Camarões se tornou um símbolo na mente de todos. Meu país se qualificara para as quartas de final da Copa do Mundo de futebol, e só por um triz perdeu nas semifinais. Alguns anos depois, durante outra Copa do Mundo, toda a África se uniu para torcer pelo Senegal num jogo contra a França, carregado de grande simbolismo. Anedotas inconsequentes, dirão alguns. No entanto, o indiscutível simbolismo dessas reações instintivas traduz a consciência de um povo que transcende as fronteiras que herdaram com a Partilha da África. Em ambas ocasiões, a África se viu reunificada no espaço de uma miragem que durou não apenas duas vezes 90 minutos, mas cujas repercussões ainda predominam em muitas cabeças. Que acontecerá se essa consciência só for reativada quando se tratar de encontrar um adversário comum? Afinal, o futebol ainda não é guerra. Não importa que aqueles que aderem a este novo estilo de pan-africanismo nada saibam das lutas que seus antepassados travaram nos primórdios da independência para evitar a balcanização do continente. São ainda os herdeiros de um sonho malogrado.

Para além da história e da geografia, há outro aspecto que une essas nações. Todas vivem no caos engendrado pela história, e cada uma se adapta a ele à sua maneira. Este aparente caos, entendido por alguns como um sintoma da enfermidade crônica de um continente, não deve ser vivido como uma fatalidade, como uma confirmação do pessimismo acerca da incapacidade da África para adentrar os tempos modernos. Fazê-lo seria esquecer que o tempo é relativo e que o ponto de vista de um indivíduo não coincide necessariamente com o de outro. A África moderna está atravessando um tempo condensado a partir do qual tem de elaborar um futuro. Mas essa noção de futuro é arriscada, porque a vida é vivida no presente. Tudo está para ser feito, construído e vivido e, ao mesmo tempo, há uma memória e uma identidade a serem restauradas. No coração do tempo, escreveu Maurice Merleau-Ponty, há um olhar, um olhar forçosamente subjetivo, que não pode corresponder nem satisfazer o olhar do outro. Basta contradizer as inquietações de qualquer africano. A África moderna está no início de sua quarta década. Em muitos de seus países, a maioria dos habitantes é mais velha que sua nação. Nem mesmo os Estados Unidos, fundado há relativamente pouco tempo, possui sequer um habitante mais idoso que sua constituição. O que vem a demonstrar a extensão do caos coletivo e individual com o qual a África precisa conviver.

A África é, a um só tempo, muito antiga e muito jovem. É do choque geológico entre essas duas situações que surgirá uma nova África. A África é um escândalo. Até mesmo sua fala cotidiana é híbrida, e não é surpresa alguma ouvir uma expressão francesa aparecer em uma conversa travada em bambara ou árabe. Quanto às línguas herdadas das potências coloniais, o inglês falado em Lagos, Acra ou Joanesburgo, tal como o português falado em Maputo ou Luanda, adquiriram sotaques, entonações e significados que não continham em sua origem. O francês falado na África Ocidental, Central e do Norte foi totalmente “colonizado” pelos nativos. As movimentações populacionais e os choques culturais desencadeados pelo *boom* da cidade “europeia” tornaram-se componentes das clivagens físicas e intelectuais na consciência africana. É inevitável que a África de hoje seja um retrato desse sincretismo cultural subjacente a toda a contemporaneidade. Basta passear pelas ruas do Cairo ou

Addis Abeba, Joanesburgo ou Duala, Bamako ou Lagos, Maputo ou Marraquexe para se impressionar com o óbvio: a África é um continente em constante mutação. Uma montanha em construção.

É aqui que reside o escândalo. Forjado no coração da religião judaico-cristã, o escândalo é um véu casto e hipócrita que lançamos sobre tudo o que não queremos ver ou ouvir. O próprio Cristo foi bem claro a respeito, dizendo a seus discípulos que não fugissem do escândalo, mas que, por vezes, o procurassem. Naqueles tempos difíceis, a simples menção de Seu nome acarretava as mais terríveis penas. Incorporar o escândalo ao despudor, como fez a sociedade burguesa, era outra forma de evasão. No entanto, embora a África possa ser escandalosa, nunca é impudica. Ou o é apenas na medida em que nos força a testemunhar sua metamorfose, tal como os *reality shows* da TV, que os espectadores ocidentais tanto apreciam e que chegam à África de forma tão promissora. Podemos desviar o olhar, mas é difícil ignorá-los. E isso não podemos suportar. Pois o que está sendo exibido é a dramatização pura e simples de nossos próprios defeitos e fracassos, covardia e grandeza perdida. É esse tipo de vigor vital e, ao mesmo tempo, suicida, que é capaz de fazer um jovem que encontrei um dia cair na risada e dizer que a sigla AIDS significa “Abominável Invenção para Desencorajar o Sexo”.

Em um colóquio para o qual fui convidado há algum tempo, cujo título, “É possível estar-se vivo na África?”, anunciava a premissa básica dos organizadores, expressei surpresa com uma pergunta tão ingênua, ou tão perversa. Pelo que sei, a África não tem a maior taxa de suicídios do mundo. Pelo que sei, em um continente onde a reinvenção diária é uma necessidade, homens e mulheres riem, dançam, vivem e dão à luz sem saber se todos os seus filhos irão sobreviver. Isso é verdadeiramente escandaloso. A África se recusa a se esconder. Não seria capaz de fazê-lo, mesmo que quisesse. No Cairo ou em Kinshasa, a música se derrama dos bares para as calçadas e ninguém se surpreende ao ver o povo dançando nas ruas. Risos e vozes ecoam pelos bairros, e as crianças correm pelas ruas, sem prestar atenção aos carros. É perene o trombetear das buzinas. A vida é vivida ao ar livre, sem pudor desnecessário, e nada que se passa por detrás das paredes – inexistentes nos bairros mais pobres – é segredo, seja para quem for. É esse “escândalo” inevitável, nos seus aspectos físicos, sociais ou econômicos, que constitui a própria essência da África. A modéstia, pois esta de fato existe, será encontrada em outro lugar – em tudo o que não é dito, em tudo o que é reservado para os mais próximos, os mais queridos e os deuses.

// DE SILÊNCIO E PALAVRAS //

Em um continente onde a voz é um meio privilegiado de expressão, a criatividade não fala. Ou melhor, por longo tempo recusou-se a fazê-lo. Este silêncio poderia ter sido um ato de defesa e timidez, um signo do estupor que o mundo continuava a produzir com seus discursos e máquinas. Uma recusa em se desnudar, acatar as regras elaboradas por e para outros. Uma recusa em compartilhar o autocomentário: “não se relata a si mesmo, vive-se”. Como resultado, outros decidiram tentar decifrar

esta história que remonta ao início dos tempos, traçada nas pinturas rupestres de Brandberg, na Namíbia, e em outros sítios. Alguns milhares de anos mais tarde, o egiptólogo Jean-François Champollion estava certo de que poderia decifrar a mensagem na pedra de Rosetta. Então, vieram as máscaras. Mas a África permaneceu em silêncio. Resoluta, feroz em seu silêncio.

Os objetos se recusam a revelar seus segredos. Afinal, o que é uma máscara que se recusa a dançar, além de uma escultura bonitinha? Todas as interpretações contêm um mal-entendido a elas inerente. Uma máscara silenciosa não é capaz de contrariar seu intérprete, só permite que faça comentários. Este mal-entendido milenar atingiu seu ápice ao tentar decifrar o mundo da criação artística por meio de uma perspectiva singular: a história da arte (ocidental). Devido a seu silêncio, a criatividade africana foi relegada a um limbo obscuro e mal definido. Desde o início da colonização – desde a Idade Média africana, na verdade –, deixou de existir a criatividade autóctone pura, autêntica e identificável. A África já sofria os espasmos de transformações que só muito mais tarde viriam a ser avaliadas. No entanto, manteve-se firme o sistema que alegava ser a única criatividade africana verdadeira aquela que corresponde às nossas fantasias, com o apoio de estudiosos dedicados à África, que começaram a produzir quantidades crescentes de literatura acadêmica sobre o tema no século XIX. Todavia, permaneceram em silêncio os criadores dos objetos, quase indiferentes a tudo o que se pudesse dizer sobre eles. Invisíveis. Eram os surrealistas que queriam evitar a exposição colonial, não os “nativos”. Nem Senghor, nem Césaire,⁹ nem qualquer um dos que se rebelaram em nome de uma África original poderia assegurar o significado da “carga” de um objeto sagrado. Diante do constante silêncio dos criadores, as produções foram catalogadas e rotuladas de acordo com as interpretações desse ou daquele indivíduo, e armazenadas em museus etnológicos europeus.

Passados alguns séculos, os artistas africanos (pois agora podemos chamá-los assim) não são mais loquazes que seus antepassados. Entenderam, é claro, a necessidade de falar, ou melhor, desaprenderam de permanecer em silêncio. Mas os discursos transmitidos por suas vozes são simples engodos, teorias *trompe l'œil*. Alguns artistas até se tornaram perfeitos falsários, produzindo o discurso convencional para quem quiser ouvi-lo. Reproduzindo sem cessar a dialética hegeliana do mestre e do escravo. No fundo, lembram-se de que algumas coisas devem ser deixadas por dizer e que os objetos possuem um significado e uma origem que nenhuma análise pode eliminar. Nos últimos 30 anos, tem sido encenada uma comédia agridoce que – como um efeito colateral da globalização – envolve um número cada vez maior de atores. De fato, deveríamos ressaltar aqui um dos muitos paradoxos dessa globalização que, na tentativa de nos tornar todos iguais – consumidores únicos de um único mercado – engendrou o mais impressionante retorno ao nacionalismo do final do século XX. As pessoas acreditam compreender melhor uns aos outros, quando, na verdade, esqueceram a própria essência do que significa compreender.

Muitos artistas africanos permanecem em silêncio. Mesmo que hoje lhes ofereçam o que antes era proibido. Viajam pelo mundo e apresentam os frutos de sua busca para um público que muda todos

os dias. São famosos. Reconhecidos? Talvez sim. Mas isso pouco significa para eles. Até ontem, um artista que tivesse estudado na Faculdade de Belas Artes de uma grande capital europeia e falasse a língua daquele que viria a ser seu país de adoção seria visto com desconfiança por aqueles que buscavam o autêntico africano. Surgiram termos como “arte acadêmica”, “arte internacional” e seja mais o que for. Vez por outra, vejo-me debatendo esses temas com diversos artistas. Sua resposta nunca muda. Pouco se importam com os rótulos pregados neles. Só lhes importa que seu trabalho seja visto. Os artistas africanos podem ser indiferentes ao modo como o mundo ao seu redor os vê porque, no fundo, almejam um objetivo diferente, pensam pensamentos diferentes e falam uma língua diferente. Sua recusa em elevar a voz no meio da multidão não é um retorno à timidez herdada de outras épocas, mas assinala sua vontade deliberada de dominar seu próprio espaço – esse espaço precioso e único que é o coração de toda criação digna desse nome. Este silêncio já há muito esquecido é, em minha opinião, a melhor maneira de abordar a criatividade africana. Tudo começa e termina com esse silêncio.

Os infinitos silêncios de mesquitas e florestas sagradas; unicidade entre o espírito e seu meio ambiente; o silêncio da oração, quando os homens de repente param no meio de uma calçada apinhada e se prostram no chão, voltados para Meca. Pois, simplesmente, não é necessário estar dentro das paredes de uma mesquita para que Sua palavra seja audível. A África é, sem dúvida, o reino da imaterialidade. É bem verdade que, desde a Idade Média, os impérios vêm erigindo palácios – erguidos com terra, como que para enfatizar a natureza transitória de todas as coisas; a industrialização de massa, que transformou a face da Europa do século XIX, não chegou até aqui. Mesmo em cidades como Joanesburgo, Lagos ou Cairo, a ordem é provisória e há uma constante sensação de se estar em um mundo pré-industrial. Um mundo em que os homens ainda não foram substituídos por máquinas e, na medida em que o escambo ainda representa um elemento fundador da sociedade, a virtualidade dos mercados de ações não estabeleceu direitos. A importância da palavra dada, da troca de palavras, desta palavra silente só revelada para aqueles capazes de ouvi-la.

A Partição da África, como a de Berlim após a Segunda Guerra Mundial, foi uma aberração. Povos primos ou irmãos, cujas terras não conheciam fronteiras para além da linha de visada, viram-se separados de um dia para o outro. Arrastados e esquarterados. No entanto, as palavras ainda se propagam para além dessas fronteiras absurdas. Transcendem a fria materialidade da política. Um dia, ao regressar de Gana, encontrei fechada a fronteira para Lomé. Os oficiais aduaneiros togolezes com quem falei através do arame farpado da terra de ninguém me disseram que sua fronteira continuava aberta, mas que o problema tivera origem do lado de Gana. Eu precisava estar em Cotonu cedo na manhã seguinte. Naquele exato momento, um estranho se aproximou e me mandou segui-lo. Por alguns minutos, que pareceram horas, atravessamos um labirinto de prédios e chegamos à margem de uma estrada. O homem apontou a calçada do outro lado. Eis aí o Togo! É inútil confinar as nações africanas por meio de fronteiras. A história da Europa nos últimos séculos é uma história africana, quer se queira ou não. Assim como a história africana é decididamente europeia. Muitas vezes, a recusa consciente ou inconsciente de aceitar isso transformou os artistas africanos em suspeitos acidentais.

Já vimos como é mais simples e mais fácil poder situar os seres humanos, arquivá-los em nichos. Mas o que sucede quando um deles já não se expõe de modo a permitir uma interpretação fácil? Torna-se um ser híbrido, alienado e incapaz, impróprio para representar aqueles que, ao contrário dele, ficaram “em casa”. É suspeito de traição, ainda que de forma inconsciente. Sua criatividade não mais contém o valor emblemático de sua terra. Vez por outra, é categorizado junto com os trabalhadores que viajam para outro lugar a fim de procurar o que não se pode encontrar em casa. O artista da diáspora, pois é assim que este mutante será chamado agora, não tem refúgio senão o silêncio. Como o cineasta mauritano Abderrahmane Sissako, por exemplo, que me contou como decidiu fazer filmes. Quando tinha dez anos, sua família mudou-se da Mauritânia para o Senegal. Um novo país, onde não entendia o idioma. Não conseguia participar das brincadeiras das outras crianças porque o enxergavam de imediato como um estrangeiro. Assim sendo, ele decidiu assistir e ficar em silêncio.

A Europa ou, de modo mais amplo, o Ocidente, não é a terra prometida que as pessoas gostariam de acreditar. Conheci numerosos artistas africanos que afirmam que jamais desejam deixar sua terra natal. Outros a abandonaram – é verdade. Mas acredito que seria um erro atribuir sua evasão a contingências materiais. Há muitas razões para partir, além das políticas e econômicas óbvias: não mais poder compartilhar, no caso dos artistas contemporâneos, por exemplo, sua linguagem interior com aqueles ao seu redor. Perceber que será necessário mudar-se para outro lugar a fim de encontrar um silêncio que corresponda a si mesmo. Sem dúvida, é isso que significa ser contemporâneo. Os artistas compartilham a mesma qualidade de silêncio, expressa de acordo com diferentes sotaques e sensibilidades, e, por meio desses silêncios, revelam seus antecedentes e sua visão de mundo. Certas vezes, pode ser mais fácil dar-se bem com um total desconhecido do que com as pessoas com quem fomos criados. Assim, a migração torna-se uma espécie de mal necessário que faz momentos do passado ecoarem dentro da pessoa. Proporciona uma melhor compreensão de coisas por vezes desconcertantes. Não é incorreto afirmar que a autodescoberta é mais fácil em um cenário estrangeiro. O silêncio coletivo é substituído por um silêncio mais pessoal e egoísta que, muitas vezes, para o artista, pode significar a salvação.

O crítico de arte Pierre Restany sustentava que o artista jamais deveria ser separado da vida. Se há uma coisa de que os africanos não podem se separar, é a vida. O que quer que façam, sejam quais forem as torres de marfim com que tentam se cercar, sempre haverá uma tia, irmão ou primo para lembrá-los de que a vida é vivida na Terra e que suas demandas, por mais prosaicas que sejam, são a principal prioridade. Daí a ocasional necessidade de colocar certa distância entre si mesmos e este silêncio excessivamente familiar com o qual por vezes se unificam. Esta distância não é necessariamente física, e é por isso que são capazes de evitar conclusões demasiado precipitadas. Estar em Hamburgo, Amsterdã, Nova York ou Paris, sem dúvida, atende à mesma necessidade que construir um estúdio longe da casa da família. Trata-se, sem dúvida, da condição indispensável para que um projeto amadureça. Faz-se necessário estar no estado apropriado para receber, filtrar e digerir os múltiplos signos em nossas vidas saturadas antes de liberá-los sob outras formas. Ruas, paredes, uma conversa que

não se supunha recordar, um livro, um estádio, programas de rádio e televisão... somos todos filhos de terras que deixam suas marcas em nós para sempre. Todo movimento tem sua origem. O lugar onde vivemos, rimos e choramos é a matéria-prima de onde saltam os primeiros movimentos brutos. Desempenha um papel pleno e inevitável na gestação e nascimento da arte. Predetermina e molda a obra, por assim dizer. E sua influência pode ser percebida em detalhes insignificantes, porém determinantes.

O verdadeiro desafio é conseguir capturar essa energia abrigada por trás do indizível. Se fosse preciso encontrar algo que todos os artistas africanos têm em comum, seria provável observar que todos eles bebem na fonte das matérias-primas com que foram criados, cada um à sua maneira. Nossos cinco sentidos são as portas para a alma. A arte – na África, como alhures – só pode ser a sua tradução mais sensível, humana e imperfeitamente completa. Sua busca, acredito, é traduzida na busca pelo eu. A comunhão silenciosa dos fumadores de narguilé nas calçadas do Cairo não tem outro objetivo além desse mesmo, silêncio e comunhão. O silêncio forjado no seio da infância se desenvolve mais tarde nos artistas e se torna metáfora. É a tentativa de resolver o que Ernst Bloch chamou de “o problema do Nós em si mesmo”.¹⁰ O nós da comunidade, o nós da arte, o nós da coletividade em que vivemos e em que sonhamos. De que são feitos esses diferentes “nós” e, para um artista, como traduzi-los em uma obra que dê testemunho do pertencimento singular do eu no mundo? Esta é a questão. Mas que não haja equívoco: declarar o próprio pertencimento não equivale a proclamar a própria africanidade. A africanidade é autoevidente. Um fato. Um aspecto fundamental que pode ser mantido em silêncio. O que se revela é a consciência dessa africanidade. O que torna uma obra aberta, legível a todos, é o fato de que contém uma fatia de nós mesmos, não importa quão minúscula.

// DA CONTEMPORANEIDADE //

Questionamentos sobre a arte africana contemporânea vêm-se desdobrando de maneira constante desde o início dos anos 90. As origens das buscas locais pelas práticas modernistas podem ser rastreadas até os primórdios da resistência ao domínio colonial por intelectuais negros de elite nas cidades da África dos meados até o final do século XIX. E a história desses debates remonta às independências africanas, quando os novos estados tentaram definir sua própria estética. Mas essa arte, que poderia ser chamada de “arte moderna”, foi cerceada por questões políticas e estéticas. O objetivo principal das escolas fundadas na época, como a escola de Dakar, era a autoafirmação. Ser um artista africano precisava ter algum significado. Intelectuais como o historiador Cheikh Anta Diop, um dos celebradores do afrocentrismo,¹¹ chegaram a defender uma arte social e funcional. Desde então, a criatividade africana tentou libertar-se do olhar exógeno, e muitas vezes ocidental, em que estava encerrada. Mas só no final dos anos 80 é que começa a emergir um debate estruturado sobre a natureza dessa criatividade.

Em 1989, a exposição *Magiciens de la terre*, no Centro Pompidou de Paris, deslanchou eventos ao propor uma definição de criação contemporânea que veio a alimentar muitos anos de debate. Desde então, várias outras exposições foram realizadas nos Estados Unidos, Europa e Japão, mostrando outras visões. Uma cisão emergiu entre as visões de língua inglesa, francesa e árabe – embora esta última tenha sido mantida fora dos grandes debates – que revelou fendas ideológicas entre os jovens curadores de exposições, diversos dos quais, destaque-se, eram africanos. No entanto, parecia uma aposta perdida querer abordar essa criação de maneira meramente estética, sem todo o aparelhamento político, histórico e ideológico, apesar da tentativa isolada. Por muitas razões, sem dúvida, sendo a mais óbvia, em minha opinião, a de que não se consegue pensar um continente sem levar em conta sua complexidade. A África não é um país!

Embora a última década tenha sido testemunha de uma interessante evolução na abordagem à arte africana, os mesmos obstáculos teóricos continuam firmes. Não basta que alguns artistas do continente tenham conseguido forjar para si mesmos um pequeno espaço no circuito internacional. Até hoje, não havia sido abordada de frente a possível unidade de uma criatividade africana contemporânea. As exposições que pipocaram na última década se esforçaram primordialmente para definir estruturas históricas e temáticas concentradas no contexto, mais do que na estética ou nas fontes de inspiração, nos problemas políticos e não nos processos criativos. Havia chegado a hora de abordar o fato contemporâneo como tal, ou seja, olhar primeiro a obra e, em seguida, analisar o contexto intelectual que a produziu. E é aqui que se pode justificar uma visão pancontinental de criatividade. Observamos as correntes contraditórias que reverberam pela África contemporânea: do fim do *apartheid* na África do Sul até as disputas territoriais no Zimbábue; do aprendizado de paz em Angola e Moçambique até as explosões que percorrem a África Central; do avanço do fundamentalismo religioso no Norte ao aprendizado daquilo que, por falta de uma palavra melhor, chamaremos de democracia. Várias perguntas subjazem à maneira como tento lidar com artistas africanos contemporâneos: o que é África? O que representa a contemporaneidade dentro dessa entidade geográfica? Como se define?

São esses deslocamentos estéticos e intelectuais da identidade que os artistas expressam. É por isso que é sempre necessário evitar a reprodução de classificações ocidentais que cindiram a criatividade em disciplinas distintas. Mostrar a contemporaneidade da África sem incluir a música, o cinema ou a literatura seria como examinar um fenômeno global usando antolhos. A África sempre considerou a criatividade em sua totalidade, integrando – em uma totalidade muitas vezes cosmogônica – todas as formas e disciplinas criativas. A arte, como escreveu Jean-Hubert Martin, permaneceu mágica. E, enquanto o Ocidente matava Deus para entrar na era moderna, os africanos possuem demasiados deuses – seria supérfluo matá-los todos agora. Alguns dos artistas, sem dúvida, o negarão, mas parece-me que, em cada obra, o espírito, no sentido mais amplo da palavra, é totalmente visível. Talvez se trate do que André Malraux chamou de “dialogar com máscaras”, ou seja, transformar o que era em outra coisa. Para a maioria dos artistas africanos contemporâneos,

a África que existia – o mito pelo qual alguns ainda sentem nostalgia – deixou de existir há muito tempo. Trocaram o país dos sonhos pela terra real, muito embora esta ainda seja virtual. Uma terra que recompõem, cada um à sua maneira, com sua própria sensibilidade.

O segredo de uma obra de arte que atinge seu objetivo é que nos sensibiliza. Seja qual for o idioma que o artista tenha escolhido usar, quaisquer que sejam os sotaques muito pessoais que contenha, a obra tocará aquela parte de nós que define a humanidade. Sem dúvida, é por isso que nem sempre foi fácil abordar a contemporaneidade na África. Não se trata de formas, mas sim de sotaques. Os debates sobre o pós-colonialismo que alguns comentaristas da criatividade africana realizaram nos últimos anos dão a impressão de estarem respondendo a perguntas que já não mais constituem um problema. Se, por um lado, a compreensão histórica hoje ilumina nossa percepção da cultura do continente tomada como um todo, por outro, não nos serve de mais nada quando se trata de entender o processo que os artistas, consciente ou inconscientemente, trouxeram à tona. Na verdade, a criatividade africana da segunda metade do século XX passou por tantas fases diferentes que é crucial evitar confusão ao se abordar o fenômeno contemporâneo.

Existem aproximadamente três estágios na metamorfose, ou “busca de uma voz”, por parte de artistas africanos. A primeira foi a celebração, às vezes extrema, de suas raízes, o que correspondeu ao período que se seguiu imediatamente às independências. Os artistas queriam mostrar e afirmar sua africanidade, e fazer uso da biblioteca virtual do simbolismo para mostrar que, afinal, estavam livres de qualquer influência colonial. O segundo estágio, que ocorreu entre o final da década de 1970 e o final dos anos 80, foi um período de negação. Os artistas haviam se sentido tão tolhidos dentro dos limites estreitos de suas origens, que precisavam se afastar das imagens que outros criavam deles. É neste período que se ouvia dizer: “Não sou africano, sou um artista”. Esta declaração era um grito. Expressava a vontade de serem, afinal, percebidos como indivíduos simplesmente, participando da criatividade artística do planeta, como quaisquer outros, não como seres exóticos que surgem para enfrentar um mundo que não é o seu. O terceiro estágio, aquele que sempre tentei descrever, dá testemunho de certa maturidade e apaziguamento, nos quais os artistas não têm necessidade de provar nada com suas obras. Mudou o que está em jogo. Não são mais fundamentalmente étnicos, embora ninguém possa negar suas raízes; são estéticos e políticos. Permanece a busca, mas sua natureza mudou.

Hoje, sua busca é existencial. É uma busca em que espaço e território – como delineadores da individualidade – intervêm com naturalidade. Mas as noções de espaço e território já não correspondem a fronteiras tangíveis. Não mais se aplicam a um espaço político ou geográfico fechado. Tivemos tempo suficiente para aprender que a contemporaneidade, africana ou não, não pode se restringir a uma única definição global. Passa inevitavelmente por filtros individuais. Revela-se como reconhecimento do Outro. Os artistas podem ser chamados de africanos apenas porque todos têm algo em comum. De um extremo da África a outro, os artistas compartilham ambições e dúvidas que não necessariamente encontram eco em suas próprias sociedades. Pode-se dizer que, às vezes, essa contemporaneidade é órfã, na medida em que as perguntas que coloca e as maneiras como esco-

lhes respondê-las nem sempre são compatíveis com a sensibilidade coletiva dos próprios países dos artistas. A noção de interdito, por exemplo, agora sem sentido no Ocidente, ainda é extremamente preponderante em sociedades que, de modo geral, mantiveram-se muito próximas a tradições e organizações ancestrais.

Mas, aqui também, é preciso evitar a confusão. Diferentes formas de contemporaneidade coexistem sem necessariamente ecoar uma à outra. Seria possível distinguir a contemporaneidade coletiva, por um lado, da contemporaneidade eletiva, por outro. Confesso que, por longo tempo, preocupe-me apenas com esta última. A contemporaneidade coletiva é um fenômeno diário que atravessa todos os níveis das sociedades africanas. Não se interessa pelo urbano ou o rural, e atende a uma necessidade atávica de criar. Seus temas e estética exigem uma iniciação especial. É societal. Com frequência, está enraizada nas profundas fontes de uma cultura que se transforma de maneiras por vezes entendida pelos puristas como atos de traição. É inovadora, na medida em que abala regras estabelecidas sem dar atenção ao contexto. Pode extrair suas fontes da religião, do cotidiano ou da tradição. Pode dar a impressão de que seu único objetivo é existir. Esta contemporaneidade não se inquieta com o princípio do mercado internacional que leva artistas a procurarem museus e galerias, embora seja repetidamente encontrada em exibição ao lado da outra forma de criatividade, aquela à qual chamo de contemporaneidade eletiva.

A contemporaneidade eletiva não é alimentada apenas pela conjuntura. Sem dúvida, como um fenômeno geracional, finca seus pés em um terreno específico, e seus sentidos estão ligados aos movimentos mundiais. Muitas vezes é politizada e individualista, pois seus artistas perceberam o fracasso da política e das ideologias e observam o mundo de modo nostálgico, e não romântico. Não possuem um paraíso perdido. Não há mais um lugar neste planeta que não lhes lembre de sua condição única e especial, ao mesmo tempo fazendo-os sentir que pertencem a um todo maior – um todo do qual são elementos, mas que jamais poderão compreender na sua totalidade. Pois a contemporaneidade é, e sempre foi, história em movimento. Uma história que testemunhamos ou, talvez, engendramos, mas sobre cuja finalidade somos incapazes de refletir. Uma história que nos faz repensar a nós mesmos, não em referência a uma identidade fixa e ultrapassada, mas como seres polimorfos com identidades múltiplas e mutáveis.

A síntese necessária do passado e a projeção no futuro são empreendimentos problemáticos. Prosseguremos Tateando por nosso caminho. Sempre tentaremos entender o incompreensível, captar o intangível. Abordar a contemporaneidade na África, no entanto, conduz inevitavelmente a uma leitura da história. Também envolve a criação de um quadro teórico que tornará acessíveis os diferentes aspectos da exposição a um público amplo. É por este motivo que, em vez de tratar, pela enésima vez, da questão da existência de uma criatividade coletiva homogênea africana, os curadores decidiram se concentrar nos artistas e suas produções. Destacar os indivíduos em vez de afogá-los em um debate que não necessariamente os afeta. É através das obras, e das obras apenas, que emergirão as respostas ou, pelo menos, roteiros para uma reflexão renovada.

Não obstante, tenhamos em mente essa capacidade de nos recuperarmos, de reciclar a vida e transformar coisas antigas ou ideias anciãs em obras de vanguarda. Lembremo-nos das palavras de Ernst Bloch: “Somos pobres, desaprendemos de brincar. Esquecemos-nos, nossas mãos desaprenderam de explorar”.¹² Os artistas africanos ainda “exploram”, não no sentido convencional da palavra, mas no nobre sentido de bricolagem pretendido por Bloch, o qual envolve um relacionamento com a matéria e com o *know-how*. Talvez, por meio dessa bricolagem, possamos, afinal, conseguir ao menos sentir – ou ao menos entender – aquilo a que ainda chamamos, por falta de um termo melhor, de arte africana contemporânea.

NOTAS

- 1/ Convocada pelo chanceler alemão Otto von Bismarck em 1884, a Conferência de Berlim ajustou uma repartição final entre as potências europeias das partes da África que permaneciam não colonizadas: “Assim começou a chamada ‘disputa pela África’, a era do império. Ao repartir a África, substituiu-se a *terra incognita* do cartógrafo por um mapa em que os antigos inimigos se balcanizavam e eram obrigados a viver lado a lado, enquanto nações inteiras foram atomizadas e divididas em estados não mais definidos pela cultura que compartilhavam, seu patrimônio comum, mas pelas bandeiras europeias que agora os dominavam” (BANDELE, Biyi. Introdução. In: ACHEBE, Chinua. *Things Fall Apart*. Londres: Penguin, 2001).
- 2/ Encontro de 29 países africanos e asiáticos, realizado na cidade indonésia de Bandung em 1955, com o objetivo de promover a cooperação econômica e cultural e se opor ao colonialismo (a África do Sul não foi convidada para a conferência).
- 3/ O antropólogo alemão Leo Frobenius (1873-1938) foi um dos primeiros antropólogos a fazer da África o seu campo especial de estudo. FROBENIUS, Leo (1937). *Prehistoric Rock Picture in Europe and Africa*. Austin: Ayer Co Pub, 1972; FOZ, Douglas C; FROBENIUS, Leo (1938). *African Genesis*. Nova York: Arno P, 1976.
- 4/ Michel Leiris (1901-1990), antropólogo francês, poeta e romancista; seu diário foi publicado como *L'Afrique fantôme* (Paris: Gallimard Broché, 1934).
- 5/ Presidentes: Léopold Sédar Senghor, Senegal (1960); Kwame Nkrumah, Gana (1960); Antonio Agostinho Neto, Angola (1975); Gamal Abdel-Nasser, República Árabe Unida (1954); Thomas Sankara, Burkina Faso (1983); Modibo Keita, Mali (1960); Anwar Sadat, República Árabe Unida (1970); Nelson Mandela, África do Sul (1994). Steve Biko era um líder sul-africano da consciência negra, nascido em 1947, assassinado sob custódia da polícia em 1977.
- 6/ Verdade autoevidente, observação óbvia, obviedade (segundo Jacques de La Palice, 1470-1525).
- 7/ O Sahel é uma “área de um milhão de milhas quadradas que atinge desde Senegal a oeste até o Chifre da África a leste, contendo Burkina Faso, Chade, Mali, Mauritânia, Níger e Senegal”. (BUTE, E. L.; HARMER, H. J. P. *The People, History and Politics of Africa and the African Diaspora*. Londres/Washington: Cassel, 1997, p. 98).
- 8/ FANON, Frantz (1961). *The Wretched of the Earth*. Tradução de Constance Farrington. Londres: Penguin Books, 2001. Versão brasileira: *Os condenados da terra*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.
- 9/ Léopold Sédar Senghor, ver nota 5. Aimé Césaire foi um escritor e político da Martinica e cofundador, em 1934, de *L'Étudiant noir*, uma revista que apoia a negritude.
- 10/ BLOCH, Ernst (1919). *The Spirit of Utopia. Meridian Crossing Aesthetics*. Tradução de Anthony A. Nassar. Califórnia: Stanford University Press, 2000, p. 3.
- 11/ O afrocentrismo é um movimento intelectual e ideológico que compreende, na maioria, africano-americanos que acreditam que o mundo vem sendo dominado há demasiado tempo por um ponto de vista eurocêntrico. O movimento apoia uma visão de mundo centrada na África com valores africanos positivamente expressos.
- 12/ Bloch, *Spirit of Utopia*, p.10.

// EX AFRICA // ALFONS HUG

“There is always something new coming out of Africa,” (ex Africa semper aliquid novi) wrote the author Gaius Plinius Secundus Maior as long as 2,000 years ago after a journey through the North African provinces of the Roman Empire.

Several flourishing advanced civilizations (in the Middle Ages the Kingdom of Mali even had an ambassador in Beijing), the blood-letting of the slave trade, which was also to change the face of America for ever, then colonialism: the news never stopped coming. Later followed decolonization and the challenges of independence and globalization, paired with an incessantly growing urban drama.

Over the centuries Africa has spread out far beyond its original thirty million square kilometers and pushed out its borders in all directions. In the 17th century the Württemberg Court employed African drummers and trumpeters, and at the beginning of the 18th century Margrave Ludwig Wilhelm von Baden-Baden had his portrait painted as an African, an image that was associated at that time with wealth and splendor and boosted a person’s prestige.

African blood flows in the veins of Arab rulers and Cuban agricultural workers. Africa lives on in American jazz, in the Brazilian carnival, and in the shrines of the Candomblé. Africa has been immortalized in Dürer’s etchings, in Shakespeare’s Othello, in Rimbaud’s poems and—as a caricature—in Joseph Conrad’s ‘Heart of Darkness.’ Africa stares at us through the eyes of the ‘*Demoiselles d’Avignon*’ and sits in the wooden sculptures of Baselitz, in the paintings of Penck, but also in the form of asylum applications in German government offices. Via the Blues it has colonized European and North American pop culture.

Of course, the continent had produced its biggest piece of news much earlier: in its capacity as the cradle of humankind. This applies both to *Homo erectus* approximately 1.8 million years ago, and to *Homo sapiens*, who migrated from East Africa to Europe and Asia about 100,000 years ago. So we are all basically descended from Africans.

This ‘Out of Africa’ hypothesis has also been corroborated by genetic researchers in the last few years.

Impressive evidence of the first humans can be found in the caves of Sterkfontein (South Africa) and in East Africa’s *Rift Valley*, e.g. the Olduvai Gorge in Tanzania, or in the Museum of Addis Ababa, which is home to the three-million-year-old skeleton of our primordial mother *Lucy*. However, in recent times paleontologists have also made finds in the Sahel region that are supposed to stem from hominids.

We do well to remember this first movement, and the settlement of the world from Africa, when we look at the latest northward exodus of refugees, which is co-generated by rural depopulation, climate change, internal conflicts and, last but not least, an unprecedented demographic dynamic. As a result of the latter, the continent’s population will quadruple from 1.2 to almost 5 billion people in the course of this century, so that Africa will account for almost half of humanity by 2100, according to estimates of the UN World Population Prospects (2015).

By then the mega-city of Lagos, currently the fastest-growing metropolis anywhere, might be the biggest city in the world with more than 50 million inhabitants.

This demographic upheaval, which is now already announcing itself as a minor earthquake and will confront the continent and the world with unimagined challenges, is all the more astonishing when we consider that the population of Africa practically stagnated between the 17th and 19th centuries due to the slave trade.

The refugee boats that are currently landing in Lampedusa and Sicily, having crossed the Mediterranean from North Africa, are only the first precursors of a major wave of migration that will refute Herodotus, who wrote more than 400 years before Christ:

We will spare neither lives nor money, and every year we will send a ship to Africa to find an answer to the questions: Who are you? What are your laws like? What language do you speak? But they never send a ship to us.

However, the migration of African refugees is also a late response to the Berlin Congo Conference (1885), in which Africa was divided up among the European colonial powers. The continent still suffers today from the consequences of the borders that were arbitrarily drawn at that time.

All flags, without distinction of nationality, shall have free access to the whole of the coastline of the territories above enumerated, to the rivers there running into the sea, to all the waters of the Congo and its affluents, including the lakes, and to all the ports situate on the banks of these waters, as well as to all canals which may in future be constructed with intent to unite the watercourses or lakes within the entire area of the territories described in Article 1 (General Act, Berlin Conference on West Africa, Article 2).

// THE BRAZILIAN QUARTER //

The so-called *Brazilian Quarter* lies right in the centre of Lagos in Nigeria. It is a district reminiscent of the old towns in Rio de Janeiro or Salvador (Bahia), which was constructed in the 19th century by a group known as the *retornados*, i.e. former slaves who had returned from Brazil, made up more than 10% of the population around 1880 and would soon become part of the city elite and continue to bear Portuguese names to this day. There is still a carnival club. A similar migration took place to Benin, Togo and Ghana, and, in the case of former North American slaves, to Liberia and Sierra Leone.

To the *retornados*, called *Amarôns* or *Agudas* in the Yoruba language, Africa represented a promise—the promise of a return of history and of mercy. Their origins lay not behind them, rather before them.

Constructions by Brazilian master-builders such as Water House, Eburn House or the Shitta Bey Mosque and other landmarks in old Lagos now scarred by the ravages of time, clearly cling to a past that is in danger of being swept away by the megalopolis and its 22 million inhabitants.

For now though, melancholy in the Brazilian Quarter is the only force opposing ruin and doom.

In Lagos, one can never be certain whether the people are building their city or whether they themselves are the bricks; and for every problem the people solve, Lagos creates a new one in a seemingly never-ending succession of afflictions.

The entire West and Central African coast is strewn with architectural testimonies to the slave trade, be they on the island of Gorée in Senegal, Elmina Castle and the former Brandenburg colony of Gross Friedrichsburg in Ghana, Uidah in Benin, fort São Miguel in Luanda, the ruins of Bimbia in Cameroon or the Point of No Return in Badagry, Nigeria. And to this day, the river “Escravos” (Portuguese for ‘slaves’) in the Niger Delta carries its dark history in its name.

// CAIS DO VALONGO //

On the far side of the Atlantic, in Rio de Janeiro, construction work for the Olympic Games unearthed the foundations of the former slave market at Cais do Valongo, where more than one million slaves were sold between the 16th and 19th centuries.

A “Little Africa” has formed around Cais do Valongo in recent years, with museums and Afro-Brazilian cultural centres. More than 50% of the eleven million Cariocas are of African descent. No wonder the African legacy in Brazil is the subject of more heated debate than ever in Brazil today.

Just a stone’s throw away from Cais do Valongo is the settlement of Morro da Providência (Providence Hill), Rio’s first *favela*, where a black market for slaves existed into the early 20th century.

From the breezy, cool heights of the Corcovado, it is hard to imagine the nameless social dramas, the daily battle for survival in a precarious economic situation, the latent violence and the psychological devastation in the stifling heat of the city below.

Gilberto Gil called this complex entity “The Paradoxical Paradise” in one of his songs, thereby alluding to the almost intractable contradiction between natural beauty and human inadequacy. Pablo Neruda saw Rio as “an emerald mined from blood.”

The Brazilian Quarter of Lagos and the old slave market in Rio form the axis known as the Black Atlantic, a complex tapestry of centuries-old political, economic and cultural components on both sides of the ocean, stretching from Rio de la Plata to New York and from Dakar to Cape Town. Strictly speaking, this geographic area should also include Europe, which established the slave trade and profited handsomely from this transatlantic triangle.

After 1492, the Atlantic became a veritable hub, linking Africa, America, the Caribbean and Europe economically. As a connection between hitherto relatively autonomous regions, this hub became the locomotive of changes unprecedented in global history. The people of African descent found themselves at the centre of the new dynamic, for the complex of the Atlantic slave trade, at whose

heart were the plantations in Brazil, the Caribbean and North America, represented a vital link in the creation of modern capitalism. “Slavery is capitalism with its clothes off” (Paul Gilroy).

With the exception of Alaska and the North American Pacific coast, virtually all of America’s harbors used to be transshipment points for slaves, even cities one would not have expected such as Buenos Aires, Montevideo or Valparaiso. If the number of afrodescendants is relatively small in Argentina today, this is primarily due to the Paraguay War (1865), during which the black battalions from Argentina were basically used as cannon fodder.

The leading position enjoyed by these metropolises of the North today is largely due to the profits of this historical trilateral trade (weapons from Europe to Africa, slaves from Africa to America, sugar and cotton from America to Europe).

Although slavery was regarded as the epitome of evil as early as the 18th century, and its conceptual antithesis, freedom, was praised as the highest good by the thinkers of the Enlightenment in Europe, the enslavement of millions of Africans further intensified, so that by the mid-18th century the West’s entire economic system depended on it. Paradoxically, this made the global spread of the ideals of the Enlightenment possible. The exploitation of slave labourers in the colonies was accepted as the inevitable course of the existing world by the very philosophers who elevated freedom to the natural state of humans.

In cultural terms, the Black Atlantic and its diaspora were without doubt extremely productive for they forged a colossal process of creolization, which led to intense exchanges of and between religions, languages, technologies and the arts.

Entirely different notions of nature, time and space changed and re-formed in an extremely dynamic system. The cultural diversity of the African slaves, which was made up of hundreds of ethnic groups and languages, was in no way inferior to that of the indigenous population. More than 2,000 languages are still spoken in Africa today, 500 in Nigeria alone.

// CONTEMPORARY AFRICAN ART //

Modern Africa, more than any other continent, is experiencing a period of compressed time. It is just 50 years old and thus only slightly older than the average age of its current population. At the same time, it has still not opened up fully to industrialization; in fact, much of its economy is still based on barter.

However, in the last few years a marked upturn in art production has been observed in the urban centers. Africa is now the last continent to become part of the global art scene, with all the advantages and disadvantages that this involves. African artists are regularly shown at major international exhibitions: at the documenta in Kassel, the Venice Biennale and even at biennials in Asia and South America. The fact that many of the most important African artists live in the big cities of Europe and North America is problematic, of course; even though they are still inspired by subjects from their continent, they are hardly ever exhibit there.

The ground-breaking exhibition 'Les Magiciens de la Terre' (1989 at the Centre Pompidou in Paris) was the first to show non-Western art on a large scale. It included such African masters as Frédéric Bruly Bouabré (Ivory Coast), Bodys Isek Kingelez (Congo), Chéri Samba (Congo) and Twins Seven Seven (Nigeria). Since then, there have repeatedly been major exhibition projects on Africa, especially in Europe: 'Seven Stories about Modern African Art' (Whitechapel Art Gallery, London), 'Neue Kunst aus Afrika (New Art from Africa, House of World Cultures, Berlin), 'Africa Remix' (Kunstpalast Düsseldorf), 'The Short Century' (Villa Stuck, Munich), 'Africa Hoy' (Africa Today, CAAC, Las Palmas), 'Flow' (Studio Museum Harlem, New York), 'Himmel, Hölle, Fegfeuer' [Heaven, Hell, Purgatory] (Museum for Modern Art, Frankfurt) and 'Afriques Capitales' in La Villette, Paris, in 2017.

In Latin America, the Havana Biennial in particular and, to a lesser extent, the São Paulo Biennale and Videobrasil, have made valuable contributions in the field of contemporary African art.

At the same time, several biennials have been launched in Africa itself, e.g. in Dakar, Johannesburg, Marrakech, Bamako, Cairo, Kampala, Luanda, São Tomé and Lubumbashi in Congo. In addition, there are art spaces and art fairs in nearly all the region's important countries.

As a result, African contemporary art has shirked off two persistent prejudices: the stigma of it being little more than handicraft work and 'airport art' on the one hand, and ethnological attributions on the other.

As everywhere in the world, contemporary African art is also in a permanent process of creative renewal. Although the consequences of colonialism cannot be denied, the importance of artistic exchange during the transition from the colonial to the post-colonial period should not be underestimated—and in this context the reaction of the artists to the period before independence.

It will come as no surprise that a continent the size of Africa has produced a wealth of aesthetic archives which have their roots in at least three legacies: the indigenous culture, Christianity and Islam, which, as in the case of Nigeria, coexist in close proximity. The countries bordering the Gulf of Guinea are home not only to at least 1,000 different ethnic groups, but also to Anglophone, Francophone, Lusophone, even Hispanic and Arab elements.

Between Senegal and South Africa, Sudan and Angola, modern African identity is marked by many cultural encounters and interactions, by exchange processes and acculturations. Although these phenomena initially affected Europe and America, they have recently, in the course of globalization, also incorporated elements from China, India and the Persian Gulf. African Art thus moves in worlds spanning different archives: traditional and modern, colonial and post-colonial, local and global, provincial, cosmopolitan and those influenced by the diaspora.

Unlike Western art, which is embedded in, indeed squeezed into, a strict sequence of styles, African contemporary art has the advantage of not having to satisfy any canon and being able to take its orientation strictly from the here and now. In this context, it uses any material that might be to hand across all artistic media.

// THE EXHIBITION //

Ex Africa presents 18 artists of the younger and middle generation who have attracted a lot of international attention but are still largely unknown in Brazil. They are joined by two Afro-Brazilian artists, Arjan Martins and Dalton Paula, who recently did some research and exhibited in Nigeria at the invitation of the Goethe Institute. A special venue also presents Lagos's club scene.

The exhibition is divided into four themes which are not abruptly separated from each other, but merge seamlessly:

The Echo of History

Bodies and Portraits

The Urban Drama

Musical Explosions

The exhibition opens with a historical excursus in the form of an installation by Ndiri Dike with original objects from the period of the slave trade: leg irons, manacles, branding irons, instruments of torture, coins and auction posters—spread out over a provisional wooden table—recall the darkest period of the transatlantic slave trade.

Ndiri's assemblage makes the viewer involuntarily think of the so-called Slave Road in Diamantina, Minas Gerais, which was hewn by slaves from rough rock slabs in the early 19th century. The 'Caminho dos Escravos' is not only a remarkable engineering achievement in difficult terrain, the five miles of this Via Crucis are also a measure of greed and human suffering on both sides of the ocean. Like a festering wound in the mountains, the godless pathway contrasts not only with the elegance and transcendence of the city's Baroque churches, but also with the radiance of the diamonds, which, according to the legend of the Puri indios, are nothing but the charred remnants of the holy 'Acaiaca' tree.

In four photographic triptychs Leonce Raphael Agbodjélou comments on the so-called *Code Noir*, that notorious decree in which the French colonial administration regulated the treatment of slaves in West Africa.

The artist's home town in Benin, Porto Novo, which was founded by the Portuguese, was itself an important center of the transatlantic slave trade and, like Lagos, a destination for the *retornados* from Brazil. The artist captures both the decadent patina of the dilapidated colonial buildings and very personal portraits of their last inhabitants.

Arjan Martins also covers the topic of slavery, or more precisely the phenomenon of the 'slave ship'; this is the most striking visual metaphor for the historical memory of the so-called *Middle Passage*, the notorious transatlantic crossing from West Africa to America. On the one hand, the ship was a moving vessel of horror, as shown in the diagram published by British abolitionists showing the slave ship *Brookes* overcrowded with human cargo; simultaneously, however, it was also a micro-cultural, micro-political system that always implied the hope of a redemptive return to Africa.

The dramas of these nameless passengers are also taken up by Dalton Paula in his 'Ex-Votos'. Their vows are directed equally to the gods of both the old and the new world.

One imagines one can hear in his pictures the sound of the *sosso-bala*, that legendary xylophone from Guinea, which for 800 years has heralded kidnapping and bloodshed, but also the regaining of lost innocence.

Kudzanai Chiurai's photographic series 'Genesis' takes up a topic that is no less virulent, namely the colonization of Central and East Africa following the 19th-century expeditions of the Scottish missionary David Livingstone, who had taken on the task of replacing slavery with trade and Christianity.

In his highly theatrical performances, which are rooted in the Yoruba tradition, Jelili Atiku uses daring body language, unusual costumes, and the participation of the audience to draw attention to social grievances.

Mohau Modisakeng uses his own body in his performances and video installations to address the issues of violence and resistance, not only with regard to apartheid in his own country, but also to the *conditio humana* in general. His powerful, poetic invocations penetrate into the deepest strata of collective memory.

Binelde Hyrcan's video 'Cambeck' is a playful study of four boys on an Angolan beach who build a limousine out of sand. What initially looks like harmless fun soon becomes a bitter reflection on unemployment, poverty and migration.

Irony and satire are also the stylistic means used by Karo Akpokiere who, in drawings borrowed from pop culture, lampoons flashy advertising, the idea of making a profit at any price without sparing even politics and religion, as well as the small, crooked dealings typical of everyday life in Lagos.

Kiluanji Kia Henda shows the deserted Angolan capital Luanda on the eve of the mass Portuguese exodus in May 1975. This time, independence is commented on in a melancholy tone by those who left.

The impact of the eerie backdrop of 'Ponte City' is no less desolate. This is a 12-part video installation by Mikhael Subotzky and Patrick Waterhouse about the eponymous skyscraper in the center of Johannesburg, whose checkered history is a parable about decay and gentrification.

Behind Guy Tillim's images of present-day Maputo lie a wealth of allusions to Mozambique's eventful revolutionary history. The country had hardly become independent of Portugal in 1975 when a thirteen-year civil war broke out that ultimately turned the People's Republic into a capitalist regime, a fate the country shares with many African states. In the case of Mozambique and Angola, however, there is a curious element of local color in the fact that ubiquitous, iconographic elements of North Korean socialist realism tell of a distant utopia that seems to be completely out of touch with the times.

Andrew Tshabangu says South Africa's streets are his studio. Religious ceremonies, street traders, even landscapes and interiors seem strangely removed from reality in the *sfumato* of his black-and-white photographs.

Youssef Limoud and Ibrahim Mahama have collected discarded objects and rubble from Brazilian cities and used them to recreate the devastation of both African and South American cities. It

is an architecture of the impossible between order and chaos, structure and ruin. Will Abdulrazaq Awofeso's army of workers be able to rebuild the razed city? The title of his sculpture—'A Thousand Men Cannot Build a City'—doesn't sound very encouraging.

The puzzling relationship between reality and fiction has rarely been highlighted so skillfully as by Abdulrazaq Awofeso, and nowhere has the inner dialog that all individuals have with themselves been heard so clearly: "Do I stay in rank and file or do I break out of the crowd and the prescribed order?"

In his portraits, Omar Victor Diop from Senegal builds on the tradition of historical studio photography in West Africa, whose most prominent representatives were Seydou Keita and Malick Sidibé, both from Mali. Originally, Diop worked primarily in the field of advertising and fashion photography; in the meantime he is also recognized as a visual artist. Inspired by European Baroque paintings, he highlights—for example in his 'Diaspora' project—the fate of notable Africans who were active in Europe between the 16th and 19th centuries: the artist pictures himself in exuberant costumes full of lavish splendor.

In most African states, independence in the 1960s led not only to new political and social structures, but also to achievements in everyday design, including new ladies' hairstyles. The most striking and artistically productive were ornately woven hair creations that are more reminiscent of sculptures than of traditional hairstyles. Veritable architectural structures tower over the young ladies' heads: arches and portals made of wire, sharp peaks, plaits laid into elegant curves, and sweeping birds' nests. The Nigerian photographer 'Okhai Ojeikere (1930-2014) recorded these works of art made of hair in more than 1,000 pictures in unobtrusive, factual black and white. This 'hairdo revolution' was a striking aesthetic comment on incipient industrialization and burgeoning 'nation building.' The new '*olowu*' technique took over from the wigs and sleek hairstyles that were customary in the colonial period and promoted a form of post-colonial self-assurance. However, in Ojeikere's oeuvre the photographs leave the level of documentation and gain artistic, indeed cult status thanks to their composition and lighting.

Nástio Mosquito's interdisciplinary work ranges from video and installation to performance, experimental music and poetry. His subjects are equally highly diverse, covering not only questions of identity and faith, but also complex aspects of Angolan colonial history.

In this context, Mosquito is primarily interested in the fluid possibilities of language as a means of expression and as a tool for generating power. What is refreshing here is his stimulating transgressive intellectuality mixed with a complete absence of political correctness.

"Don't be cool, be relevant," the artist says, "and if you can be relevantly cool, then good for you."

The exhibition ends with a 'Lagos Club' presenting all variations of Nigerian pop in music videos. The children of Afrobeat legend Fela Kuti and the Juju star Sunny Ade have emancipated themselves from the clichés of world music and created their very own musical identities within Naija pop. The merry-go-round extends from Femi Kuti's New Africa Shrine—which is still the reference point for the Nigerian music scene—to Afropolitan vibes and smaller clubs. Money, power, God and sex are recurring themes in these indestructible scenes representing Lagos's 'belly.'

// CHAOS AND METAMORPHOSIS // SIMON NJAMI

// OF SCANDAL AND CHAOS //

It is impossible to comprehend fully what Africa is. Like placing a bet that cannot be won. So we grope around with more or less shaky definitions and accepted ideas. Then come the certitudes. The dates engraved in our history books. The arrival of the first Europeans, the slave trade, the Berlin Conference¹, colonization, the Bandung Conference², Leo Frobenius³, Michel Leiris⁴ and the others. The ghost-Africa enclosed in anthropological museums and museums of civilization. The political figures like Senghor, Nkrumah, Neto Nasser, Sankara, Modibo Keita, Sadat, Nelson 'Mandiba' Mandela and Steve Biko⁵. The writers, the Nobel Prize-winners, the artists, the singers, the snows of Kilimanjaro in danger of losing their eternity, the wars, the corruption, the AIDS, the malaria, the poverty and hunger. If this kind of clinical enumeration were enough, we would all have one "objective" idea of what Africa is. But none of our preconceived notions, certitudes or intuitions would suffice to account for the schizophrenic reality of this continent. For yes, though we forget it all too easily, Africa is a continent. A contradictory entity eternally branded by the seal of history. This doubtless produces a different way of envisioning the world, as in Asia or Latin America, a way of being elsewhere, of thinking oneself elsewhere.

To say, in the manner of La Palice⁶, that Africa is made up of the group of countries that form it, will certainly not satisfy the 'enlightened specialists.' Yet some obvious facts are worth recalling. Most people think of Africa as being limited to a group of countries south of the Sahara, with the region that starts in the north as almost a whole other world. This kind of revisionism, eager to set the "Ethiopian" fraction against the "Mediterranean" fraction of a continent across which the desert opens up like an interminable parenthesis, is pathological, for it seeks to negate the multiple influences fuelled by exchanges between the large Sahelian cities⁷ and their North African neighbours since the Middle Ages. It contradicts the importance of Islam throughout sub-Saharan Africa, already present well before the European 'discoverers' set foot there. In short, it seeks to negate the common history that united the destinies of nations colonised by the same powers and their ensuing struggles for liberation. As though the Europe being built before our eyes did not present equally glaring contradictions. Wider circles exist too, including the one encompassing other continents which, along with Africa, have formed a procession of what Frantz Fanon called 'the wretched of the earth⁸.' But that's another story.

The pan-African dream of political, economic and cultural unity fizzled out long ago. And the pale Organization of African Unity (OAU), renamed the African Union, will not be capable of replacing that utopia. But even in this materialistic and pragmatic society of ours, where personal comfort and ephemera have replaced humanistic projects, the occasional sigh does appear. In 1994, on my way back from a trip abroad, a taxi-driver who discovered my Cameroonian origins spent the entire journey talking about African pride and the symbol Cameroon had become in everyone's mind. My country had qualified for the quarter-finals of the football World Cup, and only missed the semi-finals by a

whisker. A few years later, during another World Cup, the whole of Africa joined together to support Senegal in a highly symbolic match against France. Inconsequential anecdotes, some will say. Yet the indisputable symbolism of these instinctive reactions translates the consciousness of a people transcending the borders inherited from colonial partition. On both these occasions, Africa found itself reunified in the space of a mirage not just two times 90 minutes long, but with repercussions that are still uppermost in many minds. So what if this conscience is only reactivated when it comes to finding a common adversary? After all, football is not yet war. That those adhering to this new-style Pan-Africanism know nothing of the fights that their elders waged in the early days of independence to avoid the Balkanization of the continent is of no importance. They are still the heirs of an aborted dream.

Beyond the history and the geography, something else unites these nations. They all live in the chaos engendered by history, and each adapts to it in their own way. This apparent chaos, seen by some as the symptom of a chronically ill continent, must not be lived as a fatality, a confirmation of the pessimism about Africa's inability to project itself into modern times. To do so would be to forget that time is relative and that one man's viewpoint does not necessarily coincide with another's. Modern Africa is traversing a compressed time out of which it has to create a future. But this notion of the future is risky, because life is lived in the present. There is everything to be done, built and lived, and at the same time a memory and an identity to be restored. At the heart of time, wrote Maurice Merleau-Ponty, there is a gaze, a forcibly subjective gaze that can neither correspond to nor satisfy the gaze of the other. You only have to cross any African's preoccupations. Modern Africa is in its early forties. In many of its countries most of the inhabitants are older than their nation. Not even the United States, which was founded relatively recently, has an inhabitant older than its constitution. Which goes to show the extent of the collective and individual chaos that Africa has to live with.

Africa is both very old and very young. It is from the geological clash between these two states that a new Africa will arise. Africa is a scandal. Even its everyday speech is hybrid, and it's no surprise to hear a French expression crop up in a conversation held in Bambara or Arabic. As for the idioms inherited from the colonial powers, the English spoken in Lagos, Accra or Johannesburg, like the Portuguese spoken in Maputo or Luanda, has acquired accents, intonations and meanings it did not originally contain. The French spoken in West, Central and North Africa has been completely 'colonised' by the natives. The population shifts and culture shocks sparked by the boom of the 'European' town have become elements of physical and intellectual rifts in African consciousness. Today's Africa is inevitably the illustration of this cultural syncretism underlying all contemporaneity. You only need to stroll through the streets of Cairo or Addis Ababa, Johannesburg or Douala, Bamako or Lagos, Maputo or Marrakesh to be struck by the obvious: Africa is a continent in constant mutation. A mountain in the making.

This is where the scandal lies. Forged at the heart of the Judaeo-Christian religion, scandal is a chaste and hypocritical veil which we cast over anything we do not want to see or hear. Christ himself made no bones about it, telling his disciples not to flee scandal but even sometimes to seek it out.

In those troubled times, the mere mention of His name incurred the direst penalties. Assimilating scandal to shamelessness, as bourgeois society did, was another form of avoidance. But while Africa may be scandalous, it is never shameless. Or only inasmuch as it forces us to witness its metamorphosis, like those reality TV shows Western viewers so enjoy that have got off to such a promising start in Africa. We can avert our gaze, but it is difficult to ignore. And this we cannot bear. For what is on show is the plain and simple dramatization of our own shortcomings and failures, cowardice and lost grandeur. It is this kind of vital yet suicidal vigour, that can make a young man I once met burst out laughing and say that AIDS stands for Abominable Invention to Discourage Sex.

At a colloquium that I was invited to a while ago whose title *Can one be alive in Africa?* announced the organisers' basic postulate, I expressed surprise at such a naive, or perverse, question. To my knowledge, Africa does not have the world's highest suicide rate. To my knowledge, in a continent where daily reinvention is a necessity, men and women laugh, dance, live and give birth without knowing if all their children will outlive them. This is scandalous indeed. Africa refuses to hide itself. It wouldn't be able to even if it wanted to. In Cairo or Kinshasa music spills out of bars onto pavements and no one is surprised to see people dancing in the streets. Laughters and voices ring through the neighbourhoods and children run down streets paying no heed to cars. Horns blare constantly. Life is lived outdoors, with no uncalled-for shame, and nothing that goes on behind the walls—non-existent in poorer neighbourhoods—is a secret to anyone. It is this inevitable 'scandal,' in its physical, social or economic aspects, that constitutes the very essence of Africa. Modesty, for it does exist, is found elsewhere—in all that is not said, in all that is kept for your nearest, your dearest and the gods.

// OF SILENCE AND WORDS //

On a continent where voice is a privileged means of expression, creativity does not speak. Or long refused to, that is. This silence might have been an act of defence and timidity, a sign of the stupor which the world kept on producing with its speeches and machines. A refusal to lay itself bare, to give in to rules devised for and by others. A refusal to partake in self-comment: 'one does not recount one-self, one lives.' As a result, others decided to try and decipher this history dating back to the dawn of time, traced in the rock paintings of Brandberg, Namibia, and other sites. A few thousand years down the line, Egyptologist Jean-François Champollion was confident he could decipher the message in the Rosetta stone. Then came the masks. But Africa remained silent. Resolutely, fiercely silent.

The objects refuse to reveal their secrets. After all, what is a mask that refuses to dance, apart from a pretty sculpture? All interpretations contain an inherent misunderstanding. A silent mask cannot contradict an interpreter, it just lets him comment. This millennial misunderstanding came to a climax with the attempt to decipher the world of artistic creation through a single perspective: the history of (Western) art. Due to its silence, African creativity was sent into an obscure, ill-defined limbo.

From the start of colonization—ever since the African Middle Ages in fact—pure, authentic, identifiable indigenous creativity ceased to exist. Africa was already in the throes of transformations that would only be gauged much later. The method claiming that the only true African creativity was the one corresponding to our fantasies, however, held fast, backed by researchers on Africa who started producing increasing amounts of scholarly literature on the subject in the 19th century. But the creators of the objects stayed silent, almost indifferent to all that could be said about them. Invisible. It was the Surrealists who wanted to prevent colonial exhibition, not the 'natives.' Neither Senghor, nor Césaire⁹, nor any of the other people who rebelled in the name of an original Africa could affirm the meaning of a sacred object's 'charge.' Faced with the creators' constant silence, the productions were catalogued and labelled according to this or that person's interpretations, and stored away in European ethnological museums.

A few centuries on, African artists (for we can now call them this) are no more loquacious than their elders. They have learned the need to speak, of course, or rather they have unlearned remaining silent. But the discourses their voices convey are mere decoys, *trompe l'œil* theories. Some artists have even turned into perfect forgers, delivering the conventional discourse to anyone who wants to hear it. Endlessly replaying the Hegelian dialectic of master and slave. Deep down they remember that some things should be left unsaid and that objects have a meaning and an origin no analysis can take away. For the last 30 years a bitter-sweet comedy has thus been played out involving—a side-effect of globalization—an increasingly large number of players. Indeed, we should here stress one of the many paradoxes of this globalization which, in its bid to make us all the same—single consumers of a single market—spawned the most striking return to nationalism of the late-20th century. People think they have a better understanding of each other, when in fact they have forgotten the very essence of what understanding means.

Many African artists stay silent. Even though they are today offered what was once forbidden. They travel the world and present the fruits of their quest to a public that changes daily. They are famous. Recognised? Maybe so. But this matters little to them. Only yesterday an artist who had studied in the Fine Arts college of a major European capital and spoke the language of what would end up his adopted country was viewed suspiciously by those seeking the authentic African. Terms like 'scholarly art,' 'international art' and whatever else have evolved. Now and then I have found myself debating these themes with a number of artists. Their response has never varied. They care little about the labels pinned on them. All that matters is for their work to be seen. African artists can be indifferent to the way the surrounding world sees them because, deep down, they pursue a different goal, think different thoughts and speak a different language. Their refusal to raise their voices amidst the throng is not a throwback to the timidity passed on from other eras, it marks their deliberate will to master their own space—that precious and unique space that is the hearth of all creation worthy of the name. This now all too long-forgotten silence is, in my view, the best way to approach African creativity. Everything starts and finishes with this silence.

Endless silences of mosques and sacred forests; oneness of spirit and its environment; the silence of prayer, when men suddenly stop in the middle of a crowded pavement and throw themselves to the ground facing Mecca. For you don't just have to be within the walls of a mosque for His word to be audible. Africa is without doubt the kingdom of immateriality. Admittedly, ever since the Middle Ages the empires have built palaces—made of earth, as though to stress the transitory nature of all things; the mass industrialization that transformed the face of 19th-century Europe did not travel this far. Even in cities like Johannesburg, Lagos or Cairo the order is provisional and there is a constant feeling of being in a preindustrial world. One where men have not yet been replaced by machines and, given the extent to which bartering still represents a founding element of society, the virtuality of the stock markets has no established rights. The importance of giving your word, of trading words, of this silent word only revealed to those who can hear it.

The partition of Africa, like that of Berlin after the Second World War, was an aberration. Peoples who had been cousins or brothers, whose lands had known no borders other than the line of sight, found themselves separated from one day to the next. Drawn and quartered. Yet words still travel beyond these absurd frontiers. They transcend the cold materiality of politics. On my way back from Ghana one day, I found the border to Lomé closed. The Togolese customs officers I spoke to across the barbed wire of no man's land told me their border was still open, that the problem came from Ghana's side. I had to be in Cotonou early the next morning. Just then, a stranger approached and told me to follow him. We walked through a maze of buildings for a few minutes that seemed like hours and reached the side of a road. He pointed to the pavement on the other side. That's Togo! To confine African nations with borders is futile. The history of Europe in the past few centuries is an African history, whether one likes it or not. Just as African history is resolutely European. The conscious or unconscious refusal to accept this has often turned African artists unwittingly into suspects. We have seen how much simpler and easier it is to be able to situate human beings, store them away in intelligible pigeonholes. But what happens when one of them no longer lays himself open to easy interpretation? He becomes a hybrid, alienated, incapable being, unfit to represent those who, unlike him, stayed 'back home.' He is suspected, if only unconsciously, of treason. His creativity no longer holds the emblematic value of his land. He is sometimes ranked alongside the workers who travel elsewhere to look for what cannot be found at home. The diaspora artist, for this is how this mutant will now be called, has no refuge but silence. Like the Mauritanian filmmaker Abderrahmane Sissako, for example, who told me how he decided to make films. When he was ten years old, his family moved from Mauritania to Senegal. A new country, where he did not understand the language. He could not join in with the other children's games because they instantly saw him as the foreigner. So he decided to watch, and keep silent.

Europe or, more broadly speaking, the West is not the promised land people would like to believe. I have met numerous African artists who say they never want to leave their native land. Others have left—it's true. But I believe it would be a mistake to put their move down to material

contingencies. There are many reasons for leaving beyond the obvious political and economic ones: no longer being able to share, in the case of contemporary artists for example, your inner language with the people around you. Realizing that you will have to go elsewhere to find a silence that corresponds to you. This is no doubt what being contemporary is all about. Artists share the same quality of silence, expressed according to different accents and sensibilities, and through these silences their background and vision of the world appear. It can sometimes be easier to get along with a perfect stranger than the people we grew up with. Migration then becomes a kind of necessary evil that makes moments from the past echo inside you. It gives you a better comprehension of the things that sometimes baffle you. It's not untrue to say that self-discovery is easier in a foreign setting. The collective silence becomes replaced by a more personal, egotistical silence which, for artists, can sometimes be salvational.

The art critic Pierre Restany claimed that the artist should never be cut off from life. If there is one thing Africans cannot cut themselves off from, it's life. Whatever they do, whichever ivory towers they try to surround themselves with, there will always be an aunt, brother or cousin to remind them that life is lived on earth and that its demands, however prosaic, are the top priority. Hence their occasional need to place some distance between themselves and this excessively familial silence with which they are sometimes one. This distance is not necessarily physical, and this is why they are able to avoid over-hasty conclusions. Being in Hamburg, Amsterdam, New York or Paris no doubt fulfils the same need as building a studio away from the family home. It is doubtless the indispensable condition for a project to mature. You have to be in the appropriate state to receive, filter and digest the multiple signs in our saturated lives before releasing them in other forms. Streets, walls, a conversation you didn't think you'd remember, a book, a stadium, television and radio shows... we are all of us children of lands that leave their marks on us forever. All movement has an origin. The place where we live, laugh and cry is the raw material from which the first raw movements spring. It plays a full and inevitable part in the gestation and birth of art. It predetermines and shapes the work, as it were. And its influence can be seen in insignificant yet determining details.

The real challenge is to manage to capture this energy sheltering behind the unsayable. If you had to find something all African artists have in common, you would probably notice that they all draw from the raw materials they grew up with, each in their own way. Our five senses are the gateways to the soul. Art—in Africa as elsewhere—can only be its most sensitive, human and imperfectly completed translation. Its quest, I believe, is translated in the search for the self. The silent communion of shisha-smokers on the pavements of Cairo has no purpose other than that, silence and communion. The silence forged in the bosom of childhood develops later in artists and becomes a metaphor. It is the attempt to solve what Ernst Bloch called 'the problem of the We in itself¹⁰.' The we of community, the we of art, the we of the collectivity we live and dream in. What are these different 'we's' made of and, for an artist, how to translate them into a work that testifies to one's singular belonging to the world? This is the question. But let there be no misconception: stating one's belonging does not

amount to proclaiming one's Africanness. Africanness is self-evident. A fact. A fundamental that can be kept silent. What shows through is the sense of this Africanness. What makes a work open, legible to all, is the fact that it contains a slice, no matter how tiny, of ourselves.

// OF CONTEMPORANEITY //

Questions on contemporary African art have developed hard and fast since the early 1990s. The origins of local quests for modernist practices can be traced back to mid-to-late-19th-century inceptions of resistance to colonial rule by elite black intellectuals in the cities of Africa. And the history of these debates goes back to the African independences, when the new states tried to define their own aesthetics. But this art, which could be called 'modern art,' was restricted by political and aesthetic questions. The primary aim of the schools founded at the time, like the Dakar school, was self-assertion. Being an African artist had to mean something. Intellectuals like the historian Cheikh Anta Diop, one of the celebrators of Afrocentrism¹¹, went so far as advocating a social and functional art. Since then, African creativity has tried to break free from the exogenous and often Western gaze in which it was imprisoned. But not until the late 1980s did a structured debate on the nature of this creativity begin to emerge.

In 1989, the *Magiciens de la terre* exhibition at the Pompidou Centre in Paris sparked things off by proposing a definition of contemporary creation that fuelled many years of debate. Since then, numerous other exhibitions have been held in the United States, Europe and Japan, displaying other visions. A split appeared between English-speaking, French-speaking and Arabic-speaking visions—though the last-mentioned have been kept out of the major debates—that revealed ideological divides among young exhibition curators, a number of whom, notably, were African. Nevertheless, it seemed a hopeless gamble to want to approach this creation in a purely aesthetic manner, without all the historical political and ideological trappings despite the isolated attempt. Doubtless for many reasons the most obvious in my opinion being that you cannot think a continent without taking into account its complexity. Africa is not a country!

For even though the last decade has witnessed an interesting evolution in the approach to African art, the same theoretical stumbling blocks still stand firm. That some artists from the continent have managed to make a small space for themselves on the international circuit cannot suffice. Until today, the possible unity of a contemporary African creativity had still not been tackled head on. The exhibitions dotted over the last decade have mainly striven to define historical and thematic frameworks focusing on context more than aesthetics or sources of inspiration, political problems rather than creative processes. The time had come to tackle the contemporary fact as such, i.e. look first at the work, then envisage the intellectual context that produced it. And this is where a continent-wide vision of creativity can be justified. We have seen the contradictory currents that ripple across contemporary Africa: from the end of apartheid in South Africa to the land

disputes in Zimbabwe; from learning peace in Angola and Mozambique to the explosions coursing through Central Africa; from the upsurge in religious fundamentalism in the North to the apprenticeship of what, for lack of a better word, we will call democracy. Several questions underlie the way I try to deal with African contemporary artists: what is Africa? What does contemporaneity represent within this geographical entity? How is it defined?

It is these aesthetic and intellectual shifts of identity that the artists express. This is why it is always needed to avoid reproducing Western classifications that have split creativity into distinct disciplines. To show the contemporaneity of Africa without including music, film or literature would be like looking at a global phenomenon through tunnel vision. Africa has always considered creativity in its entirety, by integrating—in an often cosmogonic totality—all creative forms and disciplines. Art, as Jean-Hubert Martin wrote, has remained magic. And while the West killed God in order to enter the Modern Age, Africans have too many gods—it would be pointless to kill them all now. Some of the artists will no doubt deny it, but it seems to me that in each work the spirit, in the broadest sense of the word, is fully visible. Perhaps this is what André Malraux called 'dialoguing with masks,' i.e. transforming what was into something else. For the majority of contemporary African artists, the Africa that was—the myth some people still feel nostalgic for—ceased to exist long ago. They have exchanged the dreamland for the real land, though nonetheless still virtual. A land they recompose each in their own way, with their own sensibility.

The secret of a work of art that achieves its aim is that it speaks to us. Whichever language the artist has chosen to use, whatever very personal accents it contains, the work will touch the part of ourselves that defines humanity. This is no doubt why it has not always been easy to tackle contemporaneity in Africa. It is not about forms, it's about accents. The debates on post-colonialism that some commentators on African creativity have held over the past few years strike me as answering questions that are no longer an issue. While historical understanding now throws light on our perception of the culture of the continent taken as a whole, it is no longer of any use to us when it comes to understanding the process the artists have consciously or unconsciously brought into play. Indeed, African creativity of the latter half of the 20th century has gone through so many different phases that it is crucial to avoid confusion when approaching the contemporary phenomenon.

There are roughly three stages in the metamorphosis, or 'finding a voice,' of African artists. The first was the sometimes extreme celebration of their roots, which corresponded to the period directly following the independences. Artists wanted to show and assert their Africanness, and make use of the virtual library of symbolism to show they were finally free of all colonial influence. The second stage, which fell between the late 1970s and the late 1980s, was a period of denial. Artists had felt so trapped within the narrow limits of their origins that they needed to get away from the images that others created of them. This is when you would hear people say, 'I am not an African, I am an artist.' This declaration was a cry. It expressed the will finally to be perceived as people in their own right, participating in the artistic creativity of the planet just like anyone else, not as exotic beings turning up

to confront a world that is not their own. The third stage, the one that I have always tried to describe, bears witness to a certain maturity and appeasement, where artists have no need to prove anything through their work. The stakes have changed. They are no longer essentially ethnic, though no one can disown their roots; they are aesthetic and political. The quest remains, but its nature has changed.

Their quest today is existential. It is a quest where space and territory—as a shaper of individuality—intervene naturally. But the notions of space and territory no longer correspond to tangible borders. They no longer apply to an enclosed political or geographical space. We have had ample time to learn that contemporaneity, African or not, cannot be restricted to a single, global definition. It inevitably passes through individual filters. It reveals itself as recognition of the Other. Artists can be called Africans simply because they all have something in common. From one end of Africa to another, artists share ambitions and doubts that don't necessarily find an echo in their own societies. One could say that this contemporaneity is sometimes orphaned, in that the questions it raises and the ways it chooses to answer them, do not always match the collective sensibility of the artists' own countries. The notion of interdict, for example, now meaningless in the West, is still highly prevalent in societies that have by and large stayed very close to ancestral traditions and organizations.

But here too we must avoid confusion. Different forms of contemporaneity coexist without necessarily echoing each other. A distinction could be made between collective contemporaneity, on the one hand, and elective contemporaneity, on the other. I confess to long having only concerned myself with the latter. Collective contemporaneity is a daily phenomenon that crosses all levels of African societies. It is not bothered with the urban or the rural and responds to an atavistic need to create. Its themes and aesthetic require a special initiation. It is societal. It is often rooted in the deep sources of a culture which it transforms in ways sometimes perceived by purists as acts of treason. It is innovative in that it shakes up established rules without taking environment into account. It can draw its sources from religion, daily life or tradition. It can look as though its sole aim is to exist. This contemporaneity is not concerned by the international market principle that drives artists to seek out museums and galleries, even though it is frequently found exhibited alongside the other form of creativity, the one I have called elective contemporaneity.

Elective contemporaneity is not fuelled solely by environment. A generational phenomenon, no doubt, it keeps its feet on a specific ground and its senses plugged into world movements. It is often politicized and individualistic, for its artists have noted the failure of politics and ideologies and take a nostalgic, rather than romantic, look at the world. They do not have a lost paradise. There is no longer a place on this planet that does not remind them of their unique, special condition, while making them feel they belong to a greater whole—a whole of which they are elements but which can never be fully comprehended. For contemporaneity is and always has been history on the move. A history that we witness, or engender perhaps, but whose finality we cannot ponder. A history that makes us rethink ourselves, not in reference to one fixed, outmoded identity, but as protean beings with multiple, changeable identities.

The necessary synthesis of the past and projection into the future are problematic undertakings. We will carry on, feeling our way. We will always try to understand the incomprehensible, grasp the intangible. To broach contemporaneity in Africa, however, inevitably leads to a reading of history. It also involves creating a theoretical framework that will make the different aspects of the exhibition accessible to a broad public. This is why, instead of tackling for the umpteenth time the question of the existence of a homogeneous collective African creativity, the curators decided to focus on the artists and their productions. To highlight the individuals rather than drown them in a debate that doesn't necessarily concern them. It is through the works, and the works alone, that the answers will transpire, or at least the routes towards renewed reflection.

Let us nonetheless keep in mind this capacity to bounce back, to recycle life and turn old things or ancient ideas into avant-garde works. Let us remember these words of Ernst Bloch: 'We are poor, we have unlearned how to play. We have forgotten it, our hands have unlearned how to dabble¹².' African artists still 'dabble,' not in the conventional sense of the word, but in the noble sense of *bricolage* that Bloch intended, which involves a relationship with matter and 'know-how.' Perhaps through this bricolage we will finally manage at least to feel—if not understand—what we still call, for lack of a better term, contemporary African art.

ENDNOTES

1/ Convened by the German Chancellor Otto von Bismarck in 1884, the Berlin Conference agreed a final carve-up between European powers of those parts of Africa which remained uncolonised: "Thus began the so-called 'scramble for Africa,' the age of empire. In partitioning Africa, they replaced the cartographer's *terra incognita* with a map in which ancient foes were Balkanised and forced to live cheek-by-jowl, and whole nations were atomised and divided into states defined no longer by their shared culture, their common heritage, but by the European flags which now held sway over them." (Biyi Bandele, Introduction to Chinua Achebe's *Things Fall Apart*, London, Penguin, 2001).

2/ Meeting of 29 African and Asian countries, held in the Indonesian city of Bandung in 1955, with the aim of promoting economic and cultural co-operation and of opposing colonialism (South Africa was not invited to the conference).

3/ The German anthropologist Leo Frobenius (1873-1938) was one of the first anthropologists to make Africa his special field of study. See Leo Frobenius, *Prehistoric Rock Picture in Europe and Africa* (1937). Ayer Co Pub, 1972; Leo Frobenius and Douglas C. Foz, *African Genesis* (1938), New York, Arno p. 1976.

4/ Michel Leiris (1901-90), French anthropologist, poet and novelist; his journal was published as *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard Broché (1934).

5/ Presidents: Léopold Sédar Senghor, Senegal (1960); Kwame Nkrumah, Ghana (1960); Antonio Agostinho Neto, Angola (1975); Gamal Abdel-Nasser, United Arab Republic (1954); Thomas Sankara, Burkina Faso (1983); Modibo Keita, Mali (1960); Anwar Sadat, United Arab Republic (1970); Nelson Mandela, South Africa (1994). Steve Biko was a South African black consciousness leader, born 1947, murdered in custody 1977.

6/ Self-evident truth, obvious remark, truism (after Jacques de La Palice, 1470-1525).

7/ Sahel is a 'one-million-square mile area reaching from Senegal in the west to the Horn of Africa in the east, which contains Burkina Faso, Chade, Mali, Mauritania, Niger and Senegal. (E.L. Bute and H.J.P. Harmer, *The Black Handbook: The People, History and Politics of Africa and the African Diaspora*, Cassel, London and Washington, 1997, p. 98)

8/ Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth* (1961). Constance Farrington (translator), London, Penguin Books, 2001.

9/ Léopold Sédar Senghor, see note five Aimé Césaire was a writer and politician in Martinique, and co-founder in 1934 of *L'Étudiant Noir*, a magazine supporting *négritude*.

10/ Ernst Bloch, *The Spirit of Utopia: Meridian Crossing Aesthetics* (1919). Anthony A. Nassar (translator). Stanford University Press, Stanford, California, 2000, p. 3.

11/ Afrocentrism is an intellectual and ideological movement comprising mostly Africa-Americans who believe that the world has too long been dominated by a Eurocentric viewpoint. The movement supports an African-centred worldview with positively expressed African values.

12/ Bloch, *Spirit of Utopia*, p.10.

ABDULRAZAQ AWOFOESO NIGÉRIA // NIGERIA







ANDREW TSHABANGU ÁFRICA DO SUL // SOUTH AFRICA



BED, HANGING ROPES AND FRIDGE // CAMA, CORDAS PENDURADAS E GELADEIRA, 2008
impressão com pigmento natural em papel matte *natural pigment inkjet in matte paper*
84 x 120 cm // cortesia courtesy Gallery MOMO

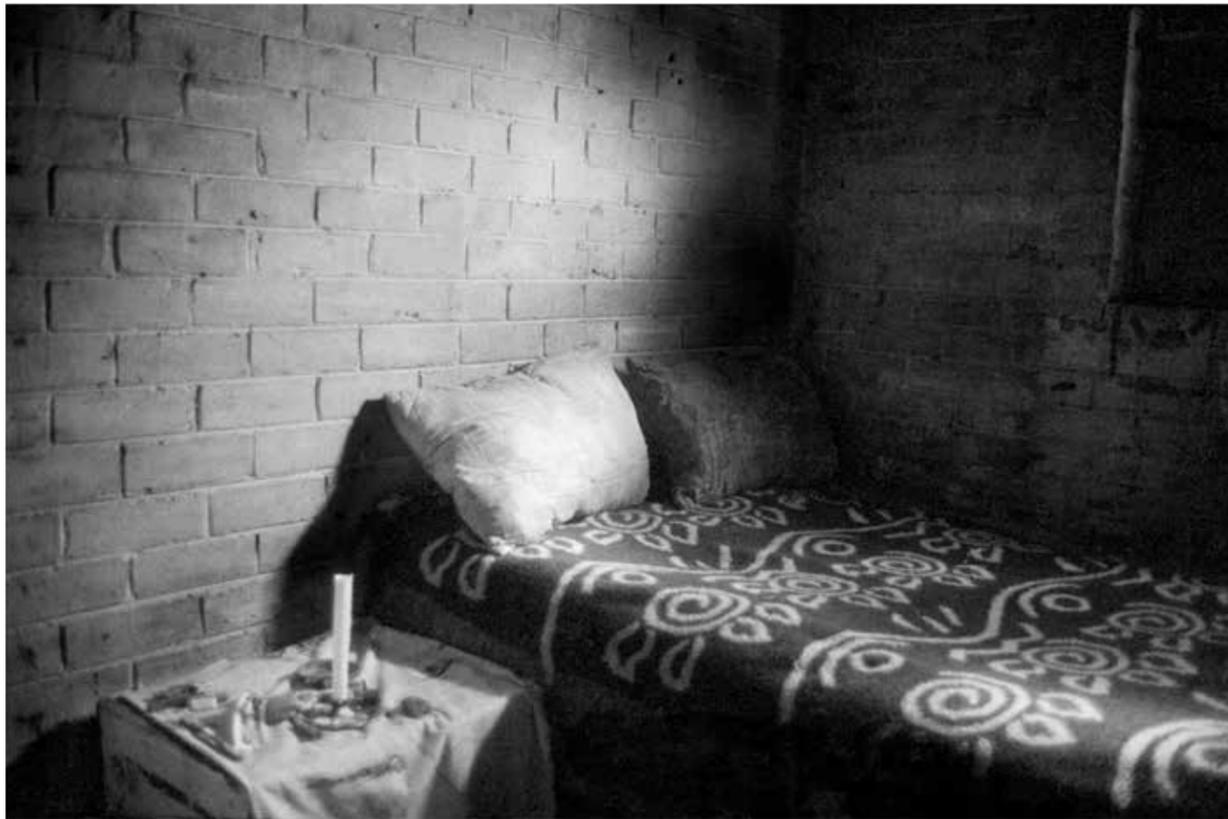


NEAT BED // CAMA ARRUMADA, 2011
impressão com pigmento natural em papel matte *natural pigment inkjet in matte paper*
84 x 120 cm // cortesia courtesy Gallery MOMO



INHLIZIYO, 2009
impressão com pigmento natural em papel matte *natural pigment inkjet in matte paper*
120 x 84 cm // cortesia courtesy Gallery MOMO

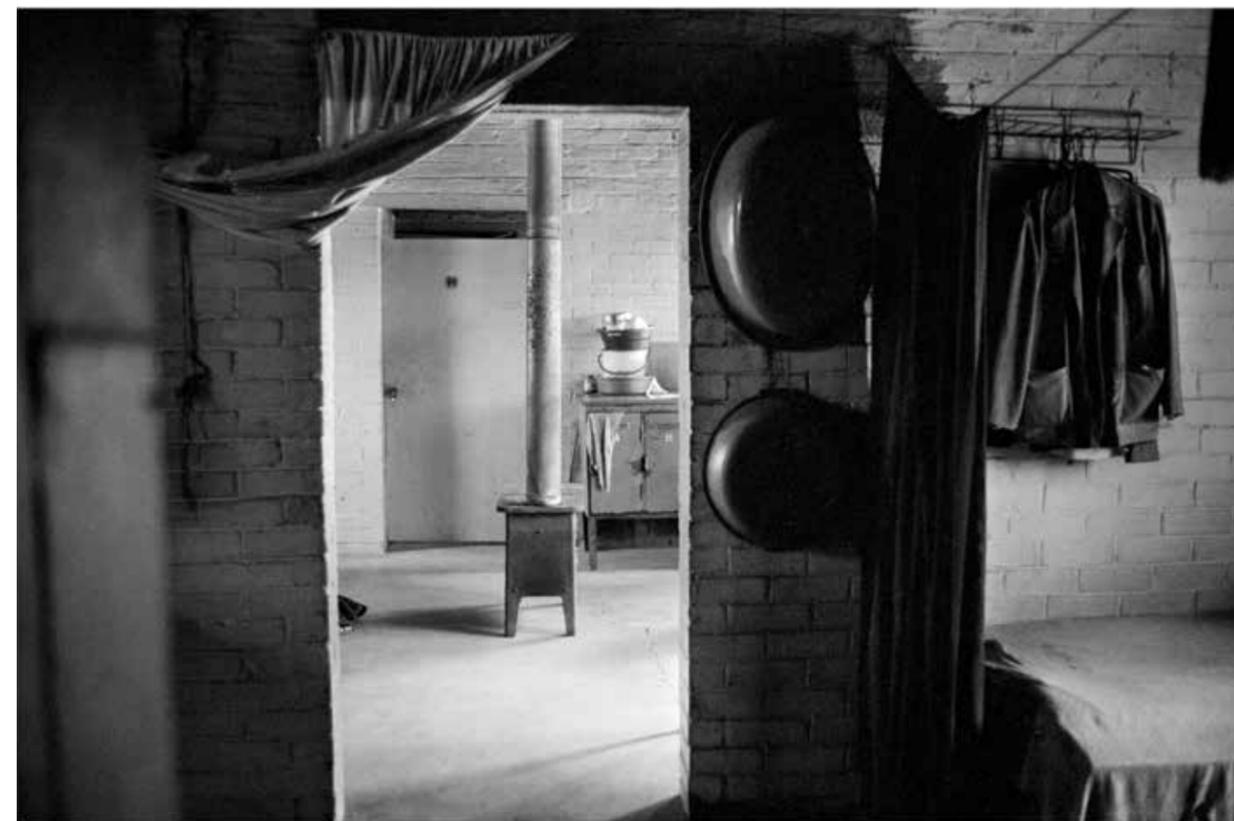
I LOVE YOU // EU TE AMO, 2009
impressão com pigmento natural em papel matte *natural pigment inkjet in matte paper*
84 x 120 cm // cortesia courtesy Gallery MOMO



CANDLE AND BED // VELA E CAMA, 2011 // WARDROBE AND BED // GUARDA-ROUPA E CAMA, 2011
impressão com pigmento natural em papel matte *natural pigment inkjet in matte paper*
84 x 120 cm // cortesia *courtesy* Gallery MOMO



WINDOW REFLECTION // REFLEXO DA JANELA, 2008
impressão com pigmento natural em papel matte *natural pigment inkjet in matte paper*
84 x 120 cm // cortesia *courtesy* Gallery MOMO

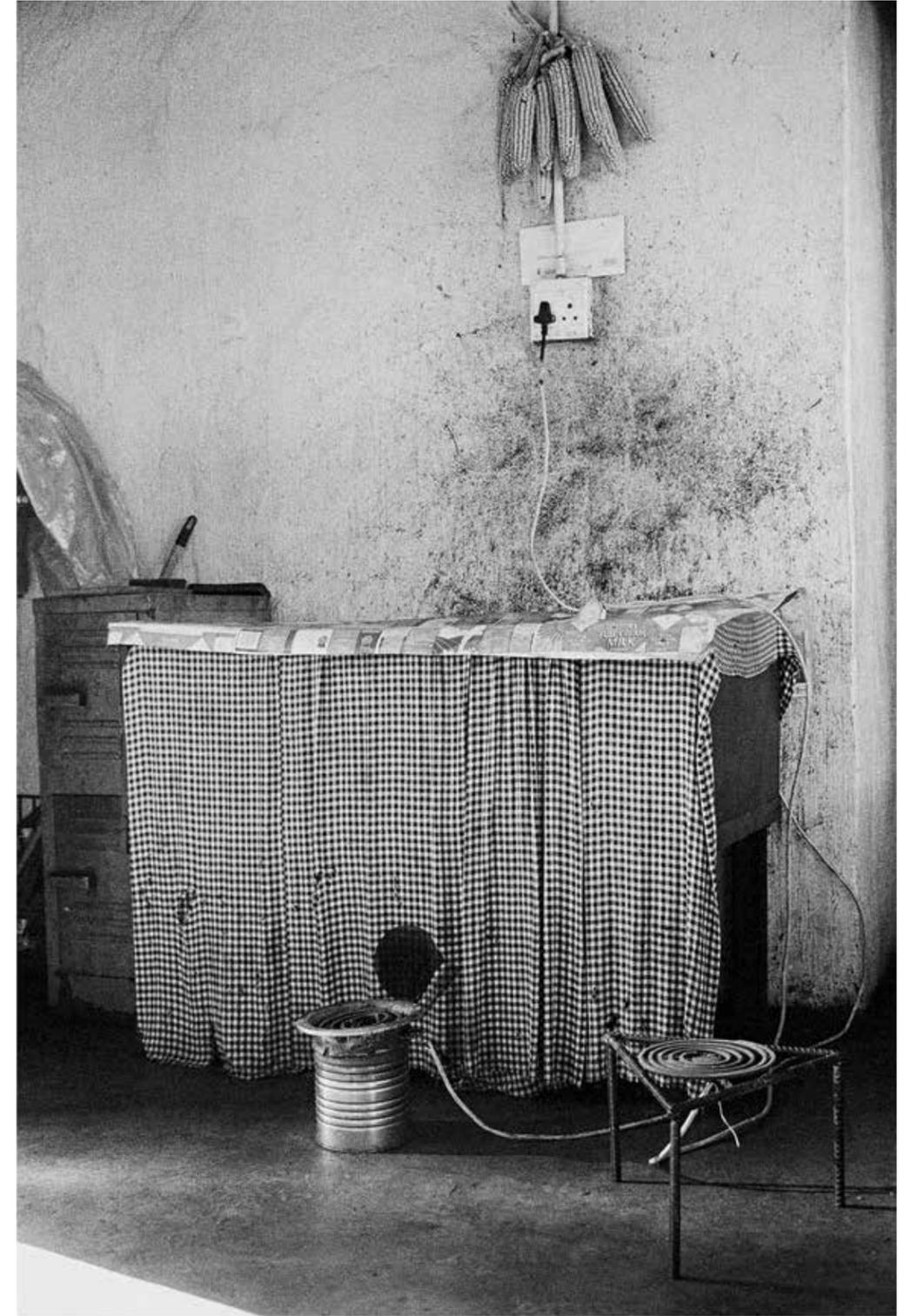


CANDLE HOLDER // CASTIÇAL, 2011
impressão com pigmento natural em papel matte *natural pigment inkjet in matte paper*
84 x 120 cm // cortesia courtesy Gallery MOMO

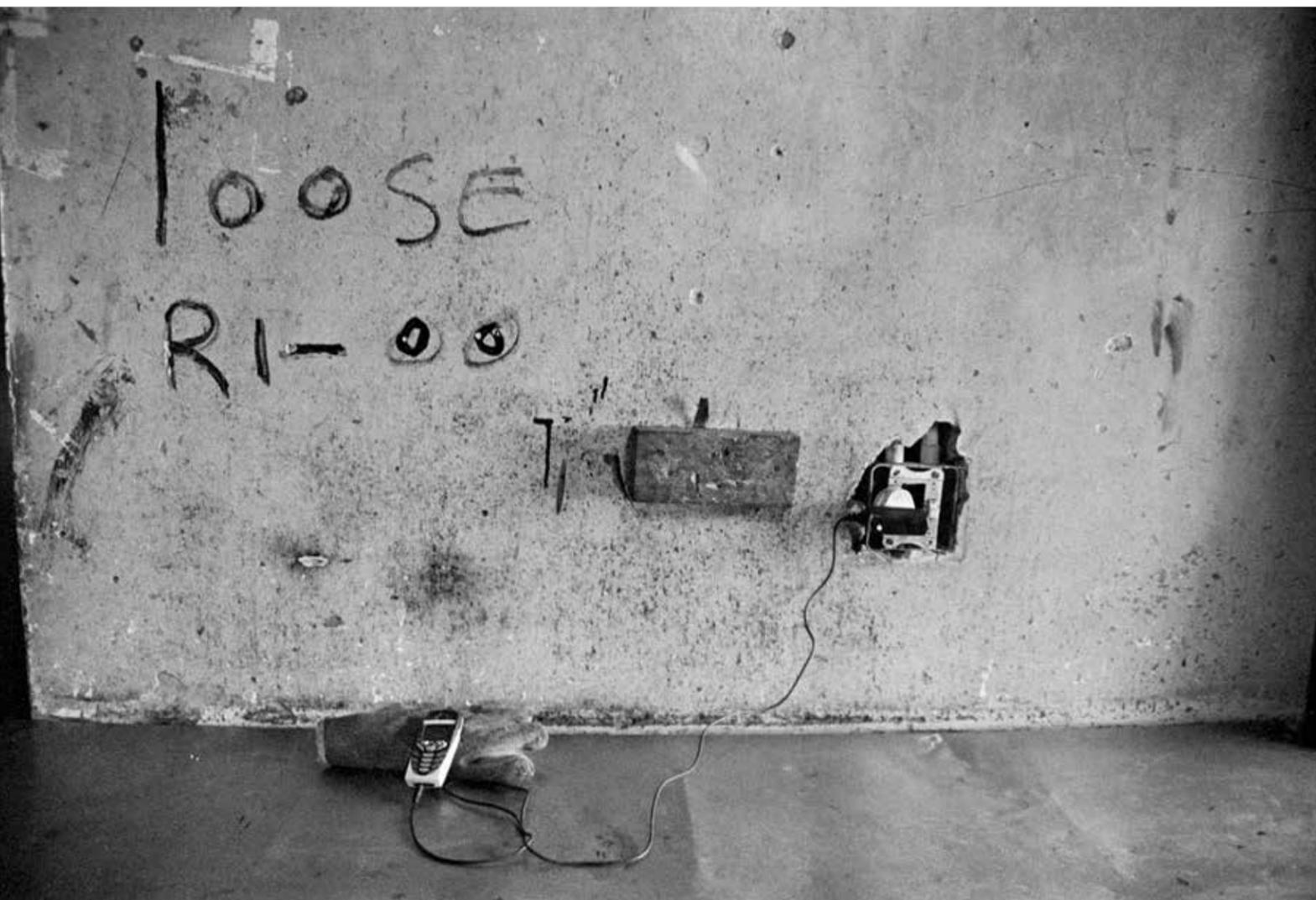
PRIMUS STOVE AND PLUG // FOGÃO PRIMUS E TOMADA, 2008
STOVE IN THE NEXT ROOM // FOGÃO NO QUARTO AO LADO, 2008
impressão com pigmento natural em papel matte *natural pigment inkjet in matte paper*
120 x 84 cm // cortesia courtesy Gallery MOMO



BUCKET, KETTLE, STOVE ON THE FLOOR // BALDE, CHALEIRA ELÉTRICA, FOGÃO NO CHÃO, 2008
impressão com pigmento natural em papel matte *natural pigment inkjet in matte paper*
120 x 84 cm // cortesia courtesy Gallery MOMO



MIELIES, STOVE AND HEATER // MILHO, FOGÃO E AQUECEDOR, 2011
impressão com pigmento natural em papel matte *natural pigment inkjet in matte paper*
120 x 84 cm // cortesia courtesy Gallery MOMO



CHARGING CELL PHONE // CARREGANDO O CELULAR, 2011
impressão com pigmento natural em papel matte *natural pigment inkjet in matte paper*
84 x 120 cm // cortesia courtesy Gallery MOMO

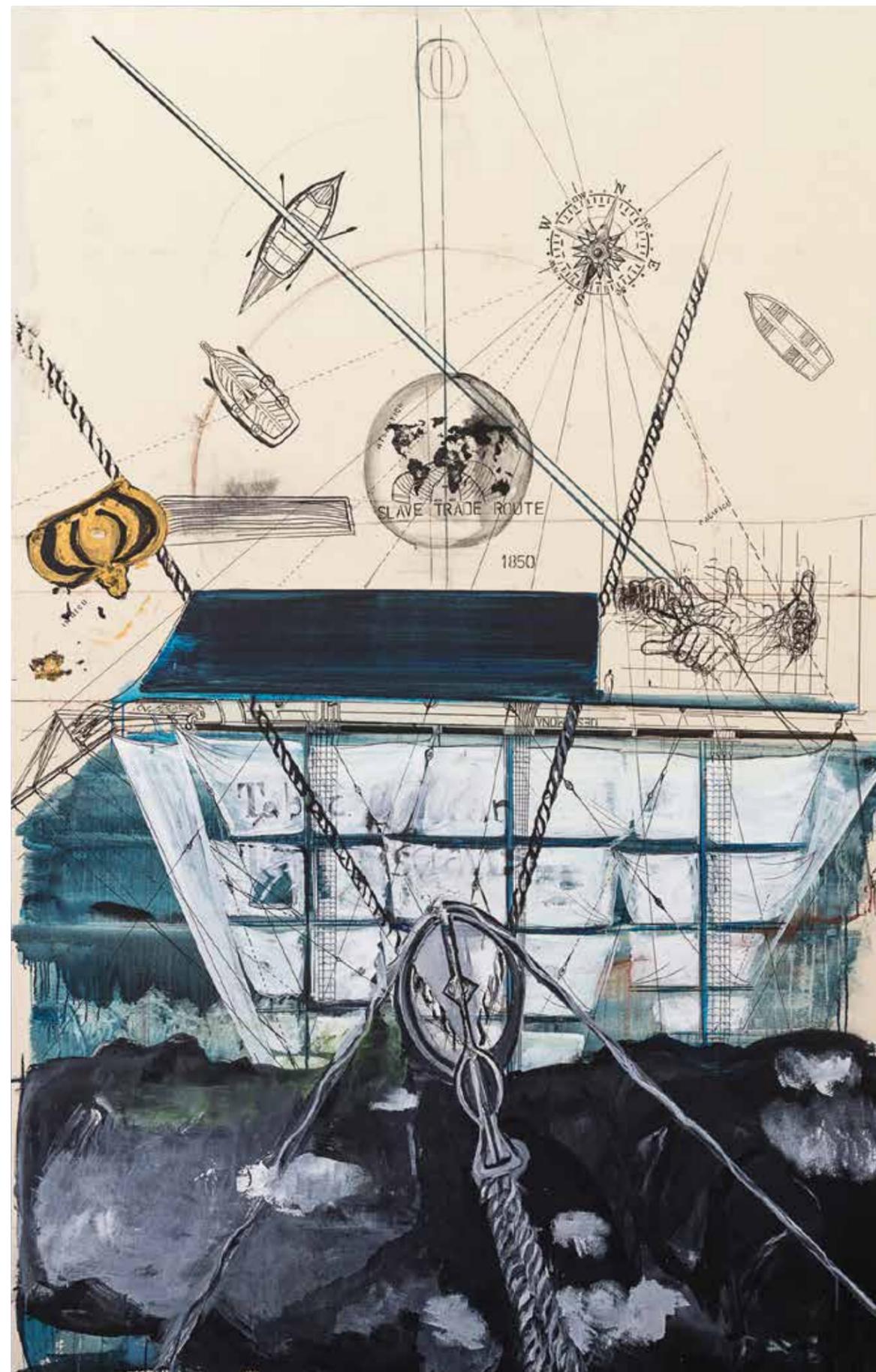
CASSETTE RADIO // RÁDIO CASSETE, 2011
impressão com pigmento natural em papel matte *natural pigment inkjet in matte paper*
84 x 120 cm // cortesia courtesy Gallery MOMO

ARJAN MARTINS BRASIL // BRAZIL

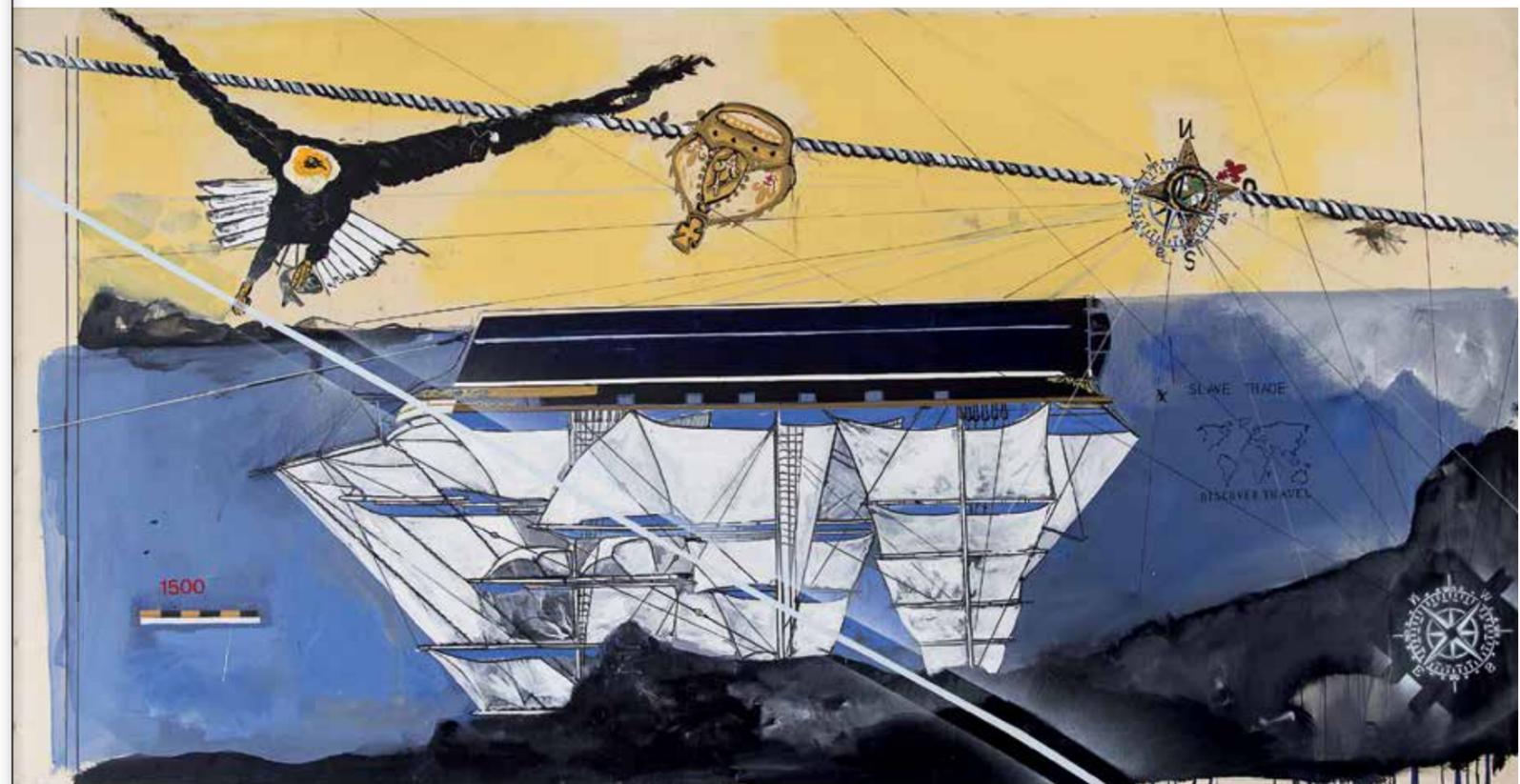


UNTITLED // SEM TÍTULO, 2016
acrílica sobre tela acrylic paint on canvas // 195 x 300 cm
cortesia do artista e da galeria courtesy of the artist and gallery A Gentil Carioca

UNTITLED // SEM TÍTULO, 2016
acrílica sobre tela acrylic paint on canvas // 300 x 196 cm
cortesia do artista e da galeria courtesy of the artist and gallery A Gentil Carioca







UNTITLED // SEM TÍTULO, 2016
 acrílica sobre tela acrylic paint on canvas // 290 x 196 cm
 cortesia do artista e da galeria courtesy of the artist and gallery A Gentil Carioca

UNTITLED // SEM TÍTULO, 2016
 acrílica sobre tela acrylic paint on canvas // 200 x 390 cm
 cortesia do artista e da galeria courtesy of the artist and gallery A Gentil Carioca

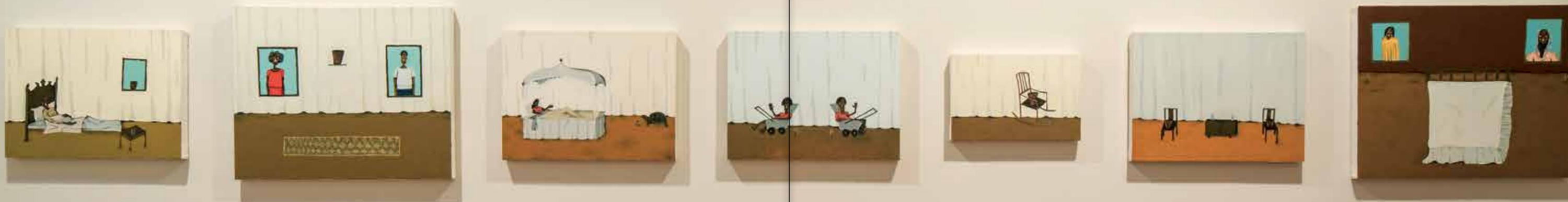
BINELDE HYRCAN ANGOLA



Desde que me assaltaram no trem
Eu não me fui ficar malucoso b seito.



DALTON PAULA BRASIL // BRAZIL



da esquerda para direita *from left to right*

EX-VOTOS A/F/D/C/E/B/G, 2016

óleo sobre tela *oil on canvas*

30 x 40 cm // coleção *collection* André Czitrom

40 x 50 cm // coleção *collection* Marcelo Maia

30 x 40 cm // coleção *collection* Ana Claudia Martins

30 x 40 cm // coleção *collection* Camilla Barella

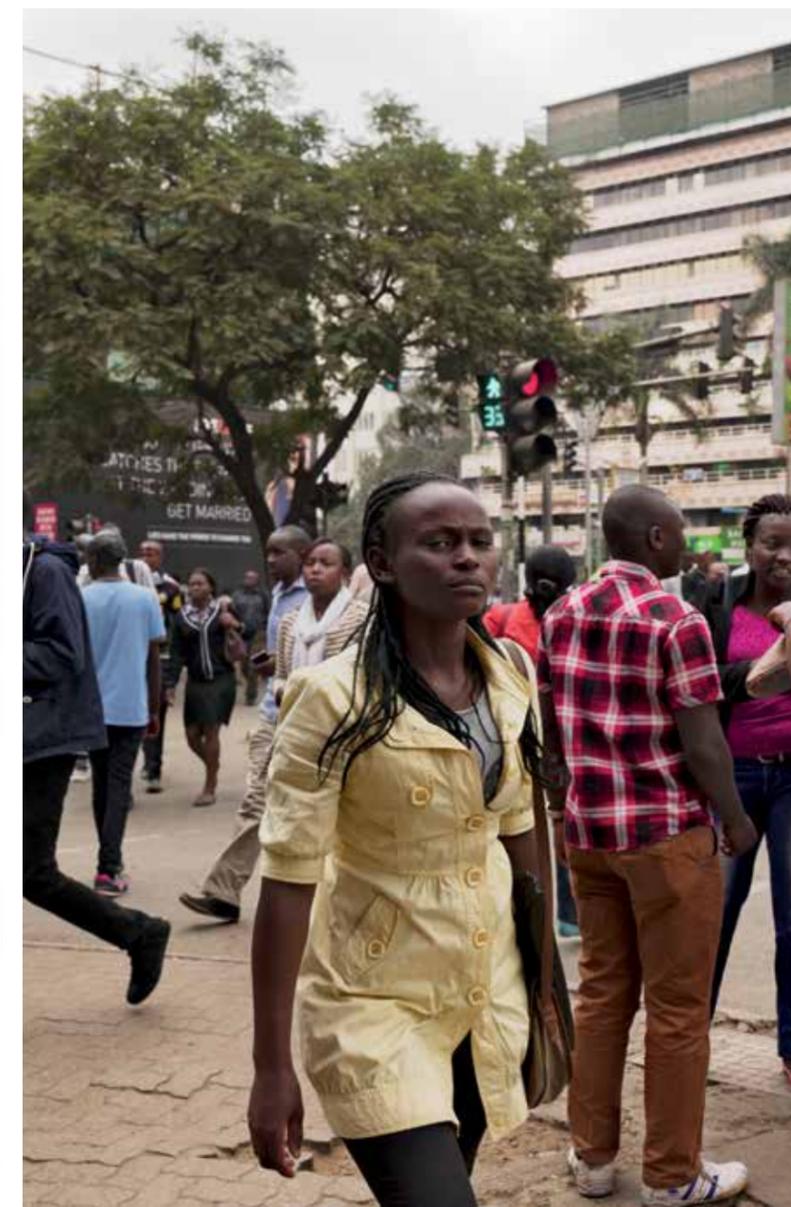
30 x 20 cm // coleção *collection* Maria Rita Drummond

30 x 40 cm // coleção *collection* André Czitrom

40 x 50 cm // coleção *collection* Ana Claudia Martins



GUY TILLIM ÁFRICA DO SUL // SOUTH AFRICA



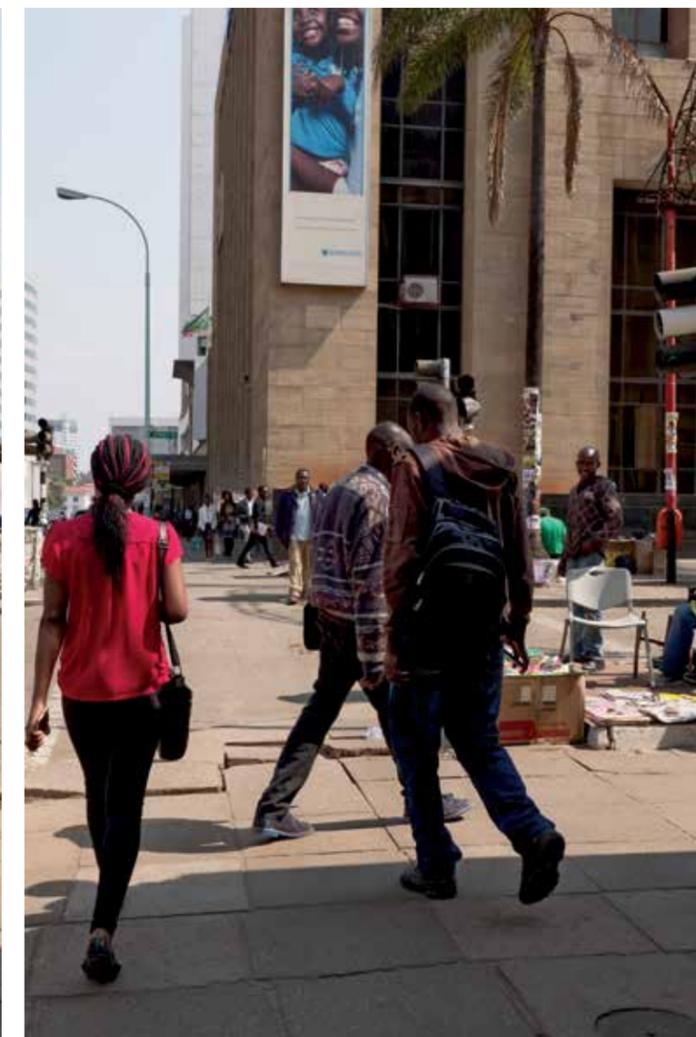
NAIROBI // NAIRÓBI, 2016
tinta pigmentada em papel algodão pigment ink on cotton paper // 90 x 60 cm
© Guy Tillim // cortesia de *courtesy of Stevenson*,
Cidade do Cabo Cape Town e/and Joanesburgo Johannesburg



Small white label with text, likely describing the artwork.



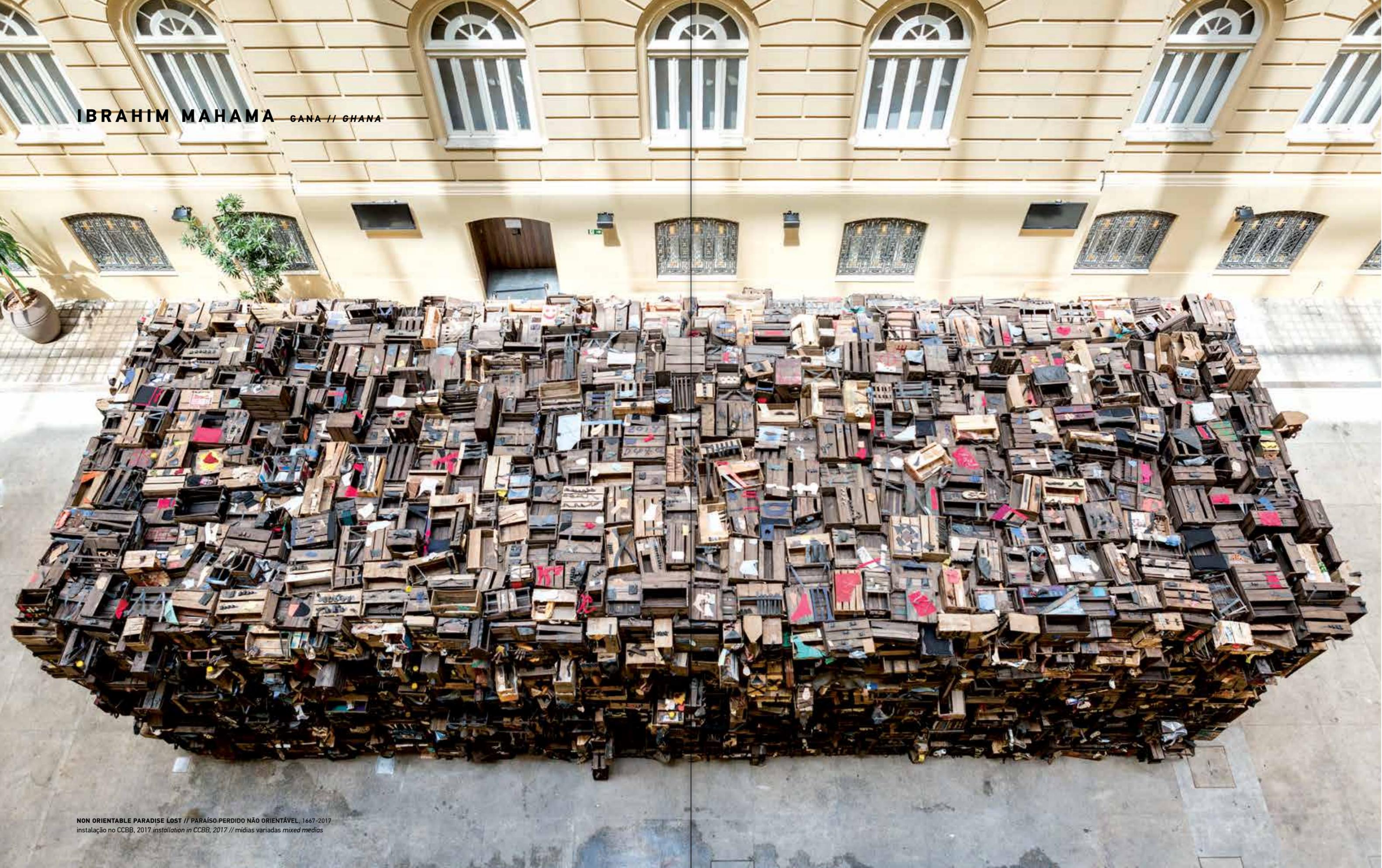
Small white label with text, likely describing the artwork.



DAKAR, 2017
tinta pigmentada em papel algodão pigment ink on cotton paper
90 x 60 cm // © Guy Tillim // cortesia de courtesy of Stevenson, Cidade
do Cabo Cape Town e/and Joanesburgo Johannesburg

HARARE, 2016
tinta pigmentada em papel algodão pigment ink on cotton paper
90 x 60 cm // © Guy Tillim // cortesia de courtesy of Stevenson,
Cidade do Cabo Cape Town e/and Joanesburgo Johannesburg

IBRAHIM MAHAMA GANA // GHANA





STUDEF
734MNO

DEF
JAM

DEF
MNO P
STU VWX YZ

J. D. 'OKHAI OJEIKERE NIGÉRIA // NIGERIA



PINEAPPLE – HAIRSTYLE SERIES // ABACAXI – SÉRIE PENTEADOS
pigmento mineral em papel matte *mineral pigment on matte paper*
49,4 x 46,5 cm // cortesia *courtesy* Foto Ojeikere & Estate of J. D. 'Okhai Ojeikere

ABEBE – HAIRSTYLE SERIES // ABEBE – SÉRIE PENTEADOS
pigmento mineral em papel matte *mineral pigment on matte paper*
49,5 x 51,5 cm // cortesia *courtesy* Foto Ojeikere & Estate of J. D. 'Okhai Ojeikere

BERI BERI – HAIRSTYLE SERIES // BERI BERI – SÉRIE PENTEADOS
pigmento mineral em papel matte *mineral pigment on matte paper*
49,5 x 59,5 cm // cortesia *courtesy* Foto Ojeikere & Estate of J. D. 'Okhai Ojeikere



MODERN SUKU – HAIRSTYLE SERIES // SUKU MODERNO – SÉRIE PENTEADOS
pigmento mineral em papel matte *mineral pigment on matte paper*
49,5 x 43,5 cm // cortesia *courtesy* Foto Ojeikere & Estate of J. D. 'Okhai Ojeikere



UNTITLED – HEADGEAR SERIES // SEM TÍTULO – SÉRIE CHAPELARIA
pigmento mineral em papel matte *mineral pigment on matte paper*
49,5 x 46,5 cm // cortesia *courtesy* Foto Ojeikere & Estate of J. D. 'Okhai Ojeikere

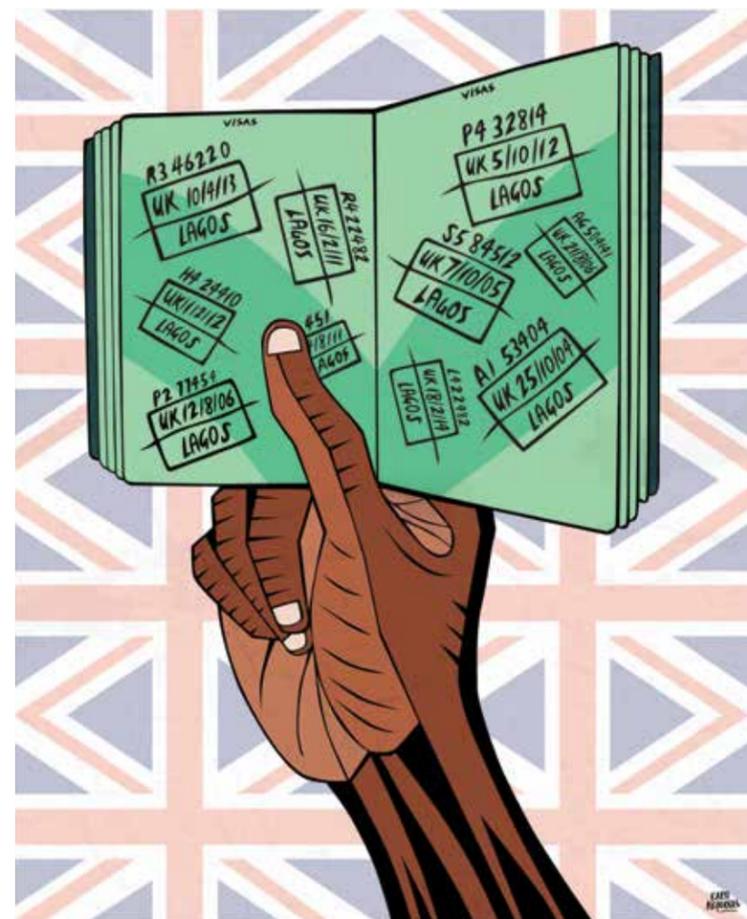


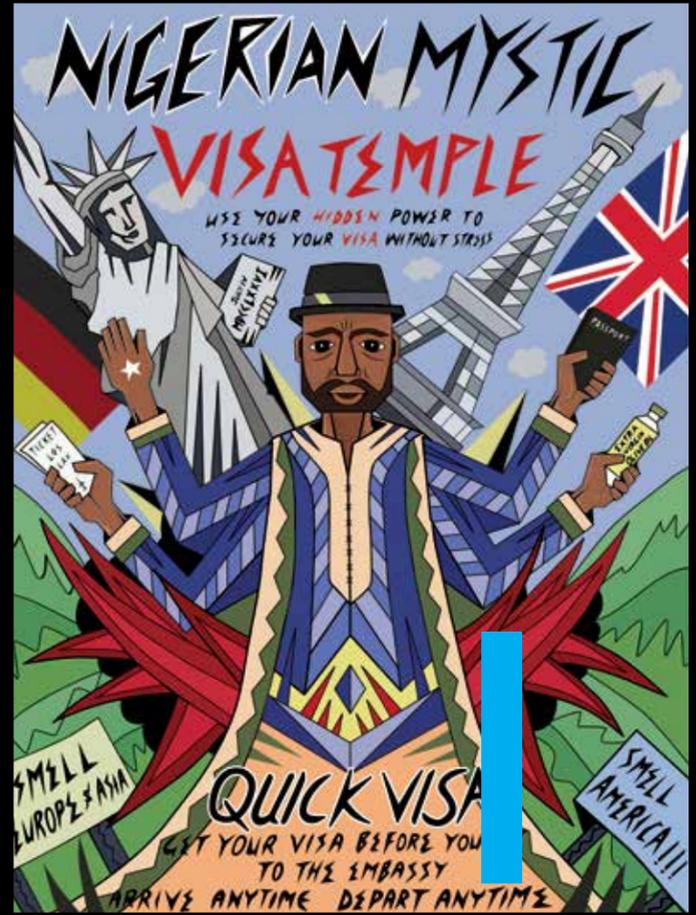
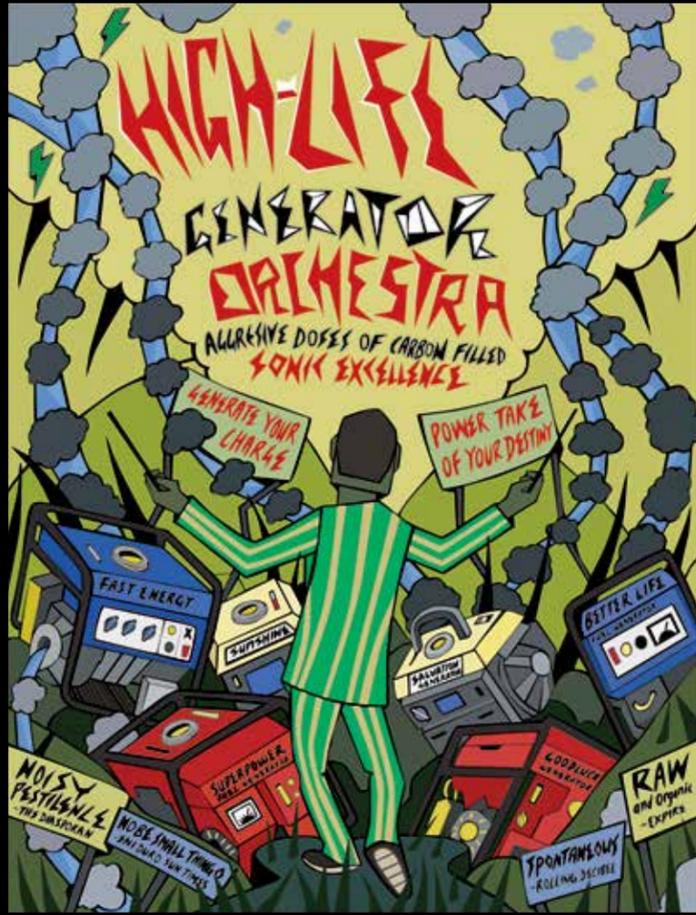
UNTITLED – HEADGEAR SERIES // SEM TÍTULO – SÉRIE CHAPELARIA
pigmento mineral em papel matte *mineral pigment on matte paper*
49,5 x 43 cm // 49,5 x 49,5 cm // cortesia *courtesy* Foto Ojeikere & Estate of J. D. 'Okhai Ojeikere

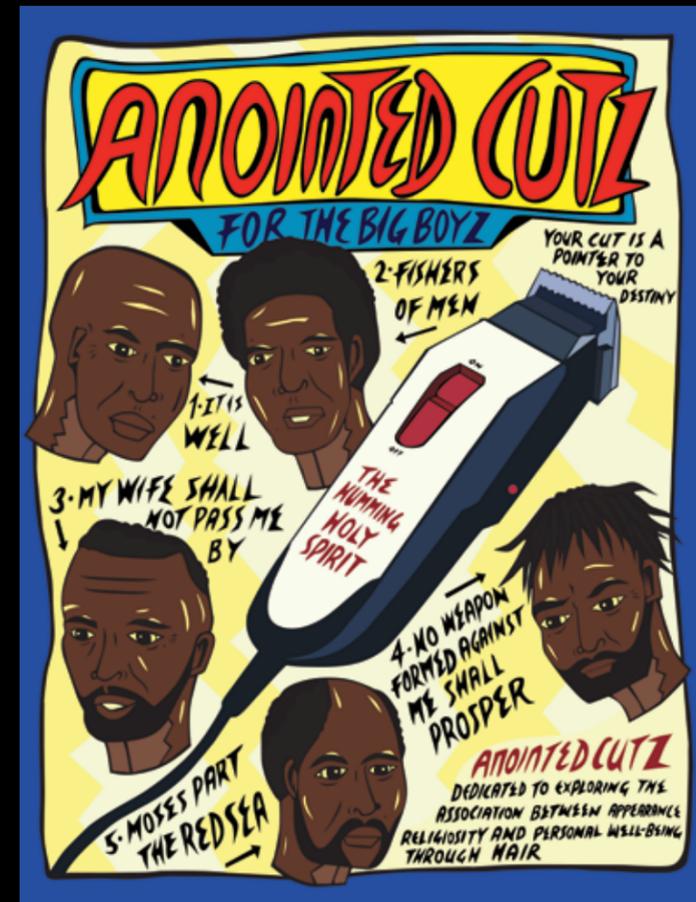
UNTITLED – HEADGEAR SERIES // SEM TÍTULO – SÉRIE CHAPELARIA
pigmento mineral em papel matte *mineral pigment on matte paper*
49,5 x 51,5 cm // cortesia *courtesy* Foto Ojeikere & Estate of J. D. 'Okhai Ojeikere



KARO AKPOKIERE NIGÉRIA // NIGERIA







KILUANJI KIA HENDA ANGOLA



A murder in the desert.



Penetrable sculptures.



The before the beginning and the after the end.



Which makes me think of a city whose wrists have been cut...

KUDZANAI CHIURAI ZIMBÁBUE // ZIMBABWE



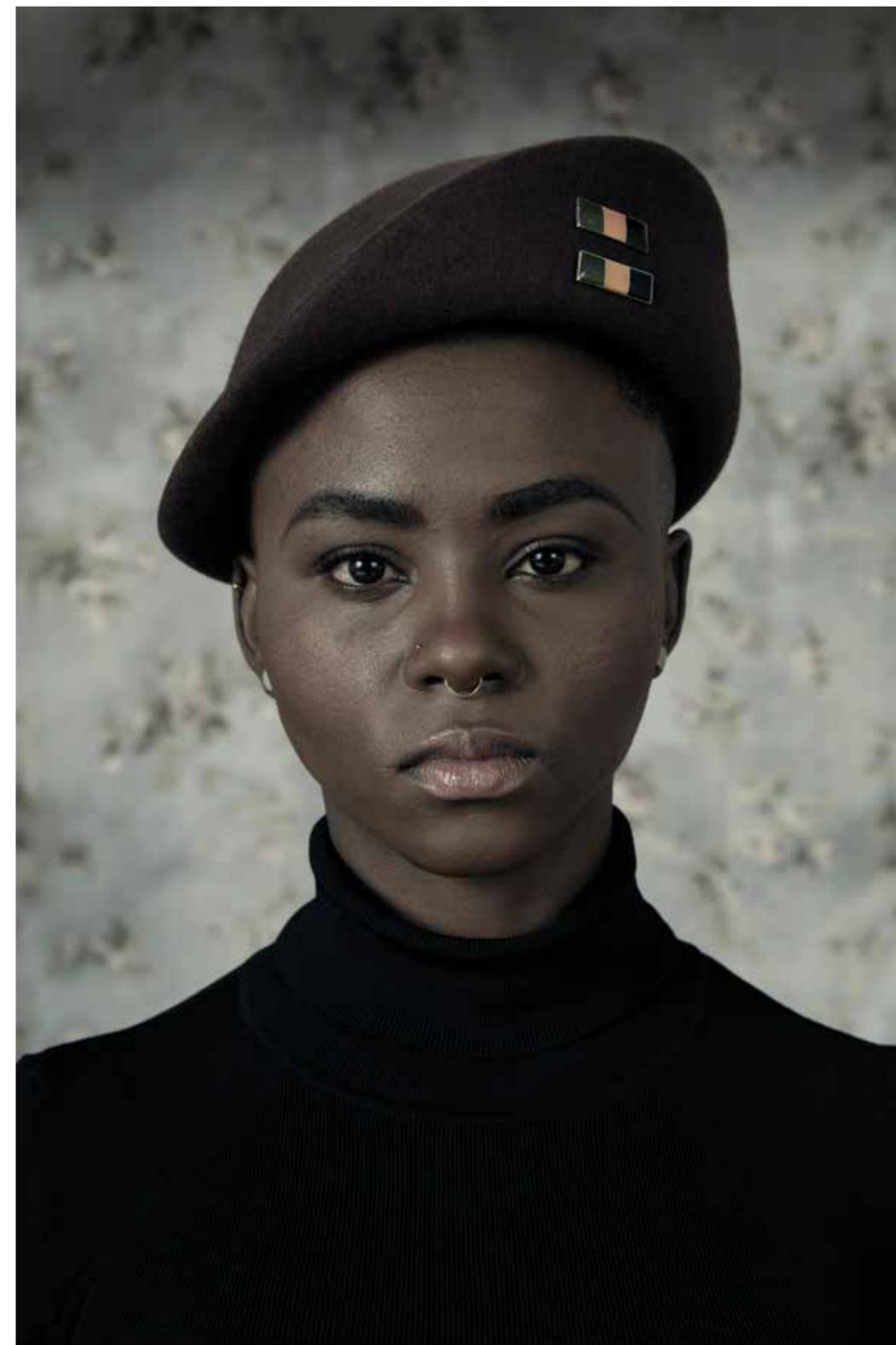
GENESIS [JE N'ISI ISI] IV // GÊNESIS [JE N'ISI ISI] IV, 2016
tintas pigmentadas em papel fotográfico acetinado premium pigment inks on premium satin photo paper
imagem image: 130 x 140 cm; papel paper 142,4 x 152,4 cm // edição de 10 edition of 10 // cortesia courtesy Goodman Gallery



GENESIS [JE N'ISI ISI] I // GÊNESIS [JE N'ISI ISI] I, 2016
tintas pigmentadas em papel fotográfico acetinado premium pigment inks on premium satin photo paper
imagem image: 120 x 180 cm; papel paper 145 x 200 cm // edição de 10 edition of 10 // cortesia courtesy Goodman Gallery



GENESIS [JE N'ISI ISI] III // GÊNESIS [JE N'ISI ISI] III, 2016
 tintas pigmentadas em papel fotográfico acetinado premium pigment inks on premium satin photo paper
 imagem image: 130 x 140 cmcm; papel paper 142,4 x 152,4 cm // edição de 10 edition of 10 // cortesia courtesy Goodman Gallery



GENESIS [JE N'ISI ISI] X // GÊNESIS [JE N'ISI ISI] X, 2016
 tintas pigmentadas em papel fotográfico acetinado premium pigment inks on premium satin photo paper
 imagem image: 120 x 180 cm; papel paper 145 x 200 cm // edição de 10 edition of 10 // cortesia courtesy Goodman Gallery

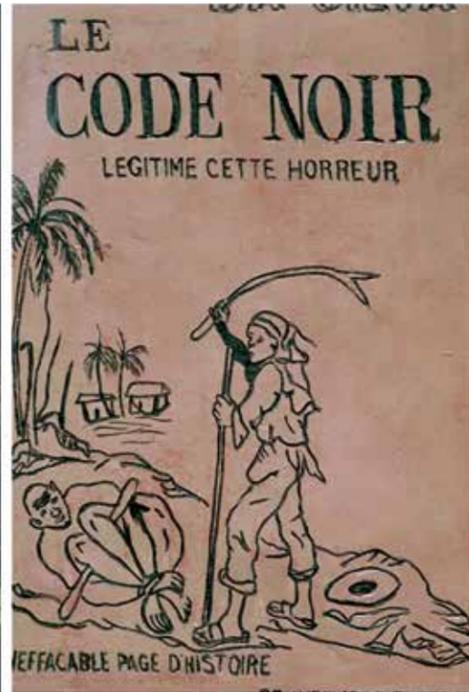
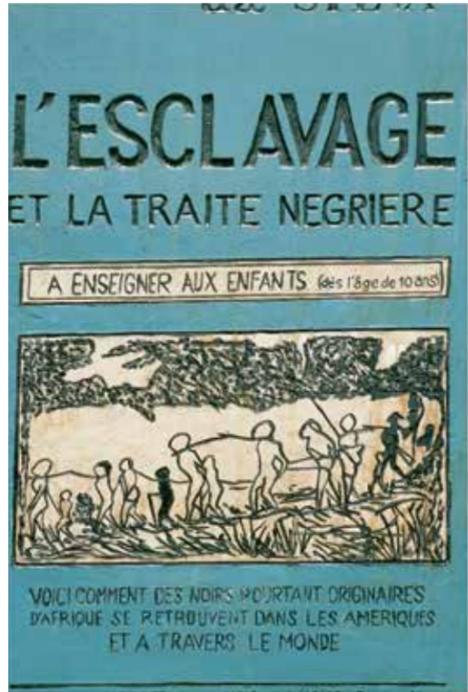
na página seguinte on the next page

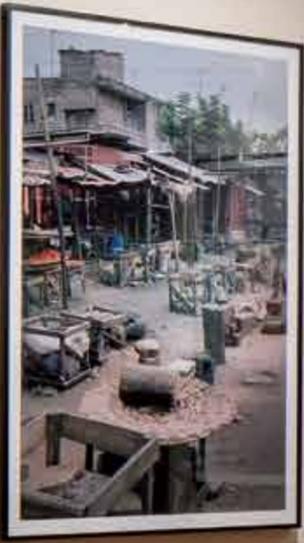
GENESIS [JE N'ISI ISI] VII // GÊNESIS [JE N'ISI ISI] VIII, 2016
 tintas pigmentadas em papel fotográfico acetinado premium pigment inks on premium satin photo paper
 imagem image: 120 x 180 cm; papel paper 145 x 200 cm // edição de 10 edition of 10 // cortesia courtesy Goodman Gallery



LEONCE RAPHAEL AGBODJÉLOU BENIM // BENIN







MIKHAEL SUBOTZKY & PATRICK WATERHOUSE

ÁFRICA DO SUL // SOUTH AFRICA & INGLATERRA // ENGLAND





MOHAU MODISAKENG ÁFRICA DO SUL // SOUTH AFRICA







NÁSTIO MOSQUITO ANGOLA

HILÁRIO, 2016
vídeo vídeo 3'42"
música & letra *music & lyrics* by Nástio Mosquito
arranjo *arranged by* DZZZZ Band – Ndu, João Gomes, Hugo Antunes & Nástio Mosquito
mixado por *mixed by* Zé Nando / Meifumado Records
produção do vídeo *video produced by* Geração 80
apresentando *starring* António Sande – Contemporary Dance Company of Angola
dirigido por *directed by* Fradique
produção executiva *executive production by* Nástio Mosquito
cortesia *courtesy* Nástio Mosquito



NDIDI DIKE INGLATERRA // ENGLAND

DEPOIMENTO DA ARTISTA

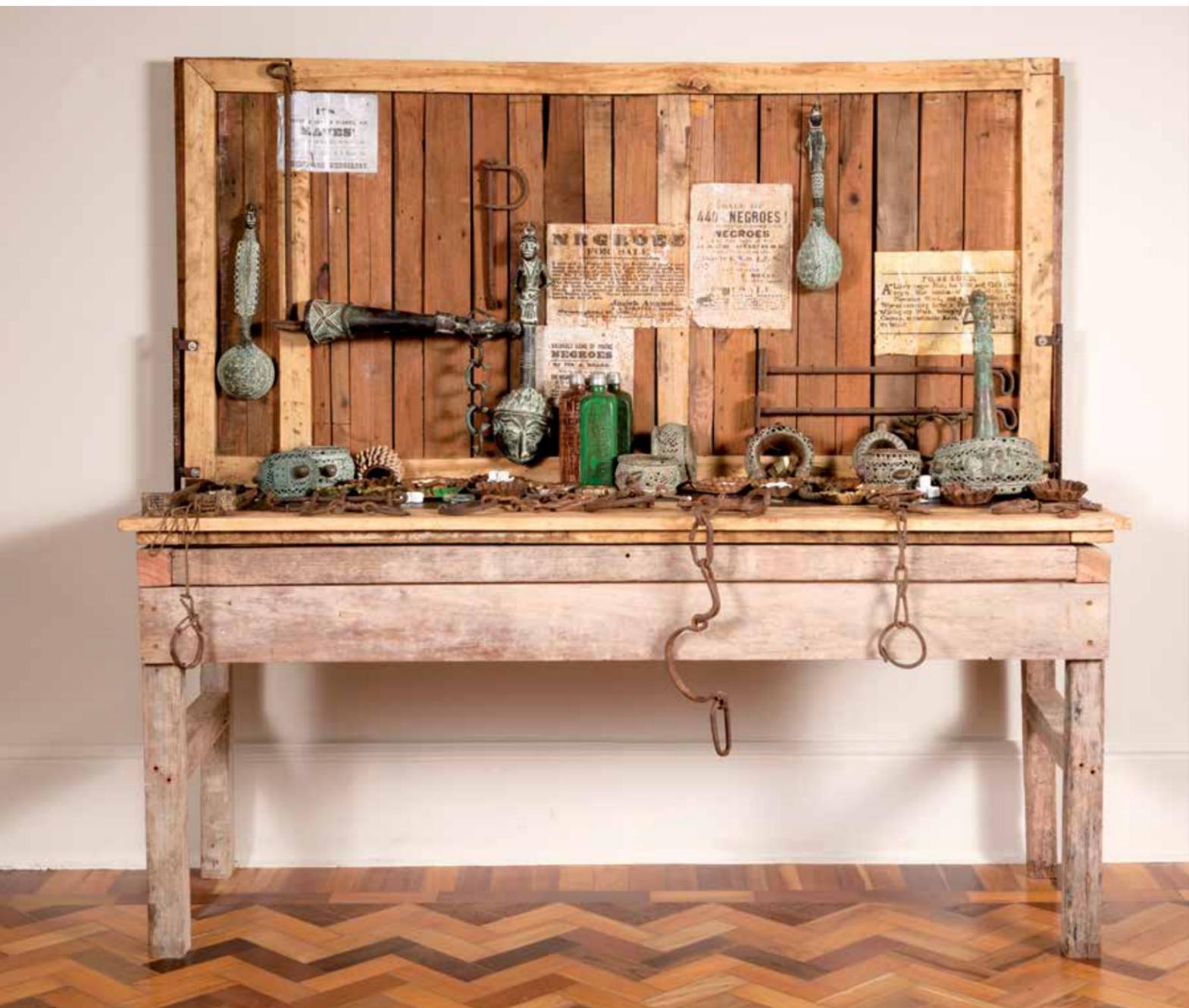
Vejo a jornada dos africanos escravizados, especialmente na terrível *middle passage* (passagem média ou tráfico de escravos), como a base da construção do mundo moderno. Isso ocorre no contexto do lucrativo comércio triangular do Atlântico, bastante documentado. Foi a maior migração forçada da história da humanidade, constituída por homens, mulheres e crianças com grandes habilidades, fortes e saudáveis para o trabalho escravo. O porto Badagry, em Lagos, localizado no Golfo de Benin e Biafra, foi o primeiro e mais importante porto de escravos na costa oeste africana, ainda que sua história seja frequentemente encoberta pela grande atenção que é dada à Ghana e à Ilha de Goree, com seus grandes fortes europeus – usados como bases para o comércio de escravos. Detalhadas narrativas de africanos sobre a diáspora, incluindo profundas habilidades, competências, e estéticas culturalmente significantes de nossos ancestrais, foram repassadas de geração em geração durante séculos.

Isso se reflete nos tempos contemporâneos e na arquitetura, como por exemplo no recém-inaugurado National African-American Museum of History and Culture (Museu Nacional de História e Cultura Afro-Americana) em Washington DC, idealizado e construído pelo arquiteto ganês Sir David Adjaye, mundialmente renomado. Essa construção, única, é coberta em alumínio cor de bronze, e por uma coroa de cobre em três camadas, similar a uma pirâmide invertida, inspirada na arte ioruba (do oeste africano) Caryatid. Toda a fachada do edifício é envolvida por uma estrutura de metal ornamentado cor de bronze, que presta homenagem ao complexo trabalho com metais produzido pelos afro-americanos escravizados em Louisiana, Carolina do Sul, e em outros lugares.

Minha instalação é uma lembrança histórica não só de nossa identidade, mas também das incríveis habilidades estéticas históricas e culturais que nossos ancestrais possuíam. Além disso, ela documenta visualmente a aquisição do “poder” das moedas de consumo (conchas coloridas, espelhos, manila, bebidas alcólicas como *schnapps*, gin etc) utilizadas para comprar uma vida que existia na época e foi reinventada em diferentes formas e pretextos contemporâneos.

abril / 2017





ARTIST STATEMENT

I view the journey of enslaved Africans, especially the horrendous “middle passage” as the foundation of the making of the modern world. This is in the context of the early profitable Trans-Atlantic triangular trade which is well documented. It was the largest forced mass migration in human history consisting of highly skilled, strong and able-bodied slave labour made of men, women, and children. The Badagry slave port in Lagos, located in the Bight of Benin and Biafra, was one of the earliest and most significant slave ports on the West African coast. Although Badagry’s history has often been eclipsed by the great attention paid to Ghana and Goree Island with its large European forts—used as bases for slave trading. Detailed narratives of Africans in Diaspora, including the depth of skill, proficiency and culturally significant aesthetics of our ancestors has been passed down for centuries from generation to generation.

This is reflected in contemporary times and architecture such as the recently opened magnificent National African-American Museum of History and Culture in Washington DC. Designed and built by the world-renowned Ghanaian architect Sir David Adjaye. This unique building is topped by bronze-colored cast aluminum, and a three-tiered copper corona, which looks like an inverted pyramid, inspired by the Yoruba (in West Africa) Caryatid art form. The total façade of the building is wrapped in an ornamental bronze colored metal lattice that pays homage to the intricate ironwork and metalsmithing that was crafted by enslaved African Americans in Louisiana, South Carolina and elsewhere.

My installation is a historical reminder of not only our identity, but also the incredible historical and culturally aesthetic skills our ancestors possessed. Furthermore it visually documents the procuring “power” of consumer currencies (cowries, mirrors, manila, schnapps gin etc.) used to purchase a life that existed then and has been reinvented in contemporary guises and pretexts till today.

April / 2017

OMAR VICTOR DIOP SENEGAL



OMAR IBN SA'ID // AYUBA SULEIMAN DIALLO, 2014
impressão a jato de tinta com pigmento pigment inkjet printing
120 x 80 cm // © Omar Victor Diop // cortesia courtesy MAGNIN-A Gallery, Paris



A MOROCCAN MAN // UM HOMEM MARROQUINO, 2014
impressão a jato de tinta com pigmento pigment inkjet printing
90 x 90 cm // © Omar Victor Diop // cortesia courtesy MAGNIN-A Gallery, Paris
nas páginas seguintes on the next pages
JEAN-BAPTISTE BELLEY // ALBERT BADIN, 2014
impressão a jato de tinta com pigmento pigment inkjet printing
120 x 80 cm // © Omar Victor Diop // cortesia courtesy MAGNIN-A Gallery, Paris



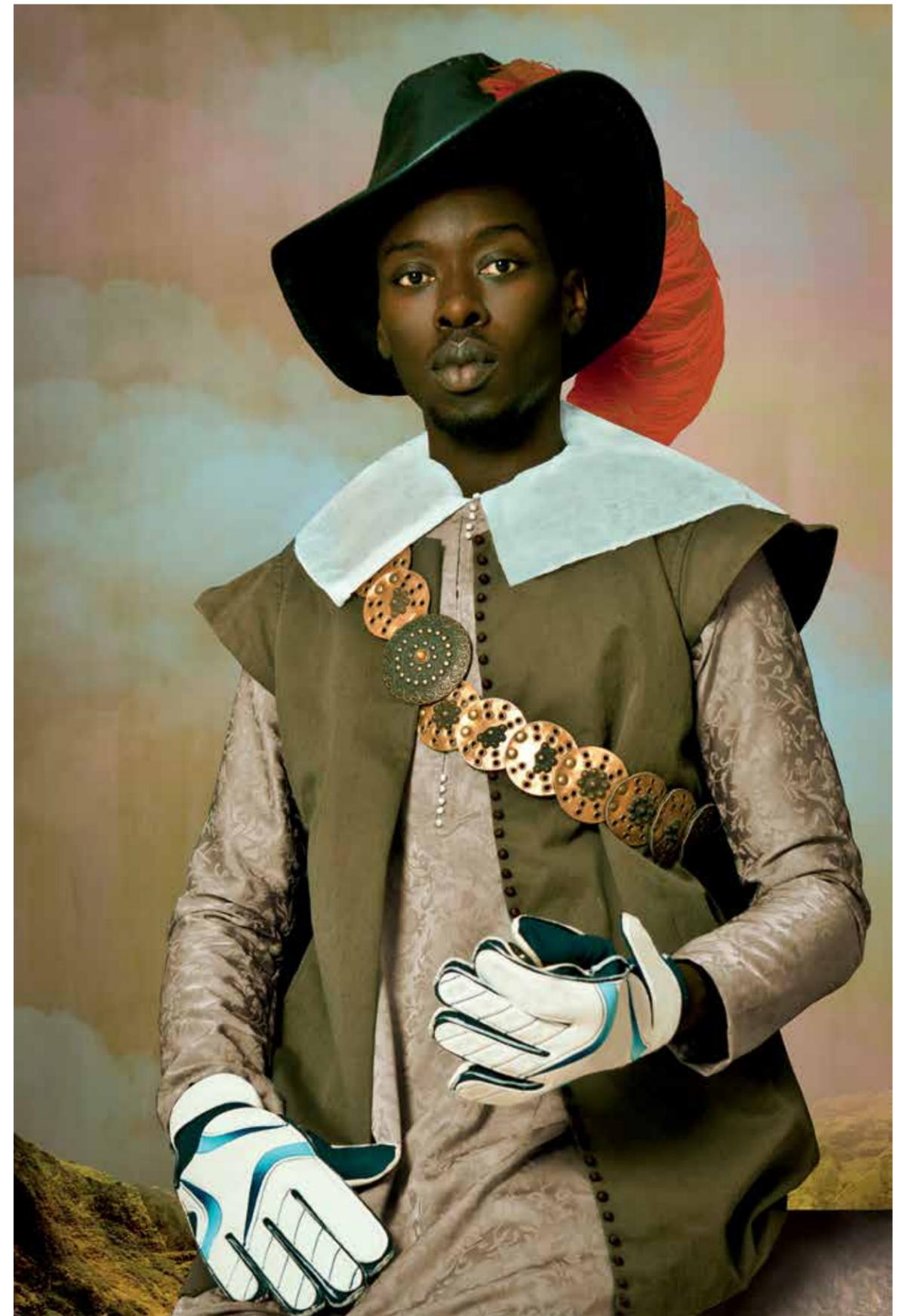


JUAN DE PAREJA, 2014
impressão a jato de tinta com pigmento *pigment inkjet printing*
120 x 80 cm // © Omar Victor Diop // cortesia *courtesy* MAGNIN-A Gallery, Paris

FREDERICK DOUGLASS, 2014
impressão a jato de tinta com pigmento *pigment inkjet printing*
90 x 90 cm // © Omar Victor Diop // cortesia *courtesy* MAGNIN-A Gallery, Paris

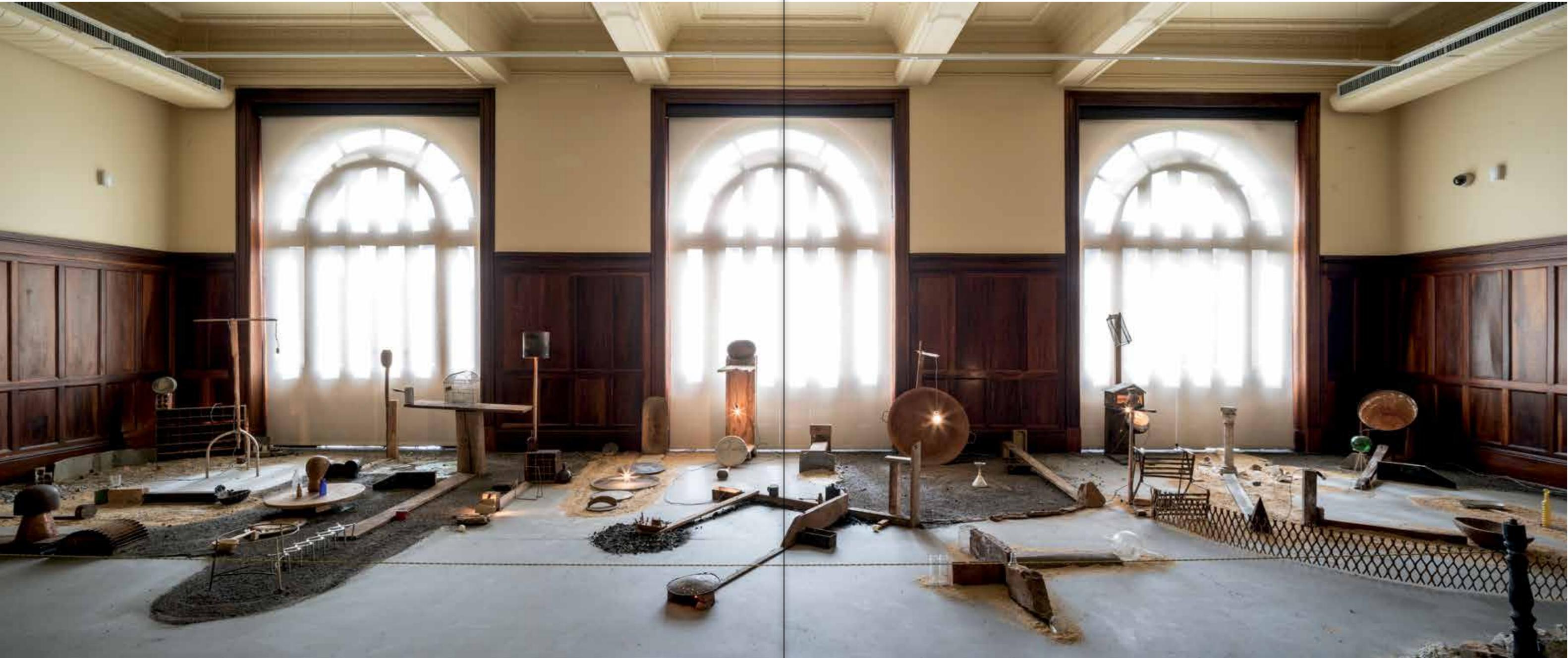


ANGELO SOLIMAN, 2014
impressão a jato de tinta com pigmento *pigment inkjet printing*
120 x 80 cm // © Omar Victor Diop // cortesia courtesy MAGNIN-A Gallery, Paris



DON MIGUEL DE CASTRO, 2014
impressão a jato de tinta com pigmento *pigment inkjet printing*
120 x 80 cm // © Omar Victor Diop // cortesia courtesy MAGNIN-A Gallery, Paris

YOUSSEF LIMOUD EGITO // EGYPT







// CLUB LAGOS //





// NAIJAPOP EM ALTA DEFINIÇÃO // ADÉ BANTU

A música popular nigeriana percorreu um longo caminho desde sua humilde origem, quando se voltava para uma audiência predominantemente local, até tornar-se um fenômeno global abraçado por milhões de amantes de música de todos os gêneros e estilos. Em 2017, o “Naijapop”, como o chamam carinhosamente seus fãs, firmou-se como um elemento básico regular desde os clubes mais badalados de Londres até às concorridas *raves* de Nova York. Estrelas americanas multiplana, como Drake, Akon e Kanye West, costumam apresentar seus homólogos nigerianos ou contratar os serviços de produtores e *beatmakers* nigerianos para autenticar o som que lhes confere estilo e apelo global. Os “filhos” do maestro *afrobeat* nigeriano Fela e a lenda da música Juju, Sunny Ade, emanciparam-se do humilhante rótulo “*world music*” e dos clichês que mantinham reféns seus progenitores musicais. Estão estabelecendo suas próprias identidades singulares como atores globais e *trend setters* que assinam contratos de milhões de dólares com grandes gravadoras como a Universal e a Sony. Com uma receita estimada em 60 milhões de dólares em 2016, e um crescimento previsto de 88 milhões em 2019, a indústria musical nigeriana é uma das principais forças motrizes por trás do setor de entretenimento do país, que movimenta 4,8 bilhões de dólares. Para promover a sua música e sensibilizar o mercado para suas marcas, nos últimos 10 anos, os músicos nigerianos voltaram sua atenção e uma parcela substancial de seus recursos, arduamente ganhos, para os vídeos musicais. A acessibilidade dos equipamentos de áudio visual, iluminação, edição de alta qualidade e o surgimento de um grupo altamente qualificado de operadores e diretores contribuíram para criar conteúdos televisivos com padrões internacionais. Com os melhores videoclipes de música pop nigeriana obtendo de 20 a 70 milhões de visualizações no YouTube e uma média de produção de 20 clipes por semana, esta próspera indústria não pode ser negligenciada ao se tentar entender o apelo global da música popular nigeriana.

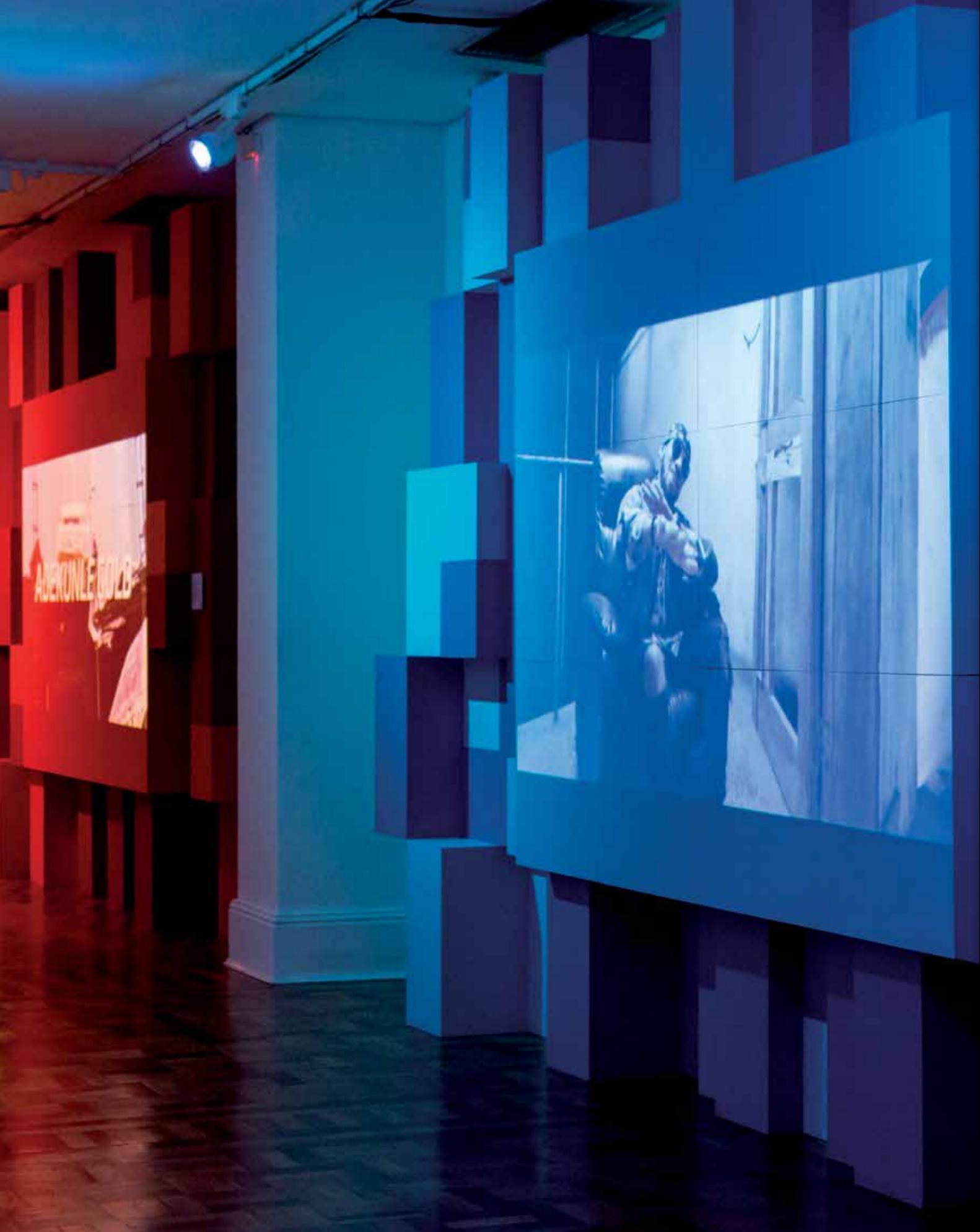
Com a exposição Lagos Club (Naijapop em HD), olhamos com mais atenção os videoclipes musicais nigerianos, a representação e a reinvenção do eu nos vídeos de alta definição. Examinamos a linguagem, a estética e o *modus operandi* inconventionais de artistas, coreógrafos e diretores de clipes pelo prisma de quatro temas recorrentes, “Dinheiro, Poder, Deus e Sexo”, e como a mega

cidade de Lagos, com suas extremas contradições de sons, espaços, cores e arquitetura, é tecida como pano de fundo para acomodar as realidades e fantasias de estrelas e aspirantes ao estrelato. Começamos a jornada atravessando a paisagem sonora recriada de seis dos pontos de ônibus mais movimentados de Lagos. O corre-corre, a agitação e a confusão dos principais pontos de entrada e partida são intencionalmente apresentados em *soundbites* de múltiplas camadas para confundir os sentidos. As discussões acaloradas, as estridentes buzinas de caminhão, os pilotos dos *okadas* (mototáxis), os motoristas de ônibus aos berros e a tagarelice dos vendedores de rua competem pela atenção. Eko, a cidade litorânea, está em movimento constante, fluida, inquieta, nervosa e indefinível.

Entramos no mundo da realidade virtual por meio de videoclipes projetados em um painel de paredes pixeladas em 3D erguidas para simular um horizonte urbano vertical. O observador é atraído para junto dos cliques, sua curiosidade, despertada e absorvida pela sucessão de telas; a cacofonia só é decodificada quando os sons são experimentados bem de perto. O espaço dividido por cores vivas abrange quatro temas existenciais que alimentam os desejos e obsessões dos habitantes de Lagos. A explosão de emoções esboça uma ordem clara que define as etapas para o sucesso: primeiro, o Dinheiro (Amarelo), depois, o Poder autoadquirido (Vermelho), seguido da ilusão de um privilégio especial e acesso a um deus pessoal (Azul) e, afinal, a suprema gratificação, o Sexo (Roxo).

Ao atravessar os espaços coloridos, todos os sons se fundem, o observador é visual e acusticamente subjugado: acabou de atravessar Lagos.





// NAIJAPOP IN HIGH DEFINITION // ADÉ BANTU

Nigerian popular music has come a long way from its humble beginnings, when it catered to a predominantly local audience, to a global phenomenon embraced by millions of music lovers across genres and styles. In 2017, “Naijapop” as it’s affectionately called by fans has become a regular staple in clubs from the highstreets of London to arena size raves in New York. American multi-platinum stars like Drake, Akon and Kanye West frequently feature their Nigerian counterparts or engage the services of Nigerian producers and beatmakers to authenticate the sound that gives it its edge and global appeal. The “children” of Nigerian Afrobeat maestro Fela and Juju music legend Sunny Ade have emancipated themselves from the humiliating “world music” tagline and clichés that held their musical fathers to ransom. They are carving out their own unique identities as global players and trend setters signing record deals worth millions of dollars with major labels like Universal and Sony. With an estimated revenue from music sales in Nigeria of \$60 million in 2016 and a predicted growth of \$88 million in 2019, the Nigerian music industry is a major driving force behind Nigeria’s \$4.8 billion-dollar entertainment and media industry. To promote their music and create awareness for their brands, Nigerian musicians in the past 10 years have turned their attention and substantial amounts of their hard-earned resources to music videos. The affordability of high quality audio visual, lighting and editing equipment and the emergence of a highly skilled group of operators and directors has helped create telegenic content on par with international standards. With top Nigerian pop music videos on YouTube getting 20 to 70 million views per song and an industry average of 20 music videos per week this booming industry cannot be neglected when trying to understand the global appeal of Nigerian popular music.

With Lagos Club (Naijapop in HD) we take a closer look at popular Nigerian music videos, the representation and the re-invention of self within the medium of high definition video. We examine the language, aesthetics and unconventional modus operandi of artists, choreographers and music video directors through 4 reoccurring themes of “Money, Power, God & Sex” and how the mega city of Lagos, with its extreme contradictions of sounds, spaces, colours and architecture, is woven as a backdrop to accommodate the realities and fantasies of aspiring stars and starlets. We commence

the journey through a reinvented soundscape of 6 of the busiest bus stops in Lagos. The hustle, bustle and confusion of major commuting points of entry and departure are deliberately presented in multi-layered soundbites to distort the senses. Heated arguments, blaring truck horns, okada riders, screaming bus conductors and chanting street vendors compete for attention. Eko, the city by the coast is in constant motion, fluid, restless, edgy and elusive.

We enter the world of virtual reality through music videos projected on a panel of 3 3D-pixelated walls erected to simulate a vertical urban skyline. The viewer is drawn closer to the clips, his curiosity awoken and absorbed by the succession of screens, the cacophony of sounds decodable only when viewed and experienced in close proximity. The space divided in vivid colours covers four existential themes that fuel the desires and obsessions of Lagosians.

The effusion of emotions outlines a clear order that defines the steps to success: first Money (Yellow), then self-acquired Power (Red), followed by the illusion of a special privilege and access to a personal God (Blue) and the ultimate gratification, Sex (Purple).

While crossing the colourful spaces all sounds blend to each other, the observer is visually and acoustically overwhelmed: one has just crossed Lagos.

curadoria curated by Adé Bantu, Inglaterra England
projeto arquitetônico architectural project by Aramide Akinosho, França France

vídeos videos

P.154 **MONEY // DINHEIRO**, 2017

9ice "Living Things" Alapomeji Ancestral Records (dirigido por directed by Alexander The Great Films)

Timaya "When Money No Dey" DM Records (dirigido por directed by Clarence Peters)

Davido feat. Olamide "The Money" Davido Music Worldwide (dirigido por directed by Sesan)

The Mavins (Don Jazzy, Tiwa Savage, Dr SID, Reekado Banks, Korede Bello, Di'Ja and D'Prince)

"Dorobucci" Mavin Records // dirigido por directed by Nic Roux

P.157 **POWER // PODER**, 2017

Wizkid "Ojuelegba" Empire Mates Entertainment // dirigido por directed by Clarence Peters

Adekunle Gold "Work" YBNL Records // dirigido por directed by Mr. Moe Musa

Sound Sultan "Ghetto Love" Naija Ninjas // dirigido por directed by U.J. Pro

Flavour feat. Wande Cole "Wake Up" 2Nite Music Group // dirigido por directed by Clarence Peters

P.158 **GOD // DEUS**, 2017

Korede Bello "Godwin" Mavin Records // dirigido por directed by Adasa Cookey

Phyno "Fada Fada // Ghetto Gospel" Penthouze Records // dirigido por directed by Clarence Peters

P- Square "Taste The Money // Testimony" Square Records // dirigido por directed by Jude Engees Okoye

Humble Smith "Osinachi" N-Tyze Entertainment Ltd // dirigido por directed by Adasa Cookey

P.161 **SEX // SEXO**, 2017

Falz feat. Simi "Soldier" BahdGuys Entertainment Limited // dirigido por directed by Clarence Peters

Tekno "Pana" Made Men Music Group // dirigido por directed by Clarence Peters

Skuki "Pass The Agbara" Over The Top Entertainment // dirigido por directed by Clarence Peters

Yemi Alade "Johnny" Efezzie Entertainment // dirigido por directed by Clarence Peters



BIOGRAFIAS // BIOGRAPHIES

Abdulrazaq Awofeso LAGOS, NIGÉRIA // NIGERIA, 1978

"Ser limitado é algo que sempre resenti enquanto artista; luto para ser livre e, portanto, reflexivo em meu trabalho". Abdulrazaq Awofeso é um artista residente da Nigéria, cuja metodologia se baseia na noção de construtivismo: adicionar às formas estruturas em vez de deduzir. Suas composições, frequentemente figurativas em sua forma, retratam aspectos de burocracia e restrições dentro das esferas políticas, sociais e econômicas urbanas.

Awofeso investiga como essas construções sociais afetam nossas experiências presentes. Seu trabalho reflete sua posição enquanto artista contemporâneo africano, ao passo que, simultaneamente, ressalta a corrupção e a enganação que perpassam as fachadas globais interconectadas. As esculturas figurativas de Awofeso buscam estigmatizar e desafiar a maneira como certos nichos são percebidos através de suas aparências, sejam eles religiosos ou instituições corporativas.

Em 2003, Awofeso participou do programa de residência da Johannesburg Art Gallery e teve sua primeira exposição solo, "First Step", no Instituto Goethe de Joanesburgo, no mesmo ano. Teve obras expostas na Bienal de Dakar, em 2016, e na primeira Bienal de Lagos, em outubro de 2017. Ingressou também no programa de residência da Thami Mnyele Foundation em Amsterdã.

"Being limited is what I have always resented as an artist, I strive to be free thus reflective in my work." Abdulrazaq Awofeso is a Nigeria based artist whose methodology is based on the notion of constructivism: adding to the structural form rather than deducting. His compositions, often figural in form, portray notions of bureaucracy and the constraints within the political, social and economic urban sphere.

Awofeso delves into how these societal constructs affect our present experiences. His work responds to his locale as an African contemporary artist while simultaneously highlighting the corruption and deceit that underlies the interconnected global societal facade. Awofeso's figural sculptures aim to stigmatize and challenge the manner in which certain sects are perceived through their appearances be they religious or corporate institutions.

In 2003, Awofeso attended the Johannesburg Art Gallery residency programme and had his first solo exhibition, "First Step," at the Goethe Institute Johannesburg same year. He exhibited at

2016 Dakar biennale and the inaugural Lagos biennale October 2017. Awofeso is Thami Mnyele Foundation, Amsterdam residency recipient.

Andrew Tshabangu

JOANESBURGO, ÁFRICA DO SUL // JOHANNESBURG, SOUTH AFRICA, 1966

Com uma carreira de mais de 20 anos, Tshabangu estudou fotografia no Alexandra Community Art Centre em 1990, e fotojornalismo no Institute of Advancement for Journalism, em 1998. Realizou trabalhos como *freelancer* para o jornal *New Nation* nos anos 90, além de ensinar fotografia na *Children's Photography Workshop*, em 1995, e na *Market Photo Workshop*, entre 1998 e 1999. Tshabangu ajudou na criação de oficinas fotográficas no Quênia, Etiópia, Camarões, Moçambique, Ilhas Reunião e Guiana, e participou de residências nas Ilhas Reunião, Londres, Nova York e em Nairóbi.

Por meio de sua fotografia, Tshabangu trabalha com formatos de documentário social e expressões visuais próximas do realismo fantástico e do surrealismo, notáveis em suas imagens esfumadas e borradas. Esta gramática visual confere a suas fotos em preto e branco um ar poético encantador, na maneira como retratam e capturam práticas da vida cotidiana. Tshabangu está interessado nas sutilezas e nuances das pessoas que retrata, nos movimentos diários, nas metamorfoses e transações dos espaços. A poética de suas fotografias transporta os espectadores para locais enigmáticos, criando momentos em que são convidados a contemplar, apreciar e refletir sobre a complexidade daquilo que Tshabangu chama de "as coisas quietas" da sociedade.

With a career spanning more than 20 years, Tshabangu studied photography at the Alexandra Community Art Centre (1990), and photojournalism at the Institute of Advancement for Journalism (1998). He did freelance work for *New Nation* in the 1990s, as well as taught photography at the Children's Photography Workshop (1995), and at the Market Photo Workshop (1998-1999). Tshabangu has facilitated photographic workshops in Kenya, Ethiopia, Cameroon, Mozambique, Réunion Islands and Guyana, adding to taken up residencies in Réunion Islands, London, New York and Nairobi.

Through his photography, Tshabangu works with social documentary modes and visual expressions akin to magic realism and surrealism owing to his smoky and blurry images. This visu-

al grammar renders his black and white photographs poetically enchanting in the manner they frame and capture the ordinary and practices of everyday life. Tshabangu is interested in the subtlety and nuances of his subjects as well as daily movements, transactions and metamorphoses of places. The poetics of his photographs transport viewers to various enigmatic locations and prompting moments, where they are invited to contemplate, appreciate and reflect on the complexity of what Tshabangu calls the quieter things in society.

Arjan Martins RIO DE JANEIRO, BRASIL // BRAZIL, 1960

Filho de Liége Martins dos Santos, costureira, viúva de Manoelino Manoel, funcionário público. O artista encerra sua infância depois de morar, até o serviço militar, em alguns bairros do subúrbio carioca, como Campo Grande, Irajá, Colégio e Benfica, trabalhando em diversas atividades (construção civil, abatedouro de aves, ajudante de feira e *office-boy*, entre outras atividades), na intenção de prover o sustento de sua família. Ele é o filho mais novo de quatro irmãos.

A partir da primeira metade de década de 1980, ele começa a frequentar a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (Rio de Janeiro) como bolsista, recebendo a orientação de alguns professores.

Mais adiante, Arjan começa a investigar a prática do desenho em outras dimensões e em outros suportes. Do atelier, a linha, o desenho migra para os espaços urbanos, como os muros de escola em Santa Tereza. A ideia desse produto artístico, que atinge os espaços não institucionais e outras camadas de nosso seguimento sociocultural, exerce grande influência sobre o artista.

Em 2006, ele aceita o desafio de ocupar os três andares do espaço monumental do Arquivo Geral do Rio de Janeiro, no Centro de Artes Hélio Oiticica, com curadoria de Paulo Venâncio Filho. No mesmo ano, representou o Brasil na Dakar-Biennale, 2006, no Senegal, ocupando a fachada externa da sede da bienal.

The son of Liége Martins dos Santos, a seamstress, widow of Manoelino Manoel, a civil servant. The artist's childhood comes to an end after living, up until he goes to the army, in some neighborhoods in the suburbs of Rio, like Campo Grande, Irajá, Colégio and Benfica, working in a variety of jobs, such as: construction, poultry slaughterhouse, helper at an open market-place, office boy, among others, with the intent of providing for his family. He's the youngest of four siblings.

In the first half of the 1980s, the artist starts attending the Visual Arts School in Lage Park (Rio de Janeiro), on a scholarship, receiving guidance from some of the teachers.

Further along, he starts exploring the practice of drawing in other dimensions and on other supports. From the studio to the line, his drawing moves on to urban spaces, like the walls in the

schools of Santa Tereza. The idea of this artistic product reaching non-institutional spaces and other layers of our socio-cultural contexts exerts great influence on the artist.

In 2006, he accepts the challenge of occupying three whole floors of the monumental space of the General Archive of Rio de Janeiro, in the Hélio Oiticica Arts Center, in an exhibition curated by Paulo Venâncio Filho. In the same year, he represents Brazil at the Dakar-Biennale, in Senegal, covering up the external front of the Biennale's main building.

Binelde Hyrcan LUANDA, ANGOLA, 1982

Apenas uma criança durante a guerra, Hyrcan foi profundamente marcado pelas mortes e pela destruição em massa em sua cidade. Mais novo de uma família de treze crianças, logo sentiu o desejo de construir paredes para se proteger de um mundo em desespero.

Com dez anos, construiu uma bicicleta gigante, com pedaços de sucata de ferro que encontrou perto de sua casa. Sempre um engenheiro peculiar, ele também costurou paraquedas para seus cachorros e gatos. Um *enfant terrible*, mas inventivo. Desde então, a permissão de suas obras já estava evidente. Em sua adolescência, foi para a França estudar, e ali iniciou sua formação artística. Depois de formar-se bacharel em Artes em Nice, ele entrou na Escola de Belas Artes em Mônaco, no Pavilhão Bosio de Artes Plásticas. Ali, fez uma performance que o tornaria o principal assunto das delegacias de polícia da cidade. Enquanto ficava sentado dentro de uma jaula que ele mesmo construira, pedia aos pedestres que a empurrassem. Ou melhor, ordenava, já que dizia ser um rei. Era uma performance sobre o território e o absurdo do poder. Você é um rei, mas dentro de uma jaula.

Hyrcan, então, trabalhou em uma série de galinhas empalhadas, que vestia como humanos: pintinhos-soldados sob as asas de um galo-rei; uma rainha-galinha e um frango-juiz, que os condenava à morte. Sua obra na Bienal de Veneza estava entre as melhores.

Esta é a busca de Binelde Hyrcan: em suas instalações e performances, ele quer que reflitamos sobre o absurdo representado pelos costumes e atitudes políticas e sociais.

A child during the war, he was profoundly marked by the deaths and massive destruction in the city. The youngest of a family of thirteen children, he soon felt the desire to build walls to shield himself against a world of despair.

At the age of ten, he built a giant bicycle from pieces of scrap iron that he found next to his home. Always a peculiar engineer, he also sewed parachutes for dogs and cats. An *enfant terrible*, yet inventive, the premise of his work was already evident. In his teens, he went to study in France and it was there that he began

his artistic studies. After completing a BA in Nice, he joined the School of Fine Arts in Monaco: the Bosio Pavilion. There, he staged a performance that would make him the talk of every police station across the city. While sitting in a cage he had made himself, he asked passersby to push it, or rather, he ordered them to, because he claimed to be a king. It was a performance about territory and the absurdity of power; when you are a king but in a cage.

Hyrcan then worked on a series of stuffed chickens that he dressed in human costumes: soldier-chickens under the wing of a king rooster, a queen hen and a judge chicken that led them to death. His art piece at the La Biennale di Venezia was one of the best.

This is Binelde Hyrcan's quest: in his installations and performances he wants us to reflect on the absurdity represented by political and social customs and attitudes.

Dalton Paula BRASÍLIA, BRASIL // BRAZIL, 1982

Do universo de cores e mitos de *Os Cavaleiros do Zodíaco* surgiu meu desejo, meu encanto pela pintura. Aos quatorze anos, eu copiava esses desenhos de heróis usando papel-carbono, e os coloria com lápis de cor. Hoje, percebo que a qualidade estética desse desenho animado (uma mistura das mitologias grega e nórdica) foi minha porta de entrada para as artes.

Pouco tempo depois, ingressei na Escola de Artes Visuais em Goiânia, e dei início aos meus estudos de pintura. Nas aulas, aos poucos foram surgindo os traços do que atualmente fundamentam meu trabalho artístico: o corpo.

O corpo negro, corpo silenciado pelo medo, pela insegurança, pela individualidade e pela efemeridade. As referências nas quais busco esse corpo – aliás, esses corpos negros – são os subúrbios, as congadas, os terreiros e ritos das religiões de matriz africana.

Nas reflexões que proponho, o corpo é o elemento central, e é partir desse corpo individual que busco atingir o coletivo. Uso o silêncio para comunicar, para despertar o que me incomoda, para repensar as imagens que aprisionam e abrir margens para reapresentar esses corpos negros em outras histórias, em outras estruturas, capazes de reconhecer o protagonismo de sujeitos que historicamente são silenciados.

Essas narrativas ainda precisam ser ditas, escritas, contadas, representadas. Esse desafio me instiga a trabalhar e assumir (ou seria continuar?) essa missão, iniciada em tempos remotos, que não alcanço na memória, empreendida por aqueles e aquelas que vieram antes e abriam caminho.

From the universe of colors and myths of *The Knights of the Zodiac* came my desire and my enchantment for painting. At fourteen, I would copy these drawings of the hero, using carbon paper, and then color them with colored pencils. Today I realize that the

aesthetic quality of this animated cartoon (a mixture of Greek and Nordic mythologies) was my gateway to the arts.

Shortly after, I joined the Visual Arts School in Goiânia, and began my studies in painting. In class, the traits which today are the fundamentals of my artistic work slowly appeared: the body.

The black body, body silenced by fear, by insecurity, by individuality and by ephemerality. The references in which I search for this body—moreover, these black bodies—are the suburbs, the *congadas*, the *terreiros* and rituals in the religions of African origins.

In the reflections I propose with my work, the body is the central element, and it is from this individual body that I try and reach the collective. I use silence to communicate, to awaken what upsets me, to rethink the images that restrain and to open up margins in order to re-present these black bodies within other stories, other structures, capable of recognizing the protagonist of individuals historically silenced.

These narratives still need to be spoken, written, told, presented. This challenge instigates me to work and to take on (or would it be keeping up?) this mission, started in remote times which I can't reach with my memory, undertaken by those men and women who came before and paved the way.

Guy Tillim

JOANESBURGO, ÁFRICA DO SUL // JOHANNESBURG, SOUTH AFRICA, 1966

Guy Tillim começou a fotografar profissionalmente em 1986, trabalhando com o coletivo Afrapix até o ano de 1990. Fez trabalhos como fotógrafo *freelancer* na África do Sul, tanto para a mídia local como internacional, tendo ocupado cargos na Reuters entre 1986 e 1988, e com a Agence France Presse, entre 1993 e 1994.

Tillim recebeu diversos prêmios por seu trabalho, incluindo o Prix SCAM Roger Pic (2002); o Higashikawa Overseas Photographer Award, no Japão (2003); o Daimler Chrysler Award de fotografia sul-africana (2004); o Leica Oskar Barnack Award, em 2005; e a primeira Robert Gardner Fellowship in Photography de Harvard, em 2006. Recebeu também, em 2017, o Prêmio HBC, dado pela Fundação Henri Cartier-Bresson. Seu trabalho esteve na Documenta 12 em 2007, e na Bienal de São Paulo, em 2006, além das exposições *"Rise and Fall of Apartheid: Photography and the Bureaucracy of Everyday Life"* [Ascensão e queda do *apartheid*: Fotografia e a burocracia da vida cotidiana], entre 2012 e 2014, e Africa Remix, de 2004 a 2007, entre outras.

Guy Tillim started photographing professionally in 1986, working with the Afrapix collective until 1990. His work as a freelance photographer in South Africa for the local and foreign media included positions with Reuters between 1986 and 1988, and Agence France Presse in 1993 and 1994.

Tillim has received many awards for his work including the Prix SCAM (Société Civile des Auteurs Multimédia) Roger Pic, in 2002, the Higashikawa Overseas Photographer Award (Japan) in 2003, the 2004 Daimler Chrysler Award for South African photography, the Leica Oskar Barnack Award in 2005 as well as the first Robert Gardner Fellowship in Photography from the Peabody Museum at Harvard University in 2006. He is the recipient of the 2017 HBC Award presented by the Fondation Henri Cartier-Bresson.

His work was included on Documenta 12 in 2007 and the São Paulo Biennial in 2006, and the touring exhibitions *Rise and Fall of Apartheid: Photography and the Bureaucracy of Everyday Life* (2012-14) and *Africa Remix* (2004-7), among others.

Ibrahim Mahama TAMALE, GANA // GHANA, 1987

Ibrahim Mahama usa a transformação de materiais para explorar temas como comodidade, migração, globalização e intercâmbio econômico. Com frequência feitas em colaboração com outros artistas, suas instalações em larga escala utilizam materiais colhidos em ambientes urbanos, como sobras de madeira, retalhos de tecidos ou sacos de juta, costurados e usados como cobertura sobre as estruturas arquitetônicas.

Uma característica crítica da prática do artista é o processo por intermédio do qual ele obtém seus materiais, algo que normalmente envolve negociações e trocas. Além disso, a localização específica onde o trabalho é produzido, como uma antiga e redundante estação ou fábrica estatal, confere ressonância a ele, já que é por meio das exigências políticas do espaço e da evolução dos materiais de um contexto a outro que surge o significado final de suas obras.

Para realizar *Non-Orientable Paradise Lost 1667* (Paraíso Perdido Não Orientável 1667), em 2017, Mahama encontrou “colaboradores” para produzir centenas de “caixas de sapateiro”, pequenos objetos de madeira criados a partir de caixotes usados para transportar materiais no Brasil. Baseado na profissão dos engraxates em Gana, as caixas também podem funcionar como um tambor, nos quais se pode bater para solicitar trabalho. Agregados em um monumental e cuidadosamente equilibrado bloco, os caixotes são colocados junto com outros itens reaproveitados, como sapatos de salto, martelos e agulhas. Tendo sido desmontados e remontados por meio de um processo colaborativo de produção em Belo Horizonte, os caixotes são uma extensão da investigação de Mahama sobre a vida dos materiais e seu potencial dinâmico.

Ibrahim Mahama nasceu em 1987, em Tamale, Gana. Ele vive e trabalha em Accra, Kumasi, e Tamale, em Gana. Seu trabalho já esteve em exposições internacionais, incluindo a Documenta 14, em Atenas e Kassel (2017). A obra *All The World's Futures* esteve na 56ª Bienal de Veneza (2014); *Artist's Rooms* na K21 em

Dusseldorf (2015); *Material Effects* no The Broad Art Museum em Michigan (2015); *An Age of Our Own Making* na Kunsthal Charlottenborg em Copenhague e Holbæk City (2016); e *Fracture* no Tel Aviv Art Museum em Israel (2016).

Ibrahim Mahama uses the transformation of materials to explore themes of commodity, migration, globalization and economic exchange. Often made in collaboration, his large-scale installations employ materials gathered from urban environments such remnants of wood and textiles or jute sacks, which are sewn together and draped over architectural structures.

A critical feature of the artist's practice is the process by which he obtains his materials, which usually involves negotiation and exchange. Moreover, the particular location of the work's production site, such as a redundant, former state-run factory or station, lends added resonance since it is through the political exigencies of space and the evolution of materials from one context to another that the work's final meaning resides.

For “Non-Orientable Paradise Lost 1667” (2017), Mahama engaged “collaborators” to produce hundreds of “shoemaker boxes,” small wooden objects fashioned from crates used to transport materials throughout Brazil. Based on the trade of “shoeshine boys” (SBBs) in Ghana, the boxes can also function as an improvised drum, pounded to solicit business. Gathered together in carefully balanced and monumental block, the containers are crammed in with other repurposed items such as heels, hammers and needles. Having been broken down and re-assembled through a collaborative production in Belo Horizonte, the boxes are an extension of Mahama's inquiry into the life of materials and their dynamic potential.

Ibrahim Mahama was born in 1987 in Tamale, Ghana. He lives and works in Accra, Kumasi and Tamale, Ghana. His work has appeared in international exhibitions including Documenta 14, Athens and Kassel (2017), “All the World's Futures,” 56th Venice Biennale, Venice (2014); “Artist's Rooms,” K21, Dusseldorf (2015); “Material Effects,” The Broad Art Museum, Michigan (2015); “An Age of Our Own Making,” Kunsthal Charlottenborg, Copenhagen and Holbæk city (2016), and “Fracture,” Tel Aviv Art Museum, Israel (2016).

J. D. 'Okhai Ojeikere LAGOS, NIGÉRIA // NIGERIA, 1930-2014

Nascido em 1930, Ojeikere cresceu no vilarejo de Ovbiomu-Emai, na região sudeste da Nigéria. Dois anos após completar sua educação formal na Escola Católica St. Bernard, em Ihievbe, o artista adquiriu sua primeira câmera, um modelo Brownie D, em 1950. Em 1951, Ojeikere iniciou uma empreitada escrevendo cartas ao Ministério da Informação em busca de emprego no departamento de fotografia. Em 1954, foi finalmente contratado como assistente de sala escura e, posteriormente, como fotógrafo jornalístico. Ojeikere e sua família se mudaram para Lagos em 1963, para

trabalhar na West African Publicity – três anos após a independência, com o país envolto em uma euforia nacionalista. Nas palavras do artista, “logo após a independência, estávamos cheios de ideias e energia. Nós íamos conquistar o mundo”.

Em 1975, Ojeikere fundou seu próprio estúdio fotográfico, Foto Ojeikere, e, um ano depois, realizou sua primeira exposição individual no Nigerian Arts Council, em Marina, Lagos. Ojeikere foi contratado pelo Ministério da Cultura em 1977 para documentar um dos maiores eventos culturais já realizados no continente até hoje – o FESTAC '77, do qual participaram mais de 17 mil artistas de mais de cinquenta países.

As obras de Ojeikere já estiveram em inúmeras exposições individuais, dentre as quais: *J.D. 'Okhai Ojeikere* na Fundação Cartier, em Paris, em 2000, e *Joy of Life, Malick Sidibe + J.D. 'Okhai Ojeikere – Two Photographs from Africa*, no Museu Hara, em Tóquio, no Japão, em 2004, entre outras.

Born in 1930, Ojeikere grew up in the village of Ovbiomu-Emai in the southwestern region of Nigeria. Two years after completing his formal studies at St. Bernard Catholic School in Ihievbe, the artist acquired his first camera, a model Brownie D, in 1950.

By 1951, Ojeikere began a letter writing campaign to the Ministry of Information seeking employment in their photography department. In 1954, he was finally hired as a darkroom assistant and later as a press photographer. Ojeikere and his family moved to Lagos in 1963 to work for West African Publicity—three years after independence, the country was in the midst of nationalistic euphoria. In Ojeikere's words, “Just after independence, we were full of ideas and energy. We were going to conquer the world.”

In 1975, Ojeikere founded his own photography studio Foto Ojeikere, and a year later he had his first solo exhibition at the Nigerian Arts Council in Marina, Lagos. Ojeikere was commissioned by the Ministry of Culture in 1977 to document one of the largest cultural events on the continent to date—FESTAC '77, which featured more than 17,000 participants from over fifty countries.

Ojeikere's work has been featured in numerous solo exhibitions such as, *J.D. 'Okhai Ojeikere* at the Fondation Cartier, Paris in 2000, *Joy of Life, Malick Sidibe + J.D. 'Okhai Ojeikere-Two Photographs from Africa*, Hara Museum Tokyo Japan 2004, amongst others.

Jelili Atiku EJIGBO, NIGÉRIA // NIGERIA, 1968

Jelili Atiku é um artista multimídia nigeriano, com inquietações políticas a respeito de direitos humanos e justiça. Por meio de desenhos, instalações, esculturas, fotografia, vídeo e performances, ele busca ajudar espectadores a compreender o mundo, expandindo suas percepções e experiências para que possam renovar suas vidas e o ambiente ao seu redor. Há mais de uma década, Jelili coloca sua arte a serviço das grandes problemáticas

de nossos tempos, em especial daquelas que ameaçam nossa existência e a continuidade de nosso universo. O conteúdo destas questões, desde os efeitos sociais e emocionais de eventos traumáticos como a guerra, violência, pobreza, corrupção, mudanças climáticas etc., associado a um mundo em constante guerra, prevalece em suas formas artísticas. Nascido em uma sexta-feira, dia 27 de setembro de 1968, em Ejigbo (Lagos), na Nigéria, Jelili estudou na Ahmadu Bello University, na cidade de Zaria, e na Universidade de Lagos, ambas na Nigéria – onde obteve seu diploma de Bacharel de Artes (Belas Artes) e Mestre de Artes (Artes Visuais), respectivamente. Atualmente é o líder de projetos no Art Africa Forum, diretor artístico do AFIRIperFOMA – um coletivo de artistas de performances na África, e o coordenador-chefe do Advocate for Human Rights Through Art (Defensores dos Direitos Humanos pela Arte – AHRA em inglês).

Jelili Atiku is a Nigerian multimedia artist with political concerns for human rights and justice. Through drawing, installation sculpture, photography, video and performance (live art), he strives to help viewers understand the world and expanding their understanding and experiences, so that they can activate and renew their lives and environments. For over decade, Jelili has put his art at service of the prevailing concerns of our times; especially those issues that threatening our collective existence and the sustenance of our universe. The contents of these concerns ranging from psychosocial and emotional effects of the traumatic events such violence, war, poverty, corruption, climate change, etc., that associated with our warring world have dominate his artistic forms. Born on Friday 27th September, 1968 in Ejigbo (Lagos), Nigeria, Jelili was trained at Ahmadu Bello University, Zaria, Nigeria and University of Lagos, Nigeria—where he was awarded Bachelor of Arts (Fine Arts) and Master of Arts (Visual Arts) respectively. He is presently the artistic Director of AFIRIperFOMA—a collective of performance artists in Africa; and Chief Coordinator of Advocate for Human Rights Through Art (AHRA).

Karo Akpokiere LAGOS, NIGÉRIA // NIGERIA, 1981

O trabalho de Karo Akpokiere está focado na fusão de experiências e observações, reunidas a partir das minúcias da vida cotidiana, com seu interesse nos aspectos visuais e escritos da cultura popular. Sua obra borra os limites entre a pintura, o design gráfico e o desenho; pode ser político, social, humorístico e qualquer outra coisa que deseje ser.

A obra de Akpokiere é marcada pela aceitação da espontaneidade e, onde achar necessário, por uma abordagem baseada na pesquisa. Seu trabalho é um exercício de processo e autodescoberta, em constante transformação, à medida em que novos interesses e atitudes são formadas.

Dentre as exposições das quais participou, destacam-se: *Sul Global*, 20º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil (2017); *Envision 2030 – Visualize 2030* (2016) e *Next City World Stage*, ONU – Conferência Habitat 3, Quito, Equador (2016); *Representing the city*, Salão Internacional de Quadrinhos, Erlangen, Alemanha (2016); *2º Berliner Herbstsalon*, Teatro Maxim Gorki, Berlin, Alemanha (2015); *All of the World's Futures*, 56ª Bienal de Veneza, Exposição de Arte Internacional (2015); *Making Africa: A Continent of Contemporary Design*, Museu Vitra Design, Weil am Rhein, Alemanha (2015).

Karo Akpokiere's work focuses on fusing experiences and observations gotten from the minutiae of everyday living with his interests in the visual and written aspects of popular culture. His work straddles the line between fine art, graphic design and drawing; it can be political, social, humorous, and anything else it wants to be.

Akpokiere's work is marked by the embrace of a spontaneous and where necessary, a research based approach. His work is an exercise in progress and self-discovery, always changing as new interests and attitudes are formed.

Among the exhibitions in which he participated, the following stand out: *Southern Panoramas*, 20th Contemporary Art Festival Sesc_Videobrasil (2017); *Envision 2030. Next City World Stage*, United Nations Habitat 3 Conference, Quito, Ecuador (2016); *Representing the city*, International Comic-Salon, Erlangen, Germany (2016); *2nd Berliner Herbstsalon*, Maxim Gorki Theater, Berlin, Germany (2015); *All of the World's Futures*, 56th Venice Biennale, International Art Exhibition (2015); *Making Africa: A Continent of Contemporary Design*, Vitra Design Museum, Weil am Rhein, Germany (2015).

Kiluanji Kia Henda LUANDA, ANGOLA, 1979

Kiluanji Kia Henda é autodidata, e um profundo trampolim para esta esfera vem do fato de ele ter crescido em uma casa de entusiastas da fotografia. Seu traço conceitual foi aguçado ao mergulhar na música, no teatro de vanguarda, colaborando com um coletivo de artistas emergentes na cena de artes de Luanda.

Em sua prática, ele se vale da arte como método para transmitir e forjar a história. Mais do que apenas ligar peças de um quebra-cabeça complexo de diferentes episódios históricos, Kia Henda explora a fotografia, o vídeo, a performance a instalação e a escultura com objetos para materializar narrativas fictícias e deslocar fatos para diferentes temporalidades e contextos.

Usando humor e ironia, ele interfere em temas como identidade, política e a percepção do pós-colonial e do modernismo na África. Trabalhando em uma cumplicidade pervertida com o legado histórico, Henda vê o processo de apropriação e manipulação de espaços públicos e estruturas, e as diferentes representações

que formam parte da memória coletiva, como características relevantes de sua construção estética.

Kiluanji participou em diversos programas de residência e foi selecionado para as seguintes exposições: A Primeira Trienal de Luanda, 2007; *Check List Luanda Pop*, Pavilhão Africano, 53ª Bienal de Veneza, 2007; *Farewell to Post-Colonialism*, 3ª Trienal de Guangzhou, 2008; *Há sempre um copo de mar para um homem navegar*, 29ª Bienal de São Paulo, 2010; *Tomorrow Was Already Here*, Museu Tamayo, Distrito Federal do México, 2012; *Les Praires, Les Ateliers de Rennes* – Bienal de Arte Contemporânea, Rennes, 2012; *Mondays Begins On Saturday*, Primeira Trienal de Bergen – Bergen Assembly, Bergen, 2013; *The Shadows Took Form*, The Studio Museum of Harlem, Nova York, 2013; *The Divine Comedy*, Museu de Arte Moderna, Frankfurt, 2014; *Producing The Common*, 11ª Bienal de Dakar – Dak'Art, 2014; *Surround the Audience*, Novo Museu Trienal, Nova York, 2015; *Museum (Science) Fictions – MUSEUM ON/OFF*, Centro George Pompidou, Paris, 2016; *Constellations*, Tate Gallery, 2017.

Em 2012, ganhou o Prêmio Nacional para Cultura e Artes do Ministério Angolano de Cultura, e em 2017 ganhou o Prêmio Artista Frieze.

Kiluanji Kia Henda is an autodidact which a profound springboard into this realm comes from growing up in a household of photography enthusiasts. His conceptual edge was sharpened by immersing himself into music, avant-garde theater and collaborating with a collective of emerging artists in Luanda's art scene.

In his practice, he uses art as method to transmit and forge history. More than putting together the pieces of a complex puzzle of different historical episodes, Kia Henda explores photography, video, performance, installation and object-sculpture to materialize fictitious narratives and dislocating the facts to different temporalities and contexts.

Using humor and irony, he interferes on subjects as identity, politics, perceptions of post-colonial and modernism in Africa. Working in pervert complicity with the historical legacy, Kia Henda sees the process of appropriation and manipulation of the public spaces and structures, and the different representations that makes part of the collective memory, as a relevant complexion of his aesthetic construction.

Kiluanji has participated in several residencies programs and in the following selected exhibitions: The First Triennial of Luanda, 2007; *Check List Luanda Pop*, African Pavillion, 53rd Biennale of Venice, 2007; *Farewell to Post-Colonialism*, 3rd Triennial of Guangzhou, 2008; *There is always a cup of sea to sail in*, 29th São Paulo Biennial, 2010; *Tomorrow Was Already Here*, Tamayo Museum, Mexico DC., 2012; *Les Praires, Les Ateliers de Rennes*—Biennale of

Contemporary Art, Rennes, 2012; *Mondays Begins On Saturday*, First Bergen Triennial—Bergen Assembly, Bergen, 2013; *The Shadows Took Form*, The Studio Museum of Harlem, New York, 2013; *The Divine Comedy* Museum of Modern Art, Frankfurt, 2014; *Producing The Common*, 11th of Dakar Biennale—Dak'Art, 2014; *Surround the Audience*, New Museum Triennial, New York, 2015; *Museum (Science) Fictions*—MUSEUM ON/OFF, Centre George Pompidou, Paris, 2016; *Constellations*, Tate Gallery, 2017.

In 2012 he won the National Award for Culture and the Arts from the Angolan Ministry of Culture and in 2017 won the Frieze Artist Award.

Kudzanai Chiurai HARARE, ZIMBÁBUE // ZIMBABWE, 1981

Kudzanai Chiurai nasceu em 1981, em Harare, no Zimbábue, onde ainda vive e trabalha. Seu trabalho trata de traçar a trajetória das condições políticas, econômicas e sociais de sua terra natal, da colonização à independência, e aos dias de hoje.

Chiurai completou sua graduação em Belas Artes na Universidade de Pretória (2005) e permaneceu como residente da África do Sul por vários anos, quando realizou diversas exposições individuais na Goodman Gallery, acompanhadas de publicações que coeditou com notáveis criadores e pensadores africanos. Algumas das exposições incluem: *The Divine Comedy: Heaven, Purgatory and Hell Revisited*, com curadoria de Simon Njami no Museu de Arte Moderna, em Frankfurt (2014) e no Museu de Artes da Universidade de Arte e Design de Savannah, em Savannah, nos EUA (2015); *Impressions from South Africa, 1965 to Now*, no Museu de Arte Moderna em Nova York (2011), o qual adquiriu obras do artista para sua coleção; e *Figures & Fictions: Contemporary South African Photography*, no Victoria and Albert Museum, em Londres (2011). Sua série *Conflict Resolution* participou da Documenta 13, em Kassel, na Alemanha, em 2012, e seu filme *Iyeza* fez parte da programação de curta-metragem *New Frontier* no Festival de Cinema de Sundance em 2013. Ganhou o prêmio de Artista do Ano do *First National Bank* na África do Sul em 2012.

Kudzanai Chiurai was born in 1981 in Harare, Zimbabwe where he currently lives and works. His work is focused on tracing the trajectory of political, economic and social conditions in his homeland from colonialism and independence, to the present day.

Chiurai completed a BA Fine Arts degree from the University of Pretoria (2005), and remained resident in South Africa for several years where he held numerous solo exhibitions with Goodman Gallery, accompanied by publications he co-edited with leading African thinkers and creatives. Notable international exhibitions include *The Divine Comedy: Heaven, Purgatory and Hell Revisited* curated by Simon Njami at Museum für ModerneKunst, Frank-

furt (2014) and SCAD Museum of Art, Savannah USA (2015); *Impressions from South Africa, 1965 to Now* at the Museum of Modern Art in New York (2011), which acquired Chiurai's work for their collection; and *Figures & Fictions: Contemporary South African Photography* at the Victoria and Albert Museum in London (2011). His *Conflict Resolution* series was included in Documenta 13, in Kassel, in 2012, and his film *Iyeza* was included in the New Frontier shorts programme at the Sundance Film Festival in 2013. He was awarded the FNB Artist of the Year prize in South Africa (2012).

Leonce Raphael Agbodjélou PORTO NOVO, BENIM // BENIN, 1965

Leonce Raphael Agbodjélou é um dos fotógrafos preeminentes da República do Benin. Nascido em Porto-Novo em 1965, foi treinado por seu pai, o fotógrafo de renome mundial Joseph Moise Agbodjélou (1912-2000). Seu atual projeto de retratos, "Citizens of Porto-Novo" [Cidadãos de Porto-Novo], captura o povo da capital do Benin. Usando um estúdio a céu aberto e um formato de filme médio, o artista interpreta a experiência de uma geração presa entre a tradição e o progresso.

Leonce é fundador e diretor da primeira escola de fotografia do Benin, e foi recentemente nomeado Presidente da Associação de Fotógrafos de Porto-Novo. Seu trabalho já foi exibido na Saatchi Gallery, em Londres; no Museu de Arte de Seattle; no Fowler Museum, em Los Angeles; no Brooklyn Museum, em Nova York; no Vitra Museum, em Basel; no Guggenheim Museum, em Bilbao; no Museu de Arte de Tel Aviv, em Israel; e no Camden Arts Centre, em Londres, entre outros.

Seus trabalhos também foram adquiridos pelo Carnegie Museum of Art, em Pittsburgh, e pelo Pitt Rivers Museum, em Oxford.

Leonce Raphael Agbodjélou is one of the pre-eminent photographers of the Republic of Benin. Born in Porto-Novo in 1965, he was trained by his father, the world-renowned photographer Joseph Moise Agbodjélou (1912-2000). Leonce's ongoing portraiture project, "Citizens of Porto-Novo," captures the people of Benin's capital. Using a daylight studio and a medium format film, the artist interprets the experience of a generation caught between tradition and progress.

Leonce is the founder and director of the first photographic school in Benin and has recently been appointed president of the Photographer's Association of Porto-Novo. His work has been exhibited at Saatchi Gallery, London; Seattle Art Museum; Fowler Museum, Los Angeles; Brooklyn Museum, New York; Vitra Museum, Basel; Guggenheim Museum, Bilbao; Tel Aviv Museum of Art, Israel, and Camden Arts Centre, London, among others.

Acquisitions have been made by the Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, and Pitt Rivers Museum, Oxford.

Mikhael Subotzky & Patrick Waterhouse

CIDADE DO CABO, ÁFRICA DO SUL // CAPE TOWN, SOUTH AFRICA, 1981

BATH, REINO UNIDO // UNITED KINGDOM, 1981

Mikhael Subotzky e Patrick Waterhouse trabalharam juntos entre 2008 e 2014 no projeto *Ponte City*, que culminou em uma publicação e em uma exposição itinerante que já passou por Le Bal, em Paris, FOMU, na Antuérpia, e pela Galeria Nacional da Escócia, em Edimburgo.

As obras de Mikhael Subotzky são o resultado de suas tentativas falhas de se posicionar em relação às narrativas sociais, histórias e políticas que o circundam, tanto em sua cidade natal na África do Sul, quanto em suas frequentes viagens. Realizados em diferentes meios – fotografias, filmes, instalações videográficas, e, mais recentemente, colagens e desenhos –, esses trabalhos foram extensivamente exibidos. Suas obras já estiveram no Museu de Arte Moderna de Nova York, na Galeria Nacional Sul-Africana na Cidade do Cabo e no Victoria and Albert Museum, em Londres, além das Bienais de Liverpool, Lubumbashi e Veneza.

Patrick Waterhouse produz uma variedade de trabalhos em diversas mídias, incluindo desenhos, fotografias, impressões e livros de artista, sendo o mais notável deles uma versão ilustrada do *Inferno*, de Dante. Suas obras já foram exibidas em diferentes espaços, como a Galeria Nacional Sul-Africana, a Goodman Gallery, na Cidade do Cabo, Art Basel, em Basel, o Museu do Design em Londres, a Maison Rouge, em Paris, a Walther Collection, em Neu-Ulm, o Centro Internacional de Fotografia, em Nova York, e também nas Bienais de Liverpool e Lubumbashi.

Mikhael Subotzky and Patrick Waterhouse worked together between 2008 and 2014 on the *Ponte City* project, culminating in a publication and touring exhibition that has been seen at Le Bal, in Paris, FOMU, in Antwerp, and the National Galleries of Scotland, in Edinburgh.

Mikhael Subotzky's works are the results of his fractured attempts to place himself in relation to the social, historical, and political narratives that surround him, both at home in South Africa and on his frequent travels. Executed in a variety of mediums—from photographs to film and video installations, and more recently collages and drawings—these works have been widely exhibited and collected. His works have been exhibited at venues such as The Museum of Modern Art, in New York, The South African National Gallery, in Cape Town, and the Victoria and Albert Museum, in London, as well as at the Liverpool, Lubumbashi, and Venice Biennials.

Patrick Waterhouse has produced a variety of works in many different media, including drawings, photographs, prints and artist's books, notably a fully illustrated version of Dante's *Inferno*. His

work has been exhibited at numerous venues including the South African National Gallery, Goodman Gallery Cape Town, Art Basel, in Basel, The Design Museum, in London, La Maison Rouge, in Paris, The Walther Collection, in Neu Ulm/Burlafingen, ICP, in New York, as well as the Liverpool and Lubumbashi Biennials.

Mohau Modisakeng SOWETO, ÁFRICA DO SUL // SOUTH AFRICA, 1986

No trabalho de Modisakeng, o pessoal é político. Formado por sua experiência enquanto um jovem em Soweto, no cruzamento de uma violenta transição política, Modisakeng usa a memória como um portal entre o passado e o presente para explorar temas da história, do corpo e de pertencimento dentro de um contexto pós-*apartheid*. Suas fotografias, filmes, performances e instalações se engajam em políticas conflitantes de liderança e identidade nacional, enquanto buscam desdobrar o legado de desigualdade, capital, trabalho e extração da riqueza mineral na África do Sul contemporânea.

O artista usa um vocabulário pessoal de ritos e simbolismo, no qual sua forma física se transforma, ao mesmo tempo, em recipiente e significado. O uso de seu próprio corpo é um afastamento da problemática de retratar o outro, além de um gesto de autoatualização e reconhecimento da experiência subjetiva. Mohau Modisakeng nasceu em 1986 e cresceu em Soweto, Joanesburgo.

Seu trabalho foi exibido na 55ª e 57ª Bienais de Veneza, no Museum of Contemporary African Diasporan Arts [Museu de Arte Contemporânea da Diáspora Africana], no Brooklyn, em Nova York, em 2015; no Kunstraum Innsbruck, na Áustria, em 2015; no Museu de Belas Artes de Boston, em 2014; na Galeria Nacional Sul-Africana, na Cidade do Cabo, em 2014; na Saatchi Gallery, em Londres, em 2012, e na Bienal Dak'Art, em Dakar, também em 2012.

In Modisakeng's work the personal is political. Informed by his experience as a young boy in Soweto at the cross roads of a violent political transition, Modisakeng uses memory as a portal between past and present to explore themes of history, body and place within the post—apartheid context. His photography, films, performance and installation grapple with the conflicting politics of leadership and nationhood, whilst also attempting to unpack the legacy of inequality, capital, labor and extraction of mineral wealth in contemporary South Africa.

Modisakeng uses a personal lexicon of ritual and symbolism in which his physical form becomes both a vessel and a signifier. His use of his own body is a significant shift away from the problematic depiction of the other and is a gesture of self-actualization and acknowledgment of subjective experience. Mohau Modisakeng (b.1986) was born and grew up in Soweto, Johannesburg.

His work has been exhibited at the 55th and 57th Venice Biennale (2015–2017); MOCADA, Brooklyn, New York (2015); Kunstraum Innsbruck, Austria (2015); the Museum of Fine Art, Boston (2014); IZIKO South African National Gallery, Cape Town (2014); Saatchi Gallery, London (2012); and the Dak'Art Biennale, Dakar (2012).

Nástio Mosquito HUAMBO, ANGOLA, 1981

O artista multimídia Nástio Mosquito é conhecido por suas performances, vídeos, músicas e poesia, que mostram um intenso compromisso com o infinito potencial da linguagem.

Facilmente mal interpretado como uma espécie de cansaço do mundo, suas obras expressam um desejo urgente e extraordinário de se envolver com a realidade em todos os níveis.

Multimedia artist Nástio Mosquito is known for performances, videos, musics and poetry that show an intense commitment to the open-ended potential of language.

Easily misread as a kind of world weariness, it is the extraordinary expression of an urgent desire to engage with reality at all levels.

Ndidi Dike LONDRES, INGLATERRA // LONDON, ENGLAND, 1960

Apesar de ter sido treinada como pintora, tornou-se escultora autodidata após anos de práticas transgressoras com esculturas. Ao longo de décadas, Dike trabalhou com sucesso em diversos campos da arte contemporânea, incluindo vídeo e fotografia. Esse envolvimento artístico culminou na construção de estruturas multidimensionais e multimídia, com significados que definiram seu engajamento com diferentes materiais e ideias, em processos convencionais, não convencionais e experimentais. O formato notável de suas instalações passou a ser sinônimo de todo seu trabalho. Suas principais áreas de interesse e de pesquisa de longa data, assim como os temas de suas pesquisas, são: escravidão; migração forçada; deslocamentos; memória; marginalização; desigualdades de gênero no consumismo; descolonização; cidadania; identidade; refugiados; indústrias de extração de recursos naturais; história pós-colonial e seus legados, bem como política contemporânea.

Dentre tantos temas pesquisados a fundo, ela investigou a migração forçada pelo comércio de escravos em *Constellations: Floating Space, Motion and Rememberance* [Constelações: Espaço flutuante, movimento e recordações], entre outras exposições ao redor do mundo. Valendo-se dos objetos como uma metáfora material, ela catalisa as múltiplas singularidades de nossas experiências coletivas da vida cotidiana por meio de prismas vibrantes da cultura visual, que situam a Nigéria no panorama transnacional.

Although trained as a painter, she has become a self-taught sculptor after years of transgressive sculptural practice. Over the decades she has successfully worked across diverse contemporary fields of art including video and photography. This artistic involvement has evolved into multidimensional and multi-media structures and meanings that have defined her engagement with materials and ideas in conventional and unconventional as well as experimental processes. This notable form of installation art has become synonymous with her work.

Her core area of interest and long standing inquiry, research themes and engagement are with slavery, forced migration, displacement, remembrance, marginalization, consumerism gender inequality, decolonization, citizenship, identity, refugees, natural resource extraction industries, post-colonial history and legacies as well as contemporary politics.

Among various in-depth research themes, she has explored the slave trade Migration in "Constellations: Floating Space, Motion and Remembrance" and other exhibitions around the world. Using objects as material metaphors, she catalyses' the multiple singularities in our collective experiences of everyday life through vibrant prisms of visual culture that situate Nigeria within the transnational landscape.

Omar Victor Diop DAKAR, SENEGAL, 1980

Desde cedo, Omar Victor Diop desenvolveu um interesse por fotografia e design, essencialmente como um meio de capturar a diversidade de sociedades e estilos de vida africanos modernos.

O rápido sucesso de seu primeiro projeto conceitual, *Fashion 2112, Le Futur du Beau*, exibido na Exposição Pan-Africana da Bienal Africana de Fotografia de 2011 em Bamako (Rencontres de Bamako), o encorajou a encerrar sua carreira em comunicação corporativa para se dedicar à fotografia em 2012.

Omar gosta de misturar sua fotografia com outras formas de arte, como desenho de figurinos, desenho de moda e escrita criativa. Sua série mais recente, *Diaspora*, é uma viagem no tempo. Uma jornada que tem como ponto de partida o presente, com a questão da imigração africana na Europa e seu lugar na sociedade europeia. Diop nos força a reconsiderar nossa percepção histórica ao destacar pessoas africanas notáveis que viviam na Europa entre os séculos XV e XIX. Ao integrar o elemento do futebol, ele costura as ligações entre passado e presente, e questiona a posição das pessoas africanas nos dias atuais.

Since his early days, Omar Victor Diop developed an interest for photography and design, essentially as a means to capture the diversity of modern African societies and lifestyles.

The quick success of his first conceptual project *Fashion 2112, Le Futur du Beau* which was featured at the Pan African Exhibition

of the African Biennale of Photography of 2011, in Bamako (Rencontres de Bamako), encouraged him to end his career in Corporate Communications to dedicate to photography in 2012.

Omar enjoys mixing his photography with other forms of art, such as costume design, styling and creative writing. His latest series entitled "Diaspora" is a time travel. A journey that takes its starting point in the present with the issue of immigration of African in Europe and their place in European society. Diop forces us to reconsider our perception of history by highlighting notable Africans living in Europe between the fifteenth and nineteenth century. The integration of elements of football, weaves the links between past and present and question the position of African today.

Youssef Limoud GIZÉ, EGITO // EGYPT, 1964

Youssef Limou é artista e escritor, nascido em Giza, Egito, em 1964. Graduou-se no College of Fine Arts, no Cairo, em 1987, e estudou na Düsseldorf Art Academy, entre 1991 e 1992. Suas pinturas e instalações foram exibidas em diversas exposições no Egito e ao redor do mundo. Recentemente, Limoud ganhou o prêmio Leopold Senhor de Dak'Art 2016 por sua instalação "Maqam". Ele escreve, principalmente a respeito das artes, em alguns jornais e revistas árabes. Publicou alguns livros sobre arte, história da arte do Egito e poesia. Limou vive e trabalha entre as cidades de Basel e Cairo.

Youssef Limoud is an artist and a writer, born in Giza-Egypt, 1964. He graduated from the College of Fine Arts, Cairo, 1987, also studied at the Düsseldorf Art Academy, 1991-1992. His paintings and installations have been shown in a number of exhibitions in Egypt and abroad. He recently won the Leopold Senghor award of Dak'Art 2016 for his installation "Maqam." He writes, mainly about art, in some Arabic newspapers and magazines. He published some books about art, Egyptian art history, and poetry. Limoud lives and works between Basel and Cairo.

CURADORES // CURATORS

Alfons Hug HOCHDORF, ALEMANHA // GERMANY, 1950

Alfons Hug é curador, crítico e organizador de exposições. Estudou linguística, literatura comparada e estudos culturais em Freiburg, Berlim, Dublin e Moscou. Foi o curador da XXV e da XXVI Bienal de São Paulo, em 2002 e 2004.

Desde meados da década de 1980, Hug trabalhou como diretor do Instituto Goethe (Centro Cultural Alemão) em Lagos, Medellín, Brasília, Caracas e Moscou. De 2002 a 2015, ocupou tal posição no Instituto Goethe do Rio de Janeiro, e de julho de 2015 a fevereiro de 2016, no de Singapura. De junho de 2016 a junho de 2017, Alfons Hug foi novamente diretor do Instituto Goethe de Lagos, Nigéria.

Nos anos 90, Hug foi chefe do Departamento de Artes Visuais da "Haus der Kulturen der Welt" [Casa de Culturas], em Berlim.

Alfons Hug is a curator, critic and exhibition organizer. Hug studied Linguistics, Comparative Literature and Cultural Studies in Freiburg, Berlin, Dublin and Moscow. He curated the XXV and XXVI São Paulo Art Biennial, in 2002 and 2004.

Since the mid-'80s, Hug has worked as Director of Goethe-Institutes (German Cultural Centre) in Lagos, Medellín, Brasília, Caracas and Moscow. From 2002-2015, he occupied this position at the Goethe-Institute in Rio de Janeiro, and from July 2015-February 2016, in Singapore. From June 2016 till June 2017, he was again director of the Goethe-Institute in Lagos, Nigeria.

In the 1990s, Hug was head of the Visual Arts Department at "Haus der Kulturen der Welt" [House of World Cultures], Berlin.

Simon Njami LAUSANNE, SUÍÇA // SWITZERLAND, 1962

Simon Njami é escritor, curador independente, palestrante, crítico de arte e ensaísta. Depois de conceber o *Ethnicolor Festival* (1987), em Paris, fez a curadoria de diversas exposições internacionais, sendo pioneiro ao pensar e apresentar artistas contemporâneos africanos no cenário internacional.

Foi cocurador do primeiro pavilhão africano na 52ª Bienal de Veneza e da primeira *African Art Fair*, que aconteceu em Joanesburgo, em 2008.

Njami foi Diretor Artístico da Trienal de Luanda (2010), Picha (Bienal de Lumumbashi, 2010), SUD (Trienal de Douala, 2010), entre outras exposições e eventos internacionais de arte. Além disso, é diretor artístico da 12ª e da 13ª edição da Bienal de Dakar, no Senegal, em 2016 e 2017, respectivamente. Njami também fez a curadoria de *Afriques Capitales*, em La Villette (Paris) e na Gare Saint-Sauveur (Lille), na França (2017).

Desde 2010, é diretor da "AtWork", projeto digital itinerante feito com a lettera27 Foundation em parceria com Moleskine, e

dirige o *Pan African Master Classes in Photography*, projeto concebido com o Instituto Goethe desde 2007.

Simon Njami is a writer and an independent curator, lecturer, art critic and essayist. After conceiving the *Ethnicolor Festival* (1987) in Paris, he curated many international exhibitions being among the first ones to think and show African contemporary artists work on international stages.

He co-curated the first African Pavilion at the 52nd Venice Biennale and the 1st African Art Fair, held in Johannesburg, in 2008. He was the artistic director of Luanda Triennale (2010), Picha (Lumumbashi Biennale, 2010), SUD (Douala Triennale, 2010), among others exhibitions and international art events.

Njami is the artistic director of the edition 12th of Dak'Art, the Dakar Biennale, in Senegal in 2016 and the edition 13th of the Dakar Biennale in 2017. He also curated *Afriques Capitales*, in La Villette (Paris) and Gare Saint-Sauveur (Lille), in France, in 2017.

He has been directing "AtWork," an itinerant and digital project with lettera27 Foundation, in partnership with Moleskine, from 2010, as well as the *Pan African Master Classes in Photography*, conceived with the Goethe Institut since 2007.

Adé Bantu & Aramide Akinosho

LONDRES, INGLATERRA // LONDON, ENGLAND, 1971
CLICHY, FRANÇA // FRANCE, 1978

Adé Bantu é músico, produtor e ativista de origem nigeriana-alemã. Seus trabalhos mais conhecidos são como líder da banda premiada BANTU, e como criador do *Afropolitan Vibes*, um festival de música realizado em Lagos, Nigéria. Adé Bantu produziu documentários e curtas-metragens. Também já esteve em filmes, como no documentário *Sing Your Song*, sobre Harry Belafonte. Além da música, ele atua politicamente na Nigéria e na Alemanha. É o fundador do agora finado coletivo musical afro-germânico antirracista *Brothers Keepers*, e seu afiliado *NGO Brothers Keepers*. Adé Bantu desenvolveu e executou diversos projetos de artes performáticas e interculturais, como *Framewalk* e *BornTroWay*, realizados na Europa e na África.

Françoise Aramide Akinosho graduou-se como arquiteta em 2004, na França. Após trabalhar em diferentes escritórios em Nova York e Paris – onde entrou em contato com diversos formatos, extensões e escalas de projetos –, ela decidiu abrir seu próprio escritório. Seu estúdio, FAA, tem como foco criar, desenvolver e fazer o design de novos espaços, assim como de espaços já existentes. Desde 2008, trabalha em Paris. Uma nova filial foi aberta em Lagos, em 2015. De acordo com Françoise, o fator que motivou a mudança para a Nigéria foi a convicção de que agora é possível fazer as coisas de maneira diferente. "Por meio de uma abordagem crítica e de uma total compreensão do contexto, po-

demos redescobrir novas maneiras. Trata-se de questionar quais são as coisas que usamos e porque usamos certos materiais ou ferramentas para criar nosso ambiente. É tempo de redefinir uma nova relação com o espaço e de uma nova estética".

Adé Bantu is a Nigerian-German musician, producer and social activist. He is best known as the front man of the award winning 13-pieceband BANTU and creator of *Afropolitan Vibes*, a concert series, a music festival in Lagos, Nigeria. Adé Bantu has produced documentaries and short films. He has also appeared on screen and was featured in Harry Belafonte's documentary "Sing Your Song". Besides music, he is politically active both in Nigeria and Germany. He is the founder of the now defunct chart-topping Afro-German anti-racism collective *Brothers Keepers*, and its affiliated *NGO Brothers Keepers*. Adé Bantu has developed and executed numerous performing arts and cross-cultural projects like *Framewalk* and *BornTroWay* across Europe and Africa.

Françoise Aramide Akinosho graduated as an architect in 2004, in France. After working in different offices in NYC and Paris, where she was exposed to several types, range and scale of projects, she decided to start her own practice. Her studio, FAA, focuses on creating, developing and designing both new and existing spaces. It has been operating in Paris since 2008. A branch was opened in Lagos 2015. According to Françoise Aramide Akinosho, the motivating factor behind the move to Nigeria was the conviction that it is now possible to do things differently. "Through acritical approach and a total embrace of the context, we can rediscover new ways. It is a matter of questioning what we use and why we use certain materials or tools to create our environment. It is time to redefine a new relationship with space and for a new aesthetic."

CRÉDITOS // CREDITS

PATROCÍNIO // SPONSORSHIP

Banco do Brasil

REALIZAÇÃO // REALIZATION

**Ministério da Cultura
Centro Cultural Banco do Brasil**

CURADORIA // CURATORSHIP

Alfons Hug

CURADORIA CLUBE LAGOS // CURATORSHIP CLUB LAGOS

Adé Bantu

PROJETO ARQUITETÔNICO CLUBE LAGOS //

ARCHITECTURAL PROJECT CLUB LAGOS

Aramide Akinosho

DIREÇÃO GERAL // GENERAL DIRECTION

MADAI

PRODUÇÃO EXECUTIVA // EXECUTIVE PRODUCTION

Angela Magdalena

ARQUITETURA // ARCHITECTURE

Jeanine Menezes

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO // PRODUCTION COORDINATION

Paula Marujo

PRODUÇÃO // PRODUCTION

Ana Luiza Pellicer

Maria J. Zelada

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO // ASSISTANT PRODUCTION

Sofia Gravina

ASSISTENTE DE ARQUITETURA // ASSISTANT ARCHITECT

Lia Untem

COORDENADOR DE MONTAGEM // MOUNTING COORDINATOR

Primeira Opção – Sergio Santos

CENOGRAFIA // SCENOGRAPHY

Artos

DESIGN GRÁFICO // GRAPHIC DESIGN

**19 Design / Heloisa Faria
Elisa Janowitz**

TEXTOS // WRITINGS

**Alfons Hug
Adé Bantu
Simon Njami**

TRADUÇÃO // TRANSLATION

**Jutta Gruetzmacher
Cainã Vidor
Gail de Courcy-Ireland**

REVISÃO // PROOFREADING

**Cícero Oliveira
Heloisa Gonçalves Barbosa
Rosalina Gouveia**

LAUDOS TÉCNICOS // TECHNICAL REPORTS

Lívia Lira

FOTOGRAFIA // PHOTOGRAPHY

Joana França

VÍDEO // VIDEO

Luccas Villela

ILUMINAÇÃO // LIGHTING

T19 – Dalton Camargos, Caco Peukert

AUDIOVISUAL // MULTIMEDIA

Play Projeções

IMPRESSÕES FINE ART // FINE ART PRINTS

Espaço Ophicina

GESTÃO FINANCEIRA // FINANCIAL MANAGEMENT

Nelma Alves Alos

TRANSPORTE // SHIPPING

Alves Tegam

SEGURO // INSURANCE

Affinitte

ASSESSORIA JURÍDICA // LEGAL ADVISE

Olivieri & Associados

MONTAGEM // ASSEMBLY

**André Cruz
Cesar Fujimoto
Felipe Soranz
Hélio Iwasa**

AGRADECIMENTOS // ACKNOWLEDGEMENTS

**Ana Claudia e Marcelo Martins
André Czitrom
Camila Barella
Fernando Brandão
Galeria MOMO
Galeria Gentil Carioca
Goodman Gallery
Irene Vida Gala
Jack Bell Gallery, Londres
MAGNIN-A Gallery, Paris
Marcelo Maia
Marcello Dantas
Maria Rita Drummond
Ojeikere & Estate of J.D'Okhai Ojeikere
Stevenson Gallery
WHATIFTHEWORLD, Ron Mandos, Tyburn Gallery
White Cube**



Produção

MADAI

Apoio



Realização

MINISTÉRIO DA
CULTURA



DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Carla Lopes Ferreira (Bibliotecária CRB1-2960)

H891e

Hug, Alfons

Ex Africa / Alfons Hug ; Catálogo da Exposição Ex Africa (Org.) ;
tradução de Jutta Gruetzmacher, Cainã Vidor Salvador. – 1. ed. – São
Paulo, SP: [s.n.], 2017.

176 p. ; 23x29cm.

ISBN 978-85-5697-156-2

1. Arte africana. 2. Exposição. I. Catálogo da Exposição
Ex Africa. II. Gruetzmacher, Jutta. III. Salvador, Cainã Vidor. IV. Título.

CDU 7(6)

CDD 709.6

ISBN 978-85-5697-388-7



9 788556 973887

Produção

Apoio

Realização



MADA I



MINISTÉRIO DA
CULTURA

