

Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Ministry of Foreign Affairs and Cooperation

Ministra de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Minister of Foreign Affairs and Cooperation
Trinidad Jiménez

Secretaría de Estado de Cooperación Internacional
Secretary of State for International Cooperation
Soraya Rodríguez

Director de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
Director of the Spanish Agency for International Development Cooperation
Francisco Moza

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Director of Cultural and Scientific Relations
Carlos Alberdi

Jefe de Departamento de Cooperación y Promoción Cultural
Head, Department of Cultural Cooperation and Promotion
Miguel Albero

Organiza
Organized by



Agradecimientos
Acknowledgments

A Casa África



Al Círculo de Bellas Artes de Madrid



A las Consejerías Culturales de las Embajadas de España en Camerún, Ghana, República de Guinea Ecuatorial, Mali, Nigeria, Senegal y Sudáfrica; a Elvira Dyangany, Ana Belén Muñoz, Fernando García, María Ángeles Lonch del Ódromo, María Dolores Liébana y Marina Reina, y a las ciudades de Barcelona, Bilbao, Las Palmas de Gran Canaria, Madrid, Sevilla, Valencia y Valladolid.

áfrica.es

7 miradas africanas sobre España

Trinidad Jiménez
Ministra de Asuntos Exteriores
y de Cooperación
Minister of Foreign Affairs
and Cooperation

La presencia de la Cooperación Española para el Desarrollo en la Feria de Arte Contemporáneo ARCO, uno de los certámenes más importantes del mundo, ha sido una apuesta por la promoción de las industrias culturales en continentes y países en vías de desarrollo, así como un escaparate para los creadores de estas regiones y sus nuevos talentos. Sin duda, su creatividad y la sugerencia de sus discursos han consolidado el programa “Arte inVisible”, que creó la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) en 2005.

Desde esta fecha, y a través de la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas, se participó en ARCO con un pabellón bajo el título del mismo programa, “Arte inVisible”, cuyo objetivo es desarrollar acciones previstas por la política de cooperación cultural en materia de promoción cultural con el continente africano, posibilitando de este modo el enriquecimiento cultural y el intercambio mutuo.

Los resultados de este programa son muy satisfactorios, como se refleja en el seguimiento de su programación, centrada en exposiciones, conferencias, foros de expertos y participación en distintos certámenes internacionales. Esto ha favorecido la consolidación y difusión de las artes visuales africanas y su presencia en los circuitos internacionales del arte contemporáneo.

El proyecto *África.es* lo integran las obras fotográficas de siete creadores africanos que proponen diversas reflexiones sobre escenarios urbanos españoles, a través de la experiencia del viaje. Sin duda, un discurso presente en nuestro país y en la comunidad internacional. El resultado es un conjunto de obras que estimulan sensaciones estéticas sugerentes y personales, y establecen una comunicación cercana y próxima entre el visitante y el lugar. Conforman diálogos e intercambios entre la experiencia intrínseca del artista y su primera cita con los escenarios cambiantes que nos ofrecen las urbes españolas y su diversidad y pluralidad cultural. La creación artística de estos autores representa simbólicamente las percepciones que multitud de viajeros africanos experimentan a diario en su diáspora en nuestro entorno más cotidiano.

La muestra ha sido comisariada y producida íntegramente por la AECID y ha contado con la colaboración del Círculo de Bellas Artes y de Casa África, un consorcio público interinstitucional que promueve el conocimiento en España y Europa de la realidad africana y establece relaciones sociales, políticas, económicas y culturales con ella. Quiero felicitar al Departamento de Cooperación y Promoción Cultural de la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas por su trabajo, que hace posible que los ciudadanos conozcan los discursos de los creadores africanos, al tiempo que impulsan las industrias culturales en los países africanos en vías de desarrollo.

The fact that AECID, the Spanish Agency for International Development Cooperation, is present at ARCO (one of the most important contemporary art fairs in the world), speaks for our desire to promote the cultural work underway in developing continents and countries and to showcase both established creators and new talents within these regions. There is no doubt that these artists’ creativity and appeal have contributed to consolidating the program “Arte inVisible”, project created by AECID in 2005.

From that date on, and thanks to the Directorate of Cultural and Scientific Relations, we participated in ARCO with a pavillion called, like the program itself, “Arte inVisible”. The objective is to carry out actions planned by cultural cooperation policy-makers that aim at promoting cultural activities in Africa, thus making cultural enrichment and mutual exchanges possible.

The program’s results, as evidenced by their recognition, are very satisfactory, while participation in exhibitions, conferences, experts’ round tables and, in general, in events of an international nature is impressive. The consequence of course is that visual African arts have consolidated and there is a reaching out that is strengthened by the presence of these artists in the international circuits of contemporary art.

The photographic works of seven African artists make up the project titled “Africa.es”. The authors propose various considerations on Spanish cities put together in the course of a series of visits, a common enough activity both in our country and within the broader setting of the International Community. The resulting set of works stimulates those aesthetic responses, both close and personal, that serve to establish an intimate dialogue between the visitor and his surroundings. They devise dialogues and exchanges between the artists’ intrinsic experience and their respective first moves toward the changing diversity and cultural pluralism guaranteed by Spanish cities. These artists’ cultural creation symbolically represents the perceptions of multiple African visitors during their Diaspora among us in our most everyday of settings.

The exhibition has been fully curated and produced by AECID. We have benefited from collaboration with the Círculo de Bellas Artes and Casa África, an inter-institutional consortium that seeks to promote awareness in Spain and in Europe of the reality itself of Africa and establishes social, political, economic and cultural relationships between the two continents. I am pleased to congratulate the staff of the Department of Cultural Cooperation and Promotion within the Directorate General of Cultural and Scientific Relations for its work, thanks to which visitors will become acquainted with the discourses of African creators while fostering industrial cultures within developing African countries.

Índice
Contents

“Arte inVisible” y el proyecto <i>África.es</i>: siete miradas africanas sobre España <i>Arte inVisible and the Project <i>África.es</i>: Seven African views of Spain</i>	
MIGUEL ALBERO	10
El crepúsculo del safari <i>Twilight of the Safari</i>	
SANTIAGO OLMO	18
África subsahariana y la cultura fotográfica contemporánea <i>Sub-Saharan Africa and Contemporary Photographic Culture</i>	
SALVADOR NADALES	38
Arturo Bibang Guinea Ecuatorial	Valencia
	63
Mamadou Gomis Senegal	Bilbao
	91
Mohamed Konaté Mali	Barcelona
	119
Zanele Muholi Sudáfrica	Las Palmas de Gran Canaria
	147
Nii Obodai Ghana	Valladolid
	175
Emeka Okereke Nigeria	Madrid
	203
Patrick Wokmeni Camerún	Sevilla
	231
Perfiles <i>Profiles</i>	250
Textes en français	258

Miguel Albero

Jefe de Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural. AECID
Head. Department of Cultural Cooperation
and Promotion. AECID

“ARTE INVISIBLE” Y EL PROYECTO ÁFRICA.ES: SIETE MIRADAS AFRICANAS SOBRE ESPAÑA

ARTE INVISIBLE AND THE PROJECT ÁFRICA.ES: SEVEN AFRICAN VIEWS OF SPAIN

África.es, el proyecto que este catálogo recoge, se enmarca en un programa que la AECID viene desarrollando en los últimos años y que responde al nombre de “Arte invisible”. Este programa nace con la intención primordial de generar nuevas líneas de apoyo al tejido cultural contemporáneo en África y Latinoamérica. Se trata de una iniciativa que alimenta el ámbito profesional de las artes en estas zonas menos favorecidas, centrándose en aquellas acciones que fortalecen la participación del sector privado y la sociedad civil en la creación de una infraestructura artística más dinámica e integrada en el mercado global.

La AECID puso en marcha “Arte invisible” en 2005 como un programa de apoyo a la difusión en España de las artes visuales de África y Latinoamérica, focalizando su actividad en la participación de artistas africanos en la Feria de Arte Contemporáneo ARCO, celebrada en Madrid, con la presencia de sus obras en el *stand* de la AECID y mediante el apoyo a galerías de arte latinoamericanas. Durante estos primeros años de andadura, “Arte invisible” ha obtenido unos resultados muy satisfactorios en términos de difusión y presencia mediática, pero también se ha hecho evidente la necesidad de transformar el proyecto para convertirlo en un programa de apoyo global a las artes visuales en África, que tenga en cuenta no solo la promoción en el exterior, sino las condiciones de producción y de distribución interna.

El sector de las artes visuales en África es uno de los más olvidados tanto por los planes de desarrollo cultural propios como por los programas de cooperación, especialmente centrados en aquellos sectores culturales más fácilmente convertibles en “industrias culturales” y en la protección de las artes tradicionales. Entre los numerosos argumentos que justifican la existencia de este programa específico de apoyo a las artes visuales en África, podemos destacar la dimensión del arte contemporáneo como lugar de reflexión privilegiado, desde el que se pueden arrojar múltiples perspectivas sobre los temas más diversos. Las artes visuales estimulan la reflexión y el análisis no solo sobre sí mismas, sino también respecto a otros ámbitos, convirtiéndose en semilleros de nuevas ideas y de originalidad. A través del arte, los creadores explican a sí mismos y al mundo las realidades en las que viven, y ayudan a cuestionar las fronteras de las mismas.

África.es, the project described in this catalogue, is part of a broader program AECID has been developing for some years now titled *Arte invisible* (Invisible Art). Its ultimate aim is to generate new sources of support for contemporary cultural activities in Africa and Latin America. This initiative nourishes professional activities in the art scene in less prosperous areas by specifically supporting actions that encourage both the private sector’s and civil society’s contributions to the creation of an increasingly dynamic artistic infrastructure aiming at inclusion in the global market.

AECID launched *Arte invisible* in 2005 as part of a program fostering the dissemination in Spain of African and Latin American works of visual art and has specifically relied since then on the participation of African artists in Madrid’s ARCO (Feria de Arte Contemporáneo, Contemporary Art Fair). Their works are exhibited in AECID’s stand. AECID also supports Latin American art galleries. Despite *Arte invisible*’s obtaining very satisfactory results every year since 2005 in terms of media placement and outreach, it is now evident that the project needs to be overhauled if it is to become a comprehensive support program for the visual arts in Africa. It should take into account not only the international promotion of the works themselves, but also internal working conditions and distribution issues.

The sector of the visual arts in Africa is one that most cultural development plans forget, as do programs for cooperation. These programs tend to focus on those cultural sectors that are more prone to becoming a “cultural industry” and on protecting traditional arts. Among the many arguments justifying the existence of a program that specifically supports the visual arts in Africa is the dimension of contemporary art as a privileged thinking space from whence to study multiple perspectives on the most varied issues. Thinking about the arts and exploring them as well as other areas of creativity is fostered by the arts themselves, which become hatcheries for new ideas and original approaches. Creators avail themselves of art in order to explain, to themselves and to the world around them, the realities they inhabit as they probe their borders. *Arte invisible* has as its essential objective the fostering of production and dissemination of the arts and cultures of these countries, as well as improving the quality of visual products by promoting both the creation of internal markets

"Arte inVisible" tiene como objetivo fomentar la producción y difusión de las artes y la cultura propias de estos países, así como la mejora de la calidad de los productos visuales, favoreciendo la creación de mercados internos y la presencia de las artes visuales africanas en el mercado internacional. Para conseguir este objetivo es prioritario llevar a cabo actuaciones que sostengan espacios de trabajo y de exposiciones para artistas, fortalecer la oferta de formación de toda la cadena de agentes culturales implicados en la producción y distribución de las artes visuales, fomentar el intercambio de artistas y agentes culturales a nivel nacional e internacional, crear y consolidar asociaciones y redes profesionales, y promocionar el conocimiento de las artes visuales en África y, por supuesto, en el ámbito internacional.

Teniendo en consideración todos estos aspectos del programa, y de cara a rentabilizar el esfuerzo generado por la AECID, se ha decidido, además de seguir colaborando con ARCO, dar un nuevo impulso a "Arte inVisible" para que su exposición pública tenga mayor extensión en el tiempo y pueda ser visitada por un mayor número de personas y profesionales del mundo del arte. Es por ello que, para este año 2011 que ahora se inicia, hemos ideado y desarrollado el nacimiento de *África.es*, un proyecto expositivo que, tras su presentación en Madrid, tendrá una andadura de dos años a través de una itinerancia de carácter internacional que le llevará a visitar un gran número de países africanos, lo cual contribuirá, sin duda alguna, a un enriquecimiento mutuo. Junto con esta acción, se han abierto otras líneas de trabajo como la coedición, con La Fábrica Editorial y dentro de la colección PHotoBolsillo, de una serie dedicada a fotógrafos africanos y otra a latinoamericanos, lo que permitirá dar visibilidad a creadores de esas latitudes en nuestro país.

África.es tiene como línea conceptual el trabajo fotográfico de siete artistas africanos en relación a siete ciudades españolas, y encuentra una clara inspiración en *Madrid Mirada*, un proyecto expositivo de la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas de la AECID que se presentó, en febrero de 2008, en el Círculo de Bellas Artes. *Madrid Mirada* reunió entonces, bajo la selección de Manuel Sendón y Xosé Luis Suárez Canal, a catorce fotógrafos latinoamericanos de reconocido prestigio que, durante

and the presence of African visual arts in the international ones. For this objective to be achieved, however, actions must be undertaken to support the establishment of work spaces and exhibitions for artists; to train and school all the members of the chain of cultural agents involved in the production and distribution of the visual arts; to encourage exchanges among artists and cultural stakeholders at a national and international level; to create and consolidate associations and networks of a professional nature; and finally to help the visual arts achieve recognition in African and international circles alike.

Bearing all of these aspects in mind, and in the aim of really taking advantage of the efforts made by AECID, not only will there be additional collaborations with ARCO, but also *Arte inVisible* will be built up: by remaining on public view for a longer period it will be visited by many more persons, both art professionals and lay visitors alike. Thus in the coming year we plan to exhibit *África.es* which will première in Madrid and then will be on the road for two years. Its international trajectory will bring *África.es* to many African countries, contributing to a communal enrichment. And alongside this achievement other lines of work have been agreed upon, for instance the joint publishing of two series of works, one focusing on African photographers, another one on Latin Americans. This editorial endeavor, undertaken with *La Fábrica Editorial* within the *PHotoBolsillo* collection, will allow artists from those parts of the world to become better known in our country.

The conceptual thread running through *África.es* are the photographs taken by seven African artists in relation to seven Spanish cities, evidently inspired by *Madrid Mirada*. The AECID's Directorate of Cultural and Scientific Relations undertook this previous project, an exhibition that was displayed in February 2008 at the Círculo de Bellas Artes (CBA). *Madrid Mirada* was curated by Manuel Sendón and Xosé Luis Suárez Canal and put together the works of fourteen Latin American photographers of renown. These artists traveled to the Spanish capital, where they remained for a week; during this time, they were to imbibe its soul and very freely embark on this photographic undertaking. No themes were suggested on that occasion, nor were there instructions as to the formats used.

un período de una semana, viajaron a la capital de España para empaparse de su esencia y desarrollar un trabajo fotográfico con total libertad temática y de formato.

Aquel proyecto no pretendía limitarse a una serie de reportajes fotográficos sobre Madrid, sino que trataba de convertir la ciudad en un lugar donde el artista pudiese recibir la influencia de diferentes aspectos de la misma y reflejarlo en su trabajo en la medida que lo considerase oportuno, en función de sus concepciones y planteamientos estéticos. La ciudad se afrontaba, entonces, como un escenario de trabajo, en el que se generó un conjunto de fotografías de una calidad indiscutible que permitieron comprobar cómo proyectos de este tipo, basados en la creación artística con total libertad, dan lugar a obras que trascienden el ámbito local y el propio proyecto. El urbanismo, los conflictos sociales, la inmigración y la convergencia de diferentes culturas, la arquitectura más vanguardista, la historia a través de sus monumentos y, sobre todo, el alma de las calles y rincones de Madrid y de las gentes que la habitan fueron los núcleos que configuraron una exposición de singular carácter, que sirvió para que pudiésemos ver, "mirar", cómo Iberoamérica nos percibe a través de los ojos de sus artistas. Tras su inauguración en el Círculo de Bellas Artes, tuvo lugar una itinerancia internacional posterior a través de las Consejerías Culturales de las Embajadas de España en Iberoamérica, que se ha prolongado hasta el pasado noviembre de 2010 y ha permitido que la exposición viaje por Costa Rica, Panamá, México, Chile, Argentina, Bolivia, Ecuador, Perú, Brasil, Venezuela, Colombia y Cuba.

A partir del trabajo realizado para *Madrid Mirada* en estos años, *África.es* se concibe como un proyecto cuya dinámica, cuyo objetivo último, es el fomento de un intercambio cultural, una relación de ida y vuelta, entre nuestro país y el continente africano. Se trata de potenciar en España la visibilidad de la fotografía africana, la fuerza de sus artistas, la calidad de sus propuestas y, sobre todo, el acercamiento de sus mentalidades y de sus puntos de vista ante una realidad que en los últimos años ha experimentado un auge excepcional en nuestro país: la de los flujos migratorios. Esta diáspora desde el continente africano ha generado ya una imagen cotidiana en nuestros escenarios urbanos, que, progresivamente, van adquiriendo un carácter más diverso y cosmopolita.

That project did not aim at being a mere photographic documentary on the city of Madrid, but rather at turning the city into a place where the artist could be subject to the influence of its many facets, which in turn would be reflected in the artist's oeuvre as appropriate, depending on his or her perceptions and esthetic notions. The city, perceived as a work setting, spawned a series of works of indisputable quality that explained how projects of this nature, based on unlimited artistic creativity, result in pieces that exceed a local attitude and the project itself. The growth of cities, social unrest, immigration, the convergence of different cultures, avant-garde architecture, history as explained in monuments, and above all, the soul itself of the streets and nooks of Madrid and its people were the beating heart of a very special exhibition. Audiences saw, "looked at" and "gazed upon" Latin America's perception of us through the eyes of its artists. After its inauguration at the Círculo de Bellas Artes, the exhibition toured internationally thanks to the Cultural Departments of the Embassies of Spain in Latin America. This circuit, lasting until November 2010, has brought the exhibition to audiences in Costa Rica, Panama, Mexico, Chile, Argentina, Bolivia, Ecuador, Peru, Brazil, Venezuela, Colombia and Cuba.

On the basis of the work undertaken for *Madrid Mirada* over these years, *África.es* is conceived as a project energized by its ultimate objective, which is to foster cultural exchanges and a two-way relationship between our country and the continent of Africa. The aim is to enhance the visibility of African photography in Spain, revealing its artists' muscle and the value of their proposals. Most of all, we aspire to close the gap between their mindsets and points of view in the face of a fact of life that has become increasingly relevant here in recent years: migratory flows. The members of the Diaspora from Africa now are an everyday part of our cities: our urban arena is increasingly diverse and multi-ethnic.

It is within this context that we aspire to center our proposal by means of a selection of works made by seven photographers from different African countries. These series are their personal view of seven Spanish cities after their respective experiences during one week in July 2010. The intention was not to obtain material whereby to document

En este contexto, quisimos enfocar nuestra propuesta a través de una selección de siete fotógrafos de diversos países africanos que ofreciesen series fotográficas relacionadas con su visión personal de siete ciudades españolas por medio de sus respectivas experiencias de una semana en el mes de julio de 2010. Con esto no se pretendía obtener material documental de las urbes españolas; lo que se buscaba es que el fotógrafo gozase de libertad total para la ejecución de su trabajo, no solo en lo relativo a la temática, sino también en la técnica que quisiera aplicar en su obra. Bajo esta premisa, se les dio a todos ellos la oportunidad de transmitir, mediante sus objetivos fotográficos, lo que las ciudades les pudiesen sugerir a partir de sus espacios, gentes y situaciones.

El listado de ciudades españolas objeto del proyecto fue confeccionado con la pretensión de ofrecer un conjunto de escenarios capaz de reflejar nuestra propia diversidad. Así, fueron elegidas Barcelona, Bilbao, Las Palmas de Gran Canaria, Madrid, Sevilla, Valencia y Valladolid. Para la selección de los fotógrafos se tuvo en cuenta su trayectoria profesional, pero también se consideraron otros criterios: todos son jóvenes y en cierto modo se podría decir que, a pesar de su merecido prestigio y su creciente éxito, todos son emergentes y tienen su residencia en África. Se buscó también que los orígenes de cada uno de ellos implicasen, en la mayor medida posible, la diversidad del mosaico cultural que integra el África subsahariana.

Patrick Wokmeni, natural de Camerún, nos ofrece una visión de Sevilla a través de sus habitantes. Si bien algunas de sus imágenes fotográficas muestran aspectos amables, otras denotan una cierta concienciación social. Le llaman la atención desde los niños que juegan en la calle, hasta los trabajadores descansando y la gente que duerme a la intemperie; una imagen lamentablemente extendida en todas y cada una de nuestras ciudades, sin excepción. Su reflejo de la cotidianidad es palpable en su fotografía, que despoja a la ciudad de todo su carácter monumental. Visión parecida nos ofrece Mamadou Gomis de la ciudad de Bilbao, plasmada en una serie de retratos de personajes de edad avanzada. A través de su obra transmite una coincidencia cultural entre su Senegal natal y el País Vasco basada en el respeto brindado a nuestros mayores.

the aspect of these Spanish cities. It was to ensure the photographers total freedom to do their job, with regards not only to the subject matter but also to the selected technique used. This being the agreement, all of them were granted the opportunity of conveying, by means of their lenses, whatever the cities might suggest to them on the basis of spaces, peoples and situations.

The list of Spanish cities included in the project was made up with the goal of proposing settings that spoke of Spain's diversity. The cities chosen were Barcelona, Bilbao, Las Palmas de Gran Canaria, Madrid, Seville, Valencia and Valladolid. As to the photographers, although their professional background was relevant, so were other criteria: all are young and, despite their deserved renown and growing success, all can be impartially described as emerging artists resident in Africa. Another issue was the attempt to ensure that all of them together represent to the best degree possible the mosaic of cultures that makes up Sub-Saharan Africa.

Patrick Wokmeni, born in Cameroon, shows us Seville through her people. While some of his photos talk to us about life's pleasant moments, others are enveloped in a mantle of social awareness. He is struck by children playing in the street, workers on a break, people sleeping rough, an image that unfortunately is to be found in each and every one of our cities, bar none. He mirrors every-day life in his photos, and the city is shorn of any hint of monumentality. This view is similar to Mamadou Gomis' of the city of Bilbao, which comes alive in a series of portraits of elderly residents of the city. His work establishes a cultural coincidence between his native Senegal and the Basque Country based on the respect both societies pay their elders.

Nigerian Emeka Okereke and Malian Mohamed Konaté, respectively, depict Madrid and Barcelona in a more monumental vein. The black and white shots of Madrid taken by Emeka Okereke proffer profound documentary material that probes the heart itself of the city and her anonymous people portrayed by means of their connection to the universe of consumerism: the Puerta del Sol circle, the Callao crossroads, Preciados Street... The advertisements for the major summer sales are remarkably present in his works and pervade the heart

De carácter más monumental son las visiones que el nigeriano Emeka Okereke y el malí Mohamed Konaté nos presentan de Madrid y Barcelona respectivamente. Con sus imágenes tomadas en la capital, la mayoría de ellas en blanco y negro, Emeka Okereke nos ofrece un material documental profundo del centro neurálgico de la ciudad y de sus personajes anónimos retratados en su relación con el mundo del consumo: la puerta del Sol, la plaza de Callao, la calle Preciados... Es remarcable el protagonismo de los anuncios comerciales de rebajas de verano que imperan en toda la zona centro, su integración —que llega a derivar en invasión— en la arquitectura.

Inmerso en la Ciudad Condal, Mohamed Konaté plasma en su serie fotográfica una especie de diario de abordaje o crónica de viaje detallada. Acepta de este modo, y sin complejo alguno, el rol de turista que desembarca en la ciudad. En sus fotografías se intercalan paisajes urbanos con monumentos de un alto valor patrimonial, junto a otras imágenes que atienden a elementos de carácter más efímero pero que también forman parte esencial del entramado turístico de la capital catalana, como son los actores que trabajan a lo largo de las Ramblas o el *tour* ofrecido por los autobuses turísticos descubiertos. Llama especialmente la atención la manipulación del color en todas sus imágenes, con rojos predominantes que le confieren a los escenarios urbanos un nuevo enfoque, poético e irreal.

Para el guineano Arturo Bibang, Valencia es ya una ciudad conocida; elimina en todas sus imágenes la presencia humana, interpretando el lugar como un conjunto de calles solitarias que nos evocan, de algún modo, una serie de naturalezas muertas urbanas que se suceden al ritmo de los fragmentos literarios de su compatriota y escritor César Mbá. Los grafitis, muebles abandonados y contenedores de basura son un espejismo y una huella de los habitantes. Plantea el paso del tiempo latente en la ciudad, los conflictos estéticos y paisajísticos que la evolución urbanística provoca en sus calles y los ineludibles enfrentamientos generados entre tradición y modernidad.

El fotógrafo de Ghana Nii Obodai presenta de la ciudad de Valladolid una imagen sobria de sus calles mediante el uso del blanco y negro. Algunas de sus fotografías captan la belleza compositiva y las superficies rugosas de los históricos muros de piedra; otras buscan los juegos de una

of town, in point of fact invading the buildings and surrounding architecture.

Meanwhile, absorbed by Barcelona, Mohamed Konaté portrays a kind of a log: he painstakingly documents his trip and visit. Willingly, unabashedly, he accepts being a tourist freshly arrived in the city. His photographs link urban landscapes and pictures of major monuments with other shots that take in the ephemeral nature of life in Catalonia. He photographs the actors performing along the Ramblas avenue, and enjoys the typical open-ceiling day-trippers bus tour of the city. His photographs are especially striking because of the use made of color; his predominantly red hues confer upon these cityscapes a new, poetic and fantastic style.

Guinean Arturo Bibang studies Valencia, a city that he is already familiar with. He eliminates from all its images any human presence and interprets the location as a group of solitary streets that somehow bring to mind a set of still lifes to the rhythm of the literary fragments of his compatriot, the writer César Mba. Graffiti, abandoned furniture and waste containers are both a mirage and the traces of the city's inhabitants. The author, imagining the passage of time in the city, envisages the esthetic and landscape-related skirmishes on its streets resulting from urban development as well as the unavoidable quarrel between tradition and modernity.

Ghana's Nii Obodai presents the city of Valladolid very staidly by means of black and white images. Some of his photographs capture the compositional beauty and rough surfaces of the city's historical stone walls; others seek the playful approach of a curtain that barely reveals the city's nightscapes and some of her more relevant monuments. And South African Zanele Muholi finds in Las Palmas de Gran Canaria a very telling similarity between this city's architecture and that of Johannesburg. In her photographs we observe the strong bond between buildings, nature, crops and waste matter, all subjugated by the Atlantic shore's lively colors. Her generic shots of the city make references only to the landscape, also bereft of human presence.

It is interesting to note how struck all the photographers were by the partying and celebrations that followed Spain's victory during the World Cup, the final match of which was

cortina que deja entrever la imagen nocturna de las calles y algunos de los principales monumentos de la ciudad castellana. Por su parte, la sudafricana Zanele Muholi encuentra en Las Palmas de Gran Canaria una significativa similitud entre la arquitectura de esta ciudad y la de Johannesburgo. En sus fotografías observamos la comunión existente entre los edificios, la naturaleza, los cultivos y los desperdicios, todo ello dominado por los vivos colores de las costas atlánticas. Son las imágenes genéricas del espacio urbano las que le confieren a su obra un carácter compositivo paisajístico, también desprovisto de presencia humana.

A modo de anécdota, habría que mencionar el impacto que en la mayoría de estos fotógrafos tuvieron las celebraciones vividas aquellos días en España con motivo de la victoria de la selección española en la Copa del Mundo de fútbol celebrada en Sudáfrica. El apoyo, el entusiasmo y la celebración popular acaecidos en nuestro país no pasaron desapercibidos para estos autores, y así nos lo hacen constar algunos de ellos tanto en su trabajo fotográfico como en los textos que nos entregaron para ser publicados en el presente volumen.

Hasta aquí las explicaciones. Solo queda por decir que *África.es* es el resultado de un trabajo de comisariado colectivo del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural de la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas de la AECID. Las cuatro personas involucradas directamente en el proyecto, Álvaro Callejo, Alejandro Romero, Eugenio Fontaneda y yo mismo, hemos compartido responsabilidades en las decisiones entendiendo que así el proyecto se enriquecía con distintos puntos de vista. Entre esas decisiones está el incluir en este catálogo dos textos que ayuden a comprender mejor el arte africano contemporáneo. Santiago Olmo, gran conocedor de la materia, nos ofrece un panorama general de la práctica artística en África, mientras que Salvador Nadales analiza específicamente la fotografía en ese continente. Con ellos empezamos el capítulo de agradecimientos, que sigue con el dirigido a los diseñadores de este catálogo, el estudio Sánchez / Lacasta, y continúa con el dedicado al Círculo de Bellas Artes de Madrid y a Casa África, instituciones cuya colaboración ha sido activa en este proyecto que ve la luz en este inicio de 2011.

waged in South Africa. The local support, enthusiasm and high spirits called the authors' attention, and they actually spell it out for us both in their photos and in the texts that are included in this work.

So far, so good. All that remains to be said is that *África.es* is the brain-child of a joint curatorship within the Department of Cultural Cooperation and Promotion of AECID's Directorate of Cultural and Scientific Relations. The four persons directly involved in the venture – Álvaro Callejo, Alejandro Romero, Eugenio Fontaneda and myself – have shared responsibilities in the decision-taking process, because we are convinced that this adds layers of interest to the project. One of our decisions was to include in the catalogue two texts that will allow for a better understanding of contemporary African art. Santiago Olmo, a leading connoisseur in the field, provides a general overview of the artistic scene in Africa, while Salvador Nadales specifically explores the continent's photographic oeuvre. They are the first to be thanked for their contribution to the project; secondly our gratitude goes to Sánchez / Lacasta, the catalogue designers, and finally on to acknowledge the generosity of the Círculo de Bellas Artes de Madrid and Casa África, establishments whose collaboration has been essential for the success of this project which is at last complete as the year 2011 begins.

The lengthy history of collaboration between AECID and the Círculo de Bellas Artes is stressed and furthered by *África.es*, now on view before the general public and critics in the CBA's beautiful halls. This very important establishment has always been interested in and enthusiastic about many projects involving AECID. These projects were either the direct responsibility of AECID or AECID participated in them by way of other entities. We are convinced that the exhibition of *África.es* in the CBA will once again illustrate the great successes achieved and hosted by the CBA; we can only hope that this collaboration will continue to expand over time.

It is only right to also thank Casa África its availability, the valuable advice it has provided to the curatorship (as achieved by AECID's Department of Cultural Cooperation and Promotion), and its enthusiastic reception of the exhibition after its Madrid presentation in Casa África's Las Palmas de Gran Canaria exhibition halls. It would have

La trayectoria de colaboraciones entre la AECID y el Círculo de Bellas Artes se acentúa y complementa aún más con *África.es*, que se presenta ahora al público y a la crítica en sus maravillosas salas; y es que esta importante institución siempre se ha mostrado receptiva y entusiasta con un gran número de proyectos en los que la AECID o bien ha estado a cargo de la producción de manera directa, o bien ha sido partícipe mediante colaboraciones con otras instituciones. Estamos convencidos de que la presentación de *África.es* en esta sede supondrá uno más de entre los proyectos exitosos para los que hemos encontrado acogida en el CBA, y esperamos que esta colaboración pueda seguir creciendo y se prolongue en el futuro.

Agradecer también a Casa África su disponibilidad, su asesoramiento al comisariado, realizado desde este Departamento de Cooperación y Promoción Cultural de la AECID, y su entusiasmo a la hora de acoger esta exposición en sus salas de Las Palmas de Gran Canaria tras su presentación en Madrid. No podríamos encontrar, para un trabajo de estas características, un espacio más adecuado, que, sin lugar a dudas, servirá como trampolín perfecto para el periplo que durante los próximos dos años este proyecto realizará por los países africanos de procedencia de los fotógrafos que han participado en el mismo.

Por último, nuestro agradecimiento a Arturo Bibang, Mamadou Gomis, Mohamed Konaté, Zanele Muholi, Nii Obodai, Emeka Okereke y Patrick Wokmeni por sus trabajos y por el entusiasmo que nos han transmitido, y a todas las personas de la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas y de fuera de ella, que, con su trabajo, esfuerzo y dedicación, han hecho posible la realización de *África.es*. Este grupo de personas se encuentra ya trabajando en una continuación de este proyecto que verá la luz en el segundo semestre de 2011 y que consistirá en la edición de un libro colectivo realizado por un grupo de escritores españoles que viajarán a África subsahariana para elaborar un relato de ficción o una crónica de viaje en relación con un destino asignado a cada uno de ellos. Dicha publicación supondrá el reverso y la continuidad de un proyecto que, estamos convencidos, será de ida y vuelta con el cada vez más próximo continente africano.

been impossible to find a more appropriate exhibition space, one that will doubtless serve as the perfect starting point for the upcoming two-year tour of the African countries that the participating photographers come from.

Also, of course, our thanks to Arturo Bibang, Mamadou Gomis, Mohamed Konaté, Zanele Muholi, Nii Obodai, Emeka Okereke and Patrick Wokmeni for their work and the passion they have shown and transmitted to all who participated in the exhibition. We are equally grateful to the staff of the Cultural and Scientific Relations Directorate and of AECID in general; without their work, help and commitment, *África.es* would not have been possible. This group is already now at work on a follow-up to this project, scheduled for completion in the second half of 2011. The work in question is a collective book made up of writings of a group of Spanish authors. They have been scheduled to travel to Sub-Saharan Africa and write either a work of fiction or a travel diary with regards to a destination assigned to each one of them. This publication will be the mirror image and continuation of a project that, we are convinced, will be an essential part of a two-way relationship with the ever-closer continent of Africa.

EL CREPÚSCULO DEL SAFARI TRANSFORMACIONES EN LA VISIBILIDAD DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS AFRICANAS

TWILIGHT OF THE SAFARI CHANGES IN THE VISIBILITY OF AFRICAN ARTISTIC PRACTICES

1 IDEAS Y DEFINICIONES DE IDA Y VUELTA

África como continente y ámbito cultural no deja de ser una convención; un término que designa un continente. Pero existen muchas “Áfricas”, incluso fuera del continente. Y así, con esta advertencia que suena más propiamente a una disculpa, parece que debe comenzar toda reflexión sobre África. Lo que en último extremo indica esta advertencia, que de una manera u otra, y desde perspectivas diferentes, se reitera en escritos sobre la realidad de África, es que nos encontramos ya en una fase avanzada de un largo —demasiado largo— proceso de comprensión de lo que significa este continente.

Durante el último siglo han pesado demasiado los tópicos instaurados por la mirada colonial y por una antropología a su servicio. Es muy explícito a este respecto el título que da Michel Leiris a su diario de la expedición Dakar-Djibuti (1931-1933): *L'Afrique fantôme* [El África fantasmal]¹. En el preámbulo a la edición de 1950, Leiris explica el título como resultado de una dificultad de comprensión ante esa primera mirada. Tuvieron que sucederse otros viajes, tras la dramática experiencia de la Segunda Guerra Mundial, para que estas dificultades de comprensión fueran asumidas como una barrera que era preciso superar.

Un continente enorme, con tradiciones culturales muy diferentes cuya distancia, en ocasiones, se acrecienta con el implante forzado de la colonización europea de la que hoy quedan vestigios como caricaturas, es no solo complejo sino, además, problemático. La etiqueta de lo africano, que arrastra no pocos estigmas de la mirada colonial, también se tiñe de nostalgia en una extensa y diseminada diáspora, sobre todo en el continente americano. Las palabras de Mia Couto alumbran un presente con voluntad de esclarecimiento, para dejar definitivamente a un lado la pregunta sobre la identidad:

¹ Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, París, Gallimard, 2001 / *El África fantasmal*, Valencia, Pre-Textos, 2007. El libro, recién editado en 1941, fue destruido por la policía durante la ocupación por ser considerado peligroso en las colonias. Fue reeditado después de la guerra.

1 IDEAS AND DEFINITIONS THAT COME AND GO

As a landmass and as a cultural site, “Africa” is really just something we have settled upon: a term designating a continent. But there is more than one single Africa, even beyond the scope of the continent itself.

Thus should begin any deliberation on the subject of Africa: with a warning that sounds more like an apology than anything else. Ultimately, this warning only indicates what one way or another and from different vantage points is already included in items on Africa, i.e. that we are at an advanced stage of a long – too long – process of trying to understand what the continent truly signifies.

The truisms inspired by a colonialist interpretation and its deferential anthropology have weighted us down throughout the last century. In this regard, Michel Leiris’ diary of the Dakar-Djibouti expedition of 1931-1933 bears a tremendously explicit title: *L'Afrique fantôme* [Ghostly Africa].¹ In the introduction to the 1950 edition, Leiris explains the title by referring to the difficulty of understanding anything in the face of that first glimpse. Other voyages had to follow, after the dramatic experiences of World War II, in order that these difficulties in understanding be accepted as a barrier that needed surmounting.

Africa is an enormous continent with traditions that are poles apart, the distance of which on occasion is furthered by the constraining implementation of European colonization. There are still vestiges of colonial times, caricatures really; this is not only a complex reality but also a problem. The “African” label, even now stigmatized as if under a colonial gaze, is also bathed in the wistfulness of an extensive and unfolding Diaspora, especially in the American continent.

Mia Couto refers to a present keen for clarification so as to, once and for all, settle the issue of identity:

¹ Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 2001 / *El África fantasmal*, Valencia, Pre-Textos, 2007. The police destroyed the book, fresh off the presses in 1941, during the occupation because it was deemed to be dangerous in the colonies. It was published again after the war.

Mi lugar en la frontera entre culturas no se debe al hecho de ser hijo de europeos. Mis compatriotas negros mozambiqueños que son escritores como yo se encuentran en ese mismo lugar de confluencia. Afortunadamente para ellos. La ambivalencia de los intelectuales, políticos y artistas africanos debe ser vista como algo positivo: un mestizaje eficaz, un instrumento para encontrar soluciones propias. Es un punto de partida que puede resultar enriquecedor para la invención de una identidad que solo puede ser concebida de forma dinámica y mutable. Ese estar dentro y fuera a la vez es un privilegio en un mundo que va perdiendo fronteras. El hecho de ser al mismo tiempo indígena y alienígena confiere una posición de visitante privilegiado, de sastre que maneja tejidos culturales diferentes.

La identidad propia se construye insistiendo menos en el proyecto de nacionalidad o de continentalidad (esa “África” nebulosa) que en el cuestionamiento de esos conceptos, el cuestionamiento de los supuestos epistemológicos. No se trata de oponer al eurocentrismo un justificado afrocentrismo. La arrogancia negra no puede ser la respuesta a la arrogancia blanca. Las respuestas fáciles del tipo *affirmative action* se mueven en el mismo terreno que las definiciones raciales de los seres humanos. El racismo se ha vuelto peligroso porque no crea futuro y sugiere alianzas engañosas y superficiales, cuando los verdaderos conflictos de África se sitúan en una línea fronteriza que no es la de la raza.

Es preciso salir de esta trampa, y ello solo pueden hacerlo los africanos que asumen sin miedo su pertenencia a un mundo mestizo. Los africanistas, por más que se enfurezcan contra los conceptos llamados europeos, siguen prisioneros de esos conceptos; aunque no sea más que porque les dan demasiada importancia, independientemente de que esa importancia se la confieran insistiendo en lo que tienen de negativo. No se trata de encontrar una identidad retrocediendo hacia una pureza ancestral. Los más fervientes defensores del nacionalismo cultural africano están diseñando casas al revés incluso dentro del contexto arquitectónico del Otro, de eso que llamamos Occidente. De poco vale una actitud fetichista dirigida a las costumbres, el folklore y las tradiciones vernáculas. La dominación colonial inventó gran parte del pasado africano y de la tradición africana. Algunos intelectuales africanos, irónicamente, para negar Europa abrazaron esos conceptos coloniales.

[...] Como es demasiado tarde para que escapemos los unos de los otros, lo que deberíamos hacer es utilizar

My place in the inter-cultural border is not the result of my being the son of Europeans. My black Mozambican fellow citizens, who are writers, as I am, find themselves in this same crossroads. Fortunately for them. The ambivalence of African intellectuals, politicians and artists must be viewed as something positive. It is an efficient admixture, an instrument that allows for the finding of specific solutions. It is a foundation that may well contribute to the invention of an identity conceivable only in a dynamic and changing manner. Being *inside* and *outside* as well is an advantage in a world whose borders are eroding. Living both like a native and a foreigner confers upon one the status of privileged visitor, like a tailor who can cut and sew together different cultural textiles.

One builds one’s own identity by insisting less on the project of nationality or continentality (the tenuous “Africa” referred to) and more on the inquiry into those concepts, an inquiry into epistemological suppositions. This is not about opposing Eurocentrism with a justified Afrocentrism. Black arrogance cannot be the riposte to White arrogance. Facile responses of the ilk of *affirmative action* thrive in the same setting as racial definitions of human beings. Racism is dangerous now because it does not create a future; rather it whispers of deceitful and superficial alliances, when the true conflicts in Africa are on a margin that has not got to do with race at all.

It is essential to avoid this trap, but this is only possible for those Africans who, fearless, accept belonging to a world of mixtures. Africanists, no matter how hard they fight the so-called European concepts, still feel beholden to these concepts. Perhaps it is only because they give too much importance to them, independently of whether they confer that importance upon the concepts by the very insistence on its negative aspects. This is not about discovering an identity by retracing your steps all the way to an ancestral purity. The most fervent of African cultural nationalisms are designing houses backwards even within the architectural context of the Other, that which we call the West. This fetishism encompassing African customs, folklore and vernacular traditions, however, is not worth its salt, because, together with Africa’s past, it was to a great degree the invention of the colonial powers. And some African intellectuals, paradoxically, in their denial of Europe have now embraced these supremacist concepts.

[...] Since it is too late for us all to escape one from the other, what we should do is use the memory of our mutual

a nuestro favor la memoria de nuestras interdependencias mutuas. Deberíamos utilizar el pasado como motor de un futuro distinto. Pero no ese pasado teatralizado que algunos intentan mitificar. Dado que los pasados —como todos los tiempos históricos— son resultado de la invención, recreemos la Historia de nuestro pasado como fundamento de esa otra raza que somos todos nosotros: los hombres.²

El pensamiento sobre África que se desarrolla a lo largo del siglo XX debe ser entendido tanto como una lucha por la emancipación de las lacras de la esclavitud y el colonialismo, como en su dimensión de reflexión general sobre el devenir de las culturas. El desarrollo de estas ideas se produjo inicialmente en el ámbito cultural y geográfico de lo que se ha definido como diáspora: desde los Estados Unidos, con el Renacimiento de Harlem en los años veinte; desde las Antillas francesas, a través de Aimé Césaire, y desde París, con el encuentro del propio Césaire (Martinica) con Léopold Sédar Senghor (Senegal) y Léon Damas (Guayana Francesa), que impulsan la *négritude* entre los años treinta y cincuenta. El pensamiento de Frantz Fanon sobre la condición colonial abrirá un camino a la acción en la descolonización, y Édouard Glissant, también desde Martinica, propone una poética de la relación que desemboca en la construcción de la idea de la creolidad/criollismo. La creolidad/criollismo será teorizada en forma de “manifiesto” por los antillanos Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant en *Éloge de la créolité / In Praise of Creoleness*, como una forma de vivir el Caribe, desde el trenzado de múltiples aportes culturales entre los que el sustrato africano implanta un mestizaje sincrético: cada cultura se aclimata a un nuevo territorio de relación sin dejar de ser ella misma:

La creolidad/criollismo es el agregado interaccional y transaccional de los elementos culturales caribeños, europeos, africanos, asiáticos y levantinos, que el yugo de la Historia ha reunido en un mismo suelo. [...] La creolidad es el mundo “difractado pero recompuesto”.³

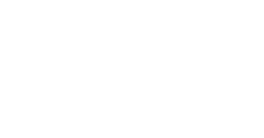
² Mia Couto, “Africanidades: las identidades huidizas”, en Alfredo Jaar (coord.), *Emergencia*, León, MUSAC / Actar, 2005.
³ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, París, Gallimard, 1989 / 1993.

interdependencies in our own benefit. We should use the past as if it were the engine of a different future. But not that embellished past that some would turn into a legend. Since the past – indeed, all historical times – are the result of our imagination, let us recreate the History of our past as a foundation that will serve that other race we are all a part of: the race of mankind.²

The theories about Africa developed during the 20th C. must be understood both as struggle to become free from the shackles of slavery and colonialism as well as in terms of a broader consideration of the future of cultures. The development of these ideas initially took place within the cultural and geographical setting of what has come to be defined as the Diaspora: from the USA, with Harlem’s renaissance in the 1920s; from the French West Indies, by means of Aimé Césaire, and from Paris, ensuing the meeting of Césaire himself (from Martinique) with Léopold Sédar Senghor (from Senegal) and Léon Damas (from the French Guiana). They all advanced the concept of *négritude* between the 1930s and the 1950s. Frantz Fanon’s view on the colonial condition would pave the way for actions undertaken towards decolonization, while Édouard Glissant, also from Martinique, proposed a poetics of the relationship that disgorges the construction of the idea of Creoleness/Creolism. Creoleness/Creolism will become a theory by means of a “manifesto” authored by the French West Indians Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau and Raphaël Confiant in their work *Éloge de la créolité / In Praise of Creoleness*. It is a way of living the Caribbean, emanating in the intertwining of multiple cultural contributions among which the African bedrock represents a syncretic admixture: each culture adapts to the territory of a new relationship without giving up its essential self.

“Creoleness is the *interactional or transactional aggregate* of Caribbean, European, African, Asian, and Levantine cultural elements, united on the same soil by the yoke of history. [...] Creoleness is “*the world diffracted but recompoused*.”³

² Mia Couto, “Africanidades: las identidades huidizas”, in Alfredo Jaar (coord.), *Emergencia*, León, MUSAC / Actar, 2005.
³ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau and Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989 / 1993.



La civilización africana se universaliza en la diáspora americana que genera la esclavitud, en paralelo y como un “negativo” de la universalización de la civilización europea, pero introduciendo un patrón de adaptabilidad y de crisol transcultural que modela una gran parte de las Américas. De hecho, es el aporte africano el que construye de manera efectiva y no exenta de tensiones un mestizaje para América. Por proponer solo algunos ejemplos, mientras en Brasil y el Caribe se produce históricamente un complejo proceso de transculturación⁴, en las regiones del altiplano andino y guatemalteco, la colonización mantuvo un sistema de aculturación y separación que pervive aún actualmente bajo la forma de un encubierto régimen de aislamiento cercano al *apartheid*, particularmente en Guatemala y en Bolivia.

Con las independencias y la descolonización en África —a las que contribuye decisivamente el pensamiento antillano (Aimé Césaire con su *Discurso sobre el colonialismo* y Frantz Fanon con *Piel negra, máscaras blancas* y *Los condenados de la tierra*)—, en los años sesenta se busca la recuperación de un pasado perdido, y se vislumbra su pervivencia en la América transcultural, en el Caribe. Algunos de los nuevos gobiernos, como el de Mali, con simpatías socialistas, envían a jóvenes a estudiar, y de paso a recuperar un hipotético pasado africano, en la Cuba de la revolución.

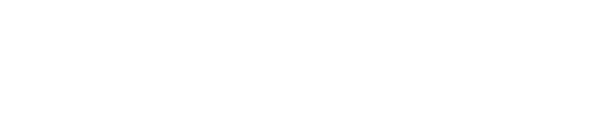
La mitificación desde América del regreso a la madre África en el siglo xix, con la abolición de la esclavitud, dio origen a empresas con un nuevo cuño colonial como Liberia o su precedente de finales del siglo xviii de los asentamientos de esclavos liberados por abolicionistas británicos en Freetown, en Sierra Leona. Más tarde, en el siglo xx, la utopía malograda de un mundo moderno, profesional y empresarial para negros, de Marcus Garvey, propicia el sueño de una flota, la Black Star Line, que, sostenida por las acciones individuales de los trabajadores en las bananeras del Caribe y las plantaciones en Estados Unidos, debía llevarles de regreso a la tierra de sus ancestros. No deja de ser significativo que la independencia de África vuelva su mirada hacia América, más allá de un



African civilization becomes universal by means of the American Diaspora generated by slavery, in parallel with and as a negative of the universalization of European civilization. However it does so while introducing a pattern of adaptability and of the intercultural melting pot that much of the Americas were modeled on. In fact, it is the African contributing element that effectively (although not without tension) results in admixture for America. A few examples follow: historically, while in Brazil and the Caribbean a complex transculturation⁴ process took place, in the Andean and Guatemalan Altiplano regions the colonizers established a system of acculturation and separation which currently continues to exist. Indeed, it is a covert regime of segregation very similar to apartheid, especially in Guatemala and Bolivia.

After African independencies and decolonization – which decisively benefited from the contributions of French West Indian thinkers such as Aimé Césaire with his *Discours sur le colonialisme* (Discourse on Colonialism) and Frantz Fanon’s *Peau noire, masques blancs* (Black Skin, White Masks) and *Les Damnés de la Terre* (Wretched of the Earth) –, in the 1960s the quest is to recover a lost past. The perception is of its survival in the Caribbean, in transcultural America. Some of the new governments, such as Mali’s, send their youth to study (and in the meantime recover a hypothetical African past) to revolutionary Cuba.

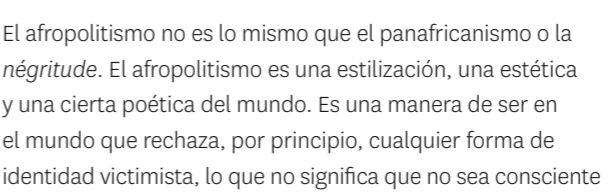
The 19th C. American mythification of the return to Mother Africa and the abolition of slavery gave rise to ventures of a new brand of colonialism such as the establishment of Liberia and its late 18th C. precursor Freetown in Sierra Leone, where slaves freed by English Abolitionists settled. Later on, in the 20th C., Marcus Garvey’s utopian aspiration to achieve a modern, professional and entrepreneurial world for Blacks encouraged the creation of a fleet, the Black Star Line. This venture, supported by the individual actions of workers in the Caribbean banana plantations and other farm-holdings of the United States, was to bring the hopeful men and women back to the land of their forefathers. It is very telling that Africa’s independent countries look



panafricanismo retórico y político, como una recuperación de la historia desde su diáspora.

Paul Gilroy, en su libro *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, publicado en 1993, se hace eco de la importancia histórica que desempeña, en la conciencia cultural de lo africano, el “continente en negativo” que constituye el océano Atlántico como espacio de transmisión y de desarrollo de una identidad africana negra entre África, América y Europa.

Todos estos procesos de ida y vuelta configuran a su vez un espacio violentamente transcultural en la propia África, y es a ese espacio al que se refiere Mia Couto, pero también, a su manera, J. M. Coetzee y, de forma más específica, Achille Mbembe cuando delinea una contemporaneidad africana que, consciente de su historia trágica, supere el etnicismo y el nacionalismo de la independencia para transitar por un camino de futuros compartidos que reivindican para el continente una vivencia diferente de la experiencia antillana de la creolidad/criollismo, a través del afropolitismo:



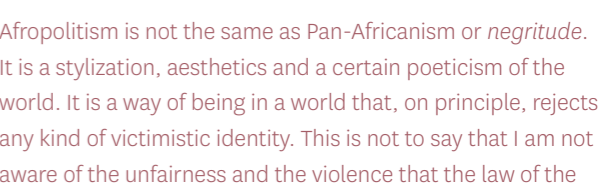
El afropolitismo no es lo mismo que el panafricanismo o la *négritude*. El afropolitismo es una estilización, una estética y una cierta poética del mundo. Es una manera de ser en el mundo que rechaza, por principio, cualquier forma de identidad victimista, lo que no significa que no sea consciente de las injusticias y de la violencia que la ley del mundo ha infligido a este continente y a sus gentes. Es también una posición política y cultural en relación a la nación, a la raza y a la cuestión de la diferencia en general. En la medida en que nuestros estados son puras invenciones (por lo demás, recientes), no tienen, en sentido estricto, nada en su esencia que nos obligue a sacralizarlos, lo que no significa que seamos indiferentes a su suerte. [...] Es preciso, por tanto, pasar a otra cosa si queremos reanimar la vida del espíritu en África y, de este modo, revitalizar las posibilidades de un arte, de una filosofía, de una estética que puedan aportar algo nuevo y significativo al mundo en general. Actualmente, muchos africanos viven fuera de África. Otros han decidido libremente vivir en el continente, y no necesariamente en el país que les vio nacer. Más aún, muchos entre ellos han tenido la oportunidad de vivir varios mundos y realmente no han cesado de ir y venir, desarrollando en este movimiento



to America as a means to recover her history through the Diaspora, well beyond the limits of a rhetorical and political pan-Africanism.

Paul Gilroy, in his work *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, published in 1993, confirms the historical importance of the Atlantic Ocean. In the African cultural conscience, this most important body becomes the “negative continent”, an absent continent, the space where a Black African identity is transmitted and forged between Africa, America and Europe.

All of this coming and going configures a violently transcultural space within Africa herself, and it is this space that Mia Couto refers to. But also, in their own way, so do J.M. Coetzee and, more specifically so, Achille Mbembe, upon outlining an African contemporariness that, aware of its tragic history, will overcome ethnicism and the nationalism of independence. Thus Africa will be ready to travel down the path of shared futures that require that the continent experience an existence different from the French West Indian experience of Creoleness/Créolism by means of Afropolitism:



Afropolitism is not the same as Pan-Africanism or *négritude*. It is a stylization, aesthetics and a certain poeticism of the world. It is a way of being in a world that, on principle, rejects any kind of victimistic identity. This is not to say that I am not aware of the unfairness and the violence that the law of the world has inflicted upon this continent and its people. It is also a political and cultural stance regarding nation, race and the issue of difference in broadest terms. Insofar as our states are mere fabrications (and recent ones, what’s more), there is really in the strictest sense nothing in them that would have us exalt them. Of course, neither should we be indifferent to their fate. [...] It is imperative, therefore, to do something different if we want to breathe life back into Africa and in so doing revive the possibilities of the survival of art, philosophy and aesthetics that will surely contribute something new and worthy to the world in general. Currently many Africans live outside of Africa. Others have freely decided to live on the continent, and not necessarily in their country of birth. Furthermore, many of them have had the opportunity of living in various different worlds and have never really stopped coming and going back and forth between those worlds and Africa. This has allowed them the possibility of developing

^[1] El término “transculturación” fue acuñado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz en 1940 en su obra Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar, a partir del estudio de la herencia africana en la cultura popular cubana.

^[2] The Cuban anthropologist Fernando Ortiz coined the term “transculturation” in 1940 in his work Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar, based on the study of the African legacy in popular Cuban culture.

una incalculable riqueza de miradas y de sensibilidad. Se trata, por lo general, de personas que pueden expresarse en más de una lengua. Y están desarrollando, a veces sin saberlo, una cultura transnacional que defino como “afropolita”.⁵

2 UN SAFARI POSCOLONIAL: EL ÁFRICA EXHIBIDA

En las tres últimas décadas, las exposiciones (de arte contemporáneo) sobre África han ido mostrando los cambios que se han producido en la concepción de un territorio, África, que ha basculado desde los lastres de la antropología colonial hacia una dimensión subjetiva y cultural más abierta en la línea de las palabras de Mia Couto y Achille Mbembe.

Desde los años ochenta, las exposiciones sobre África y lo africano en Europa y Estados Unidos han reflejado los condicionamientos conceptuales de cada momento, dejando al descubierto las insuficiencias de una mirada demasiado atada a los antiguos esquemas de una historia lineal que explique una modernidad. Durante décadas ha persistido (en Occidente) la idea de que “al referirnos al arte africano, lo habitual es que vengan a la mente ‘objetos de arte primitivos’, realizados por sociedades tribales en épocas antiguas”. Así se expresaba André Magnin en 1991 al iniciar su introducción a la exposición *África hoy*, presentada en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas de Gran Canaria, pero más como una manera de hacer pedagogía y negar esa perspectiva que para consagrarla. Algunos años antes, en 1989, se había celebrado en el Centre Georges Pompidou de París, comisariada por Jean-Hubert Martin, la muestra *Magiciens de la terre*, que respondía a la criticada exposición *Primitivism*, dirigida por William Rubin y que tuvo lugar en el MoMA de Nueva York en 1984. Rubin recibió una violenta crítica por establecer una distinción entre primitivismo aplicado a las artes de tradiciones culturales no occidentales y modernidad para definir el arte occidental. Jean-Hubert Martin, por su parte, reúne la obra de artistas

many alternative approaches and sensitivities. For the most part these are persons who speak more than one language. They are, sometimes unbeknownst to themselves, developing a transnational culture that I like to define as “Afropolitan”.⁵

2 A POST-COLONIAL SAFARI: AFRICA EXHIBITED

Over the past three decades, exhibitions (of contemporary art) from Africa have shown the changes produced in the conception of a territory. The territory is Africa, which swings from bearing the burden of colonial anthropology to being a largely open subjective and cultural dimension, in the words of Mia Couto and Achille Mbembe.

As of the 1980s, exhibitions about Africa and things African both in Europe and in the US have reflected the times’ conceptual conditioning elements, revealing the inadequacies of a gaze excessively connected to outdated schemes of a linear history that would explain modernity. For decades, the West has held the idea that “on referring to African art, it is usual to think of ‘objects of primitive art’ crafted by tribal societies in ancient times”. So said André Magnin in 1991 in the beginning of his introduction to the exhibition *África hoy* (Africa Today), presented at the Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) at Las Palmas de Gran Canaria (Spain), but more as a way of reaching out and denying this perspective than in approval. A few years before, in 1989, the exhibition *Magiciens de la terre* (Magicians of the World) had been held in Paris, at the Centre Georges Pompidou. This exhibition, curated by Jean-Hubert Martin, responded to the much-criticized exhibition *Primitivism* directed by William Rubin and exhibited at New York’s MoMA in 1984. Rubin was harshly criticized for establishing a difference between primitivism applied to the arts of non-Western cultural traditions and modernity to define Western art. Jean-Hubert Martin, on the other hand, pulled together the works of (mostly unknown) artists from the Third World with those of others from the international mainstream.

⁵ Achille Mbembe, “Afropolitanisme”, published originally on December 20, 2005 in Douala’s *Le Messenger* (Cameroon) and in Dakar’s *Sud-Quotidien* (Senegal), as well as in www.africultures.com.

—en su gran mayoría desconocidos— de países del Tercer Mundo junto a otros insertados en el *mainstream* internacional. Sin embargo, la distorsión “colonial” que permanece en la visión de Jean-Hubert Martin reside en la manera de introducir la “magia” como un signo de singularidad de la alteridad. A pesar de todo, la muestra abre un nuevo camino de investigación para abordar el tema desde los márgenes, fuera y dentro de Occidente, que conecta con los caminos ya abiertos en los años ochenta por la *Transavanguardia* de Achille Bonito Oliva, y por la eclosión de un arte latinoamericano que tiende sus raíces hacia una identidad multicultural. En cierta manera, la afirmación de escenas latinoamericanas en el contexto norteamericano a lo largo de los ochenta es un precedente que desbroza las dificultades para abordar África de una manera distinta. En esos años, especialmente la visibilidad de la escena cubana, pero también la brasileña indican caminos para afrontar la realidad africana desde otros prismas.

La exposición *Africa Explores: 20th Century African Art*, presentada en el Museum for African Art de Nueva York y comisariada por Susan Vogel en 1991 (se muestra también en España, en la Fundación Tàpies de Barcelona, en 1993), vuelve a replantear la mirada etnográfica. Simon Njami realiza un certero análisis:

En realidad, *Africa Explores* no fue una exposición de arte sino más bien una muestra etnológica dentro de un contexto estético, aunque su objetivo no fuera estético. A semejanza de lo que ocurría en las exposiciones coloniales de principios de siglo, África exhibía, como en un mercado, todo cuanto tenía que ofrecer. [...] Lo que se muestra es un gabinete de curiosidades. La ambición, en sí misma desmesurada, de mostrar todo un siglo de arte en un continente tan vasto no podía tener otra salida que esta, pues tanto las opciones como el tema seguían sin estar bien definidos en este sentido, y los objetos mostrados no podían reunirse en un mismo espacio sino a través de un enfoque etnológico.⁶

No deja de resultar sorprendente que en ese mismo momento, en 1992, una exposición de carácter histórico,

⁶ Simon Njami, introducción a *El tiempo de África*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), 2000, p. 31.

However, the “colonial” warp persistent in Jean-Hubert Martin’s vision resides in the way he introduces the concept of “magic” as a sign of the singularity of otherness. Despite all of this, the exhibit clears the way for researchers wishing to tackle the issue from the periphery, both in the West and beyond, that links up to other paths opened in the 1980s. Then it was Achille Bonito Oliva’s *Transavantgarde* and the hatching of a Latin American art whose roots stem from a multicultural identity. To a certain degree the pronouncement of Latin American scenes within the broader North American context is a precedent that disentangles the difficulties of tackling Africa otherwise. It is during these years that the Cuban scene especially and the Brazilian to a lesser degree point the way to dealing with African reality from another perspective.

The exhibition titled *Africa Explores: 20th Century African Art*, presented at the Museum for African Art in New York and curated by Susan Vogel in 1991 (it was also on view in Spain, at the Fundación Tàpies in Barcelona in 1993), again puts forward the ethnographic gaze. Simon Njami brilliantly analyzes the exhibit:

In fact, *Africa Explores* was not an art exhibition but rather an ethnological exhibition in an aesthetic context, although its aim was not an aesthetic one. Like the colonial exhibitions of the beginning of the century, it placed on display, as in a market, everything it had to offer. The spectator was thus saved the trouble of having to make the choice himself. It consisted of a “curio room”. Its aspiration, in itself inordinate – to display a whole century of art from so vast a continent – could take no other form, for both the theme and the options offered continued to be clearly defined and the exhibits could only be brought together in the same space by means of an ethnological approach.⁶

It is of course surprising that at this moment in time, in 1992, another exhibition, this one of a historical nature and at the greatest possible distance from contemporary art, would be the meeting point for different “cultures”. These “cultures”, then struggling for better visibility and for a non-ethnological

⁶ Simon Njami, introduction to *El tiempo de África*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), 2000, p. 31.

completamente alejada del arte contemporáneo, sea el lugar donde se encuentren en un plano de igualdad las diversas “culturas” que precisamente entonces pugnan por una mayor visibilidad y por una lectura alejada de lo etnológico en el campo del arte actual. La exposición que de un modo articulado presenta en un mismo plano un panorama del arte mundial, estableciendo, por lo demás, en el montaje contraposiciones y diálogos especialmente sugestivos para acercarse a una comprensión más compleja de la historia universal, es *Arte y cultura en torno a 1492*, dirigida por Joan Sureda y presentada en el Monasterio de la Cartuja de Sevilla en la Expo 92. Es evidente que no se trata del mismo problema, pero esta muestra, si bien no resuelve la cuestión de lo contemporáneo, ayuda a comprender cómo, en ese momento, se instaura otro modo de mirar y otras maneras de dialogar que priman la igualdad sobre lo subalterno. El objetivo de la exposición es establecer un mapa lo más amplio posible sobre las iconografías culturales de la época de los descubrimientos en el siglo XV, desde la alteridad y desde el diálogo. No hay muchas piezas africanas, pero son suficientes como para desautorizar para siempre la mirada paternalista que estableció el colonialismo. Sin embargo, lo que singulariza esta exposición no es tanto el número de piezas como el diálogo de vibración y evocación que pueden establecer entre ellas, al eliminarse las secciones monográficas o culturales, y al privilegiar una mirada compartida.

En este proceso resulta decisiva la aparición en 1991 de *Revue Noir*, que, impulsada, entre otros, por Simon Njami, establece unos objetivos de visibilidad diferente y crítica. Más tarde, en 1994, Okwui Enwezor funda *Nka: Journal of Contemporary African Art*, donde participa, entre otros teóricos, Salah Hassan. En ambos proyectos se trata de alcanzar una difusión que permita una comprensión rigurosa de la realidad contemporánea de África. En ese contexto hay también que subrayar el trabajo realizado desde *Atlántica*, la revista editada por el CAAM y dirigida por Octavio y Antonio Zaya, que, con una perspectiva tricontinental (el ámbito en el que se sitúa Canarias), fue presentando el trabajo de numerosos artistas africanos, junto al de latinoamericanos y europeos, pero también asiáticos.

A partir de ese momento se sucederán exposiciones donde artistas africanos tengan una presencia cada vez más

interpretation in the field of contemporary art, found themselves on an even playing field. The exhibition that, articulately, presented on the same level a scenario of world art, also established in its production a counter-positioning and a series of dialogues that were especially appropriate to better understand universal history in all of its complexity. This was *Arte y cultura en torno a 1492* (Art and Culture Around 1492), directed by Joan Sureda and on view at the Monasterio de la Cartuja de Sevilla during Seville Expo ‘92. Obviously it is not the same predicament, but this exhibition, while not solving the problem of defining “contemporary”, does help to explain how at that time another way of seeing and other modes of dialogue are established that have equality taking precedence over the subordinate. The aim of this exhibition was to determine the broadest possible map of cultural iconographies of the time of the discoveries in the 15th C., but from the points of view of otherness and dialogue. There are not many African pieces, but the ones included suffice to disavow once and for all colonialism’s patronizing manners. However, what makes this exhibit special is not the number of pieces but rather the dialogue among them. The fact that they were shown jointly allowed them to talk, to vibrate, evoking relationships; as the monographic sections had been done away with, the viewer was privileged to witness their collective gaze.

Within this process the appearance in 1991 of *Revue Noire* was crucial. The magazine was advanced, among others, by Simon Njami, and determined a series of objectives aiming for a different and critical visibility. Eventually, in 1994, Okwui Enwezor founded *Nka: Journal of Contemporary African Art*, with the involvement of Salah Hassan, among other theorists. Both projects attempted to contribute to a thorough understanding of Africa’s actuality. Within this context we would also highlight the endeavors undertaken within *Atlántica*, a magazine published by the CAAM and edited by Octavio and Antonio Zaya. These two men, from the lookout point where three continents converge (this is the scale of the Canary Islands), availed themselves of this publication to cover the work of numerous African artists, as well as that of Latin Americans, Europeans and Asians.

From this moment onwards exhibitions would be mounted in which African artists would have an increasingly relevant presence. This would allow them access to the

relevante que les permita también entrar en el mercado a través de galerías en Europa y Estados Unidos. Serán, sobre todo, los artistas que se inscriben en la diáspora quienes primero accedan a esos circuitos, prácticamente cerrados en la década de los ochenta. Los noventa son una década de absoluta apertura. En la estela que dejan los años ochenta de recuperación pop, entre el grafiti y el cómic se insertan —aunque solo relativamente y quizás vistos más como una expresión o derivación del arte popular que como una manifestación crítica desde la pintura— algunos pintores de Kinshasa, etiquetados como “populares”. Chéri Samba es probablemente el más conocido, pero también despuntaron Moke y Cheïk Ledy, hermano menor de Samba. Bodys Isek Kingelez, que trabajaba también en Kinshasa, recibió ya en ese momento una atención preferente. Sus obras realizadas en cartón consisten en *extrêmes-maquettes* (“supermaquetas”) de edificios imaginarios para cimentar una supermodernidad zaireña a la escala que parecía en aquel momento que el país debería alcanzar, como una materialización en proyecto de lo utópico africano, a lo que en el fondo está destinado el país, centro y corazón del continente. Pero también fueron objeto de especial atención artistas de la extensa diáspora, sobre todo en Londres y en París. En Londres, Yinka Shonibare y Chris Ofili, nacidos en Gran Bretaña aunque ambos de familia nigeriana, alcanzaron una visibilidad a través de obras que remitían en el inconsciente colectivo europeo a África, manteniendo, no obstante, un doble juego de contradicción de las apariencias⁷. En ese mismo momento, otros artistas vinculados al cine, como Isaac Julien o Steve McQueen, y conectados con la diáspora, despiertan un notable interés, introduciéndose los temas poscoloniales y todo lo relativo a la diáspora africana en la agenda del arte contemporáneo internacional. Desde Francia se van consolidando otras figuras, como Pascale Marthine Tayou, Barthélémy Toguo o Bili Bidjocka.

En esos años se suceden diversas exposiciones sobre África en las que la mirada tiende a integrar en un mismo plano todo lo que viene del continente, como en un afán recopilador, que en ocasiones tiende a dispersar la noción de contemporáneo.

market through galleries in Europe and the US. Above all, the artists of the Diaspora would be the first to access these circuits that had been closed to them in the 1980s. The 90s are wide-open years. In the wake of the 80s and their recovery of pop, somewhere between graffiti and comic strips some painters from Kinshasa, labeled “popular”, are included. It is true that this inclusion is only a relative one, and perhaps more than anything else an expression or an extension of popular art, and not a criticism in the form of a painting. Chéri Samba is probably the best known of them, but Moke and Cheïk Ledy, Samba’s younger brother, were also notable. Bodys Isek Kingelez, also active in Kinshasa, was already observed, and preferentially so. His cardboard works are, as he called them, extreme mock-ups (*extrêmes-maquettes*) of imaginary buildings built to cement into place a scaled Zairean super-modernity. At that time it seemed that Zaire was going to achieve something truly great, so these mock-ups were a project of a materialization of the African utopia. In other words, they represented the country’s destiny as center and beating heart of the continent itself.

But equally, artists of the enormous Diaspora (perhaps especially those based in London and Paris) were remarked upon. In London, Yinka Shonibare and Chris Ofili, both born in Great Britain although of Nigerian parents, became famous. Their works planted in the collective European subconscious the concept itself of Africa, all the while playing a double game of contradicting appearances.⁷ At that time other artists, also linked to the Diaspora but from the world of films (Isaac Julien or Steve McQueen, for instance), sparked considerable interest. Thus it was that post-colonial matters and everything related to the African Diaspora was put on the international contemporary art agenda. Pascale Marthine Tayou, Barthélémy Toguo and Bili Bidjocka from France also became established artists.

During these years a number of different exhibitions on Africa were arranged. The common element linking them up was that the organizers integrated everything coming from the continent as if it were a compilation of works. This sometimes results in a blurring of the notion itself of contemporaneity.

⁷ Véase Olu Oguibe, “Double Dutch and the Culture Game”, en *The Culture Game*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.

⁷ Please see Olu Oguibe, “Double Dutch and the Culture Game”, in *The Culture Game*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.

En este contexto es decisivo el trabajo de críticos africanos, que por lo general tienen también una vertiente de escritores y poetas, y que se verán involucrados en la puesta en marcha de diversos proyectos artísticos de envergadura en distintas partes del continente, pero también en Europa, y de manera muy decisiva. Su mirada crítica generará un activo debate que irá disolviendo definitivamente la perspectiva etnológica.

Simon Njami comisaría en el CAAM de las Palmas de Gran Canaria dos importantes exposiciones que tienden a conferir complejidad a la mirada sobre lo africano. *Otro país. Escalas africanas*, en 1995, reivindica la territorialidad de la diáspora en ese “Atlántico negro” de intercambios, insertando a artistas del Caribe como Mario Benjami o Marc Latamie en dicha perspectiva. *El tiempo de África*, en 2000, plantea un reto directamente enfrentado a las grandes exposiciones de los ochenta y los noventa, al tratar de establecer un diálogo entre el legado tradicional y lo contemporáneo, subrayando la autoría de piezas históricas para desmontar la ficción de un arte tradicional anónimo que ha sido uno de los pilares de la mirada etnológica.

Como resultado de esa intensa trayectoria de investigación y de discusión crítica, Simon Njami presenta —en una itinerancia que, desde Düsseldorf, recalca en Londres, París, Tokio y Johannesburgo— la exposición *Africa Remix*, que quizás constituye hasta la fecha el trabajo expositivo más crítico y consistente de los realizados sobre África como continente.

En 2002, Okwui Enwezor se encarga de la dirección de Documenta 11, consolidando los presupuestos planteados por Catherine David en la anterior edición e instaurando definitivamente una mirada poscolonial.

En este proceso de normalización han desempeñado un papel decisivo los diversos proyectos que se han ido desarrollando en África financiados desde instancias políticas locales (Bienal de Dakar o Bienal de Johannesburgo) o ligados a las políticas de cooperación (Rencontres Africaines de la Photographie de Bamako). Con todas las dificultades imaginables, estos proyectos han fomentado líneas de actuación que han permitido modificar paulatinamente la óptica occidental, si bien no tanto en su núcleo, sí de manera decisiva en los puntos de partida. La Bienal de Dakar puede remontar sus orígenes al Festival

Within this context the efforts of African critics were decisive. African critics as a rule tend to be writers or poets themselves, and as such were directly involved in the starting on of different artistic endeavors of importance not only in Africa but also in Europe. Their critical gaze was to generate a lively debate that would finally, and completely, dissolve the ethnological point of view.

Simon Njami curated for the CAAM in Las Palmas de Gran Canaria two important exhibitions that tended to complicate the gaze upon African-ness. The exhibition titled *Otro país. Escalas africanas* (Another Country. African Scales) from 1995 laid claim to the territoriality of the Diaspora in the “Black Atlantic” consisting of exchanges and introduced Caribbean artists Mario Benjami and Marc Latamie. *El tiempo de África* (The Time of Africa) in 2000 directly challenged the great exhibitions of the 1980s and 90s by attempting to establish a dialogue between the traditional legacy and the contemporary oeuvre, all the while underscoring the authorship of historical works to dismantle the fiction that it was all anonymous traditional art. This, of course, was one of the pillars upon which rested the ethnological view.

As a result of this intense line of critical research and discussion, Simon Njami presented the exhibition *Africa Remix*. The display, departing from Düsseldorf, traveled to London, Paris, Tokyo and Johannesburg, and is possibly the most critical and systematic uncovering of Africa as a continent to date.

In 2002 Okwui Enwezor was entrusted the artistic direction of Documenta 11 and consolidated the conjectures set forth by Catherine David in the previous edition. As a result, Enwezor definitively established a postcolonial point of view.

Within this normalizing process there are different projects developed in Africa that have had a decisive role. Some of these projects have been financed by local political entities (for instance the Biennale of Dakar, or the Johannesburg Biennale), while others have been linked to policies geared to cooperation (*Rencontres Africaines de la Photographie de Bamako*). Overcoming all conceivable difficulties, these projects have fostered lines of action that have allowed for a sluggish modification of, if not the core, at least the more apparent prejudices

de las Artes Negras de 1966, instituido por Léopold Sédar Senghor como un espacio de encuentro de las artes (música, danza, literatura, artes plásticas). En 1969, el festival se transforma en Argelia en Festival de las Artes Africanas, y se celebra por última vez en Lagos en 1977. La Bienal de Dakar toma el relevo en 1989, con una edición inicial dedicada a la literatura en 1990. En 1992 se celebra la primera Dak’Art, dedicada a las artes visuales contemporáneas, pero es a partir de 1996 cuando la Bienal de Dakar se centra exclusivamente en el arte contemporáneo de África, incluyendo de manera especialmente activa la producción de la franja norte del continente. Desde siempre, sus artistas participan de manera muy decisiva en todas las manifestaciones que se dan en el conjunto del escenario africano, desde talleres formativos, conferencias y presentaciones, hasta la realización de proyectos específicos, y su contribución ha resultado muy importante en la visibilización del continente. La bienal, que se financia con el patrocinio del Ministerio de Cultura y Francofonía de la República de Senegal, ha contado como directores con personalidades tan relevantes en el ámbito africano como Yacouba Konaté o tan destacados en la escena internacional como David Elliot.

La Bienal de Johannesburgo surge en 1995 como una iniciativa de internacionalización del arte sudafricano que paliara los efectos del aislamiento a consecuencia del *apartheid* que había sufrido el país. La primera edición se llevó a cabo en 1995, solo un año después de las primeras elecciones libres. La segunda edición, en 1997, fue dirigida por Okwui Enwezor junto a un equipo de comisarios internacionales entre los que se encontraban Octavio Zaya (español residente en Nueva York), Gerardo Mosquera (Cuba), Hou Hanru (chino que vive en París), Yu Yeon Kim (Seúl y Nueva York), Kellie Jones (Estados Unidos) y Colin Richards (Sudáfrica). Sin embargo, la bienal fue clausurada un mes antes de tiempo, a pesar del inmenso interés internacional, por problemas financieros de la ciudad. Fue un argumento oficial, pero desde ese momento no se ha celebrado otra Bienal de Johannesburgo y la institución organizadora, el Africus Institute for Contemporary Art (AICA), fue disuelto.

Un caso muy interesante entre los proyectos africanos es el de los Rencontres Africaines de la Photographie, creados en 1994 en Bamako (Mali) a partir de la iniciativa

inherent to the West’s attitude. The Dakar Biennale’s roots go back to the World Festival of Black Arts and Cultures, established by Léopold Sédar Senghor as a meeting place for the arts (music, dance, literature and the plastic arts). In 1969 the festival became, in Algeria, the Festival of African Arts, and it was celebrated for the last time in Lagos in 1977. The Dakar Biennale followed in those steps in 1989 by means of an initial edition devoted to literature in 1990. In 1992 the first Dak’Art was held, on this occasion devoted exclusively to contemporary art in Africa and especially focusing on production from the continent’s northernmost countries. From the beginning the artists contributed decisively to everything on view on the African scene, from training activities and workshops, conferences and talks to the carrying out of specific projects. Its contribution has been of the greatest importance and has ensured the continent’s recognition. The biennale, the costs of which are defrayed by the Ministry of Culture and Francophony of the Republic of Senegal, has benefited from the directorship of personalities relevant in the African and international scenes alike, as for instance Yacouba Konaté and David Elliot.

The Johannesburg Biennale was instituted in 1995 as an initiative to internationalize South African art that would compensate for the isolation the country suffered as a result of its apartheid policies. The first edition was held in 1995, barely one year after the first free elections. The second edition was held in 1997 and was directed by Okwui Enwezor with a team of international curators. Among them was Octavio Zaya (a Spaniard residing in New York), Gerardo Mosquera (from Cuba), Hou Hanru (Chinese, living in Paris), Yu Yeon Kim (who divides his time between Seoul and New York), Kellie Jones (USA) and Colin Richards (South Africa). However, and despite immense international interest, the Biennale was closed down one month prior to its official completion date because of the financial problems overwhelming the city. That was the official position, but the fact is that so far to date no other Johannesburg Biennale has been held and the organizing entity, the Africus Institute for Contemporary Art (AICA), came to an end.

A very interesting case amid African projects is that of the *Rencontres Africaines de la Photographie* (African Photography Encounters) created in 1994 in Bamako (Mali) upon the initiative of the association *Afrique en Créations*

de la asociación Afrique en Créations, de France Culture, y que cuenta con el apoyo del gobierno de Mali. Fueron dos fotógrafos franceses, Françoise Huguier y Bernard Descamps, quienes impulsaron la iniciativa teniendo en cuenta una cierta tradición fotográfica en Mali, a partir de la obra de Seydou Keita y Malick Sidibé (ambos fueron recibiendo un reconocimiento internacional que culmina con el premio del León de Oro a Sidibé en la Bienal de Venecia de 2007). Los Rencontres han propiciado una internacionalización de Bamako y, en definitiva, de Mali, a pesar de que por el momento no se ha podido poner en marcha, por ejemplo, un sistema profesional de tirajes y enmarcados fotográficos que permita un desarrollo local enfocado a dar un servicio a las exposiciones que se montan cada dos años, por lo que se tienen que importar desde Francia todos los materiales museográficos, así como la realización de los tirajes. Pero, por otro lado, la apertura en 2005 de un nuevo museo nacional y el buen funcionamiento del Conservatoire des Arts et Métiers, convertido en una institución pedagógica y formativa de ámbito africano, muestran los cambios. Abdoulaye Konaté, uno de los jóvenes que se formó en Cuba en los años setenta y actualmente un artista que ha alcanzado una visibilidad internacional, es el director del Conservatoire. En África, las transformaciones en el campo institucional de las artes dependen cada vez más de la iniciativa y el tesón, pero a veces también de la financiación de artistas y creadores en activo.

3 EL LIDERAZGO DE LOS ARTISTAS

Los Rencontres Africaines de la Photographie, bajo la dirección de Simon Njami, asumen una perspectiva de gran plataforma de la fotografía en África, y en su marco se desarrollan diversos proyectos de talleres en distintos puntos del continente que tendrán una gran importancia en lo que se refiere a difusión y emergencia de nuevos valores.

Entre marzo y junio de 2005, David Damoison (fotógrafo francés de origen martiniqués) y Bruno Boudjelal (francés de origen argelino) emprenden la realización de varios talleres fotográficos, el primero en Brazzaville (República

(Africa in Creations), from France Culture, which is backed by the government of Mali. It was two French photographers, Françoise Huguier and Bernard Descamps, who spurred this initiative on, taking advantage of a photographic tradition in Mali on the basis of the work of Seydou Keita and Malick Sidibé. Both these photographers enjoy international renown, Sidibé having been awarded the Golden Lion at the Venice Biennale in 2007. The *Rencontres* have advanced the internationalization of Bamako, and also of Mali, although not all technical obstacles have been surmounted. For instance, a professional system of printing and framing of photographs has not yet been put into place. This would allow for the local development of skills and services needed to satisfy the requirements of exhibitions organized every two years. But as of now, both the materials for museum use and the printing itself must be imported from or provided by France. On the other hand, the opening in 2005 of a new national museum and the excellent management of the *Conservatoire des Arts et Métiers* (Arts and Crafts Conservatory), which has become an African-wide teaching and skilling center, are proof of changing times. Abdoulaye Konaté, one of the men who trained in Cuba in his youth during the 1970s and currently an artist of international repute, is the Conservatoire's Director. In Africa, the changes in the institutional arena of the arts depend increasingly on initiative and resolve, but sometimes also on the financing of artists' and creators' activities.

3 THE LEADERSHIP OF ARTISTS

The *Rencontres Africaines de la Photographie*, under Simon Njami's command, become like a vast launching pad for photography in Africa. Within their context, multiple projects and workshops unfold in different parts of the continent. They shall all have a great bearing on the future outreach and appearance of up-and-coming artists.

Between March and June 2005 David Damoison, a French photographer born in Martinique, and Bruno Boudjelal, an Algerian-born Frenchman, undertook to hold a number of photography workshops. The first one was held in Brazzaville, in the Republic of the Congo, and the second in Libreville

del Congo) y el segundo en Libreville (Gabón) y Uagadugú (Burkina Faso). En estos países, el desarrollo de las artes es muy limitado, debido tanto a causas económicas como, en el caso de la República del Congo, además, a las recientes guerras civiles. En lo que respecta al ámbito fotográfico, muchos fotógrafos profesionales tienen abierto un estudio, pero las circunstancias no les permiten poder dedicarse a proyectos más creativos y personales. Estos talleres brindaron la oportunidad de romper con estas limitaciones, y en el celebrado en Uagadugú participaron también fotógrafos de Togo y Níger que, tras la experiencia, decidieron asociarse para poder impulsar nuevas iniciativas locales que mantuvieran un nivel creativo de exigencia. El resultado de los talleres fue expuesto en copias láser pegadas a los muros de la Biblioteca Nacional de Mali en Bamako durante los Rencontres de 2005 y concitaron la atención del público por su gran calidad y su aire nuevo. La publicación *C International Photo Magazine*, de Ivory Press, se hizo eco de la experiencia en su número 2. David Damoison resume así el proyecto en Brazzaville:

En el país [República del Congo] solo se encuentra fácilmente un tipo de película, la de color con 100 ASA, pero el taller también brindó la oportunidad de volver a utilizar el blanco y negro. Pese a las vidas desgarradas por los conflictos bélicos y los archivos destruidos de muchos fotógrafos de Brazzaville, fue enriquecedor reunirse y visitar juntos, también en Pointe Noire, las obras de notables fotógrafos precedentes y restablecer vínculos. Parecía que se hubiera establecido, en la transmisión del saber y de la práctica fotográfica, una ruptura, sin duda provocada por el auge de los laboratorios en color que han permitido, más allá del servicio ofrecido a los aficionados, que todo aquel que tenga una cámara se proclame fotógrafo profesional que trabaja con el color, pero que de paso ha hecho desaparecer la fotografía en blanco y negro y su iniciación mediante la cámara oscura.

Afortunadamente, esta revolución ha permitido a muchos vivir de estas imágenes. Pero, frente a la urgencia de lo cotidiano, parecía haberse perdido el cuidado dado al negativo tratado por uno mismo, el hecho de archivar, la autonomía y la eficacia relacionadas con las condiciones en ocasiones difíciles del oficio, la duración y la conservación de los negativos y de los positivados. Incluso en la era de lo digital, me pareció

in the Gabonese Republic and in Ouagadougou in Burkina Faso. In these countries the arts have only developed to a very slight degree; this is due both to economic reasons as well as (in the case of the Republic of the Congo) to recent civil wars. With regards to the field of photography, many professionals have an open studio but the country's state of affairs does not allow them to devote themselves to these creative and personal undertakings. These workshops provided an opportunity to put an end to these limitations, and in Ouagadougou photographers from the Togolese Republic and the Republic of Niger participated who, after the experience, decided to establish an association in order to encourage new local initiatives that would guarantee a creative level of artistry. The resulting works were exhibited, in the form of laser copies displayed on the walls of the National Library of Mali in Bamako during the *Rencontres* of 2005. Viewers' sympathies and interest were aroused by the quality of the works and their fresh, new style. Ivory Press's *C International Photo Magazine* reported on these events in its second number. David Damoison summarized as follows the Brazzaville project:

In this country [Republic of Congo] it is only easy to find one kind of film, i.e. color film, 100 ASA, but the workshop made it possible to use white and black again. Despite the fact that lives had been torn apart by the war, and even though many photographers had lost their archives in Brazzaville, it was wonderful to get together. Pointe Noire allowed us to revisit the work of distinguished photographers, to recover relationships. It was as if there had been a breakdown in the transmission of the theoretical knowledge of photography and its putting into practice; this rupture was surely due to the proliferation of color labs. These labs now not only provide services to amateurs; they are the reason that owners of a photographic camera declare themselves to be professionals, since they work in color, and in so doing eradicate black and white photography and the initiation of true professionals in the darkroom.

Fortunately this revolution has allowed many persons to thrive on these images. But because the ordinary sometimes is pressing, it seemed that we had lost the delicate touch implicit in handling our own negatives; the fact itself of archiving the images, the self-sufficiency and the efficiency implicit in these

conveniente recordar que estas importantes cualidades de sus predecesores son una herencia de la que no deberían dejar de apropiarse. Y así lo han hecho.⁸

Desde otro punto de vista, Bruno Boudjelal incide en uno de los temas clásicos sobre la invisibilidad de África: “Hay que dejar de pensar que en África la fotografía es cosa de unos pocos países, ya que existen fotógrafos en todas partes. Simplemente hacen falta encuentros y puestas en común”⁹. Es decir, una comunicación más fluida frente a la que normalmente circula a través de las metrópolis en una ida y vuelta demasiado fatigosa y que alimenta la validación desde el exterior en lugar de propiciar un debate más interno.

Lo más importante de este tipo de talleres en África estriba en que, ante la ausencia de políticas culturales de estado, es el esfuerzo individual de artistas quien sule las carencias. Cada vez son más frecuentes las iniciativas en este sentido, cuya financiación se vehicula tanto a través de la aportación de los propios artistas como desde las ayudas de agencias e instituciones internacionales de cooperación y ayuda al desarrollo. Precisamente es el desarrollo cultural y educativo el que reporta avances más significativos y, por lo general, se integra en el denominado desarrollo tecnológico, una de las grandes carencias del continente desde la independencia, habida cuenta de la progresiva complejidad de la producción artística y el uso frecuente de nuevas tecnologías.

Cuando, a principios de la década de 2000, Simon Njami enfoca el problema al que se enfrentan las nuevas generaciones, vuelve a dinamitar el subrayado sobre la identidad, pues la realidad es cada vez más un proceso de construcción y discusión permanente en todo el mundo:

África se ha percibido siempre como un espacio físico cerrado. Hoy se ha convertido en una metáfora; un rincón del planeta que los artistas llevan consigo por todo el mundo. Su África es mítica y tal vez intangible. No encontraremos en ella forzosamente los arquetipos de una africanidad estudiada. [...] Las jóvenes generaciones, a diferencia de sus antecesores, ya no tienen nada que demostrar. O al menos,

conditions at some potentially difficult times, the quality and conservation of negatives and developed images. Even during these digital times, it seemed to be appropriate to remember that these important previous qualities are a legacy that they should certainly seize. And so have they done.⁸

Bruno Boudjelal speaks from a different vantage point, and insists as follows concerning one of the classical issues regarding Africa’s invisibility: “We must stop thinking that in Africa there are just a handful of countries with good photographers. There are photographers everywhere. What is missing, though, are meetings and occasions to draw artists and their work together”.⁹ In other words, what is missing is better, smoother communication from one city to another. Now we have to come and go, which is altogether too exhausting and encourages an external validation instead of fostering a more internal debate.

What really matters in this type of workshops in Africa is inherent to the fact that, in the face of an absolute lack of state cultural policies, it will be artists and their individual efforts who will fill up for that void. These initiatives are increasingly frequent, and their funding is achieved thanks to the artist’s own contributions as well as to the aid of international cooperation and development aid agencies and groups. Indeed, it is cultural and educational development that most significantly contributes to this field, and in general it is integrated into what has come to be known as technological development. This is something sorely missing in Africa after independence, in view of the growing complexity of artistic production resulting from the frequent use made of new technologies.

When, at the beginning of the 2000s, Simon Njami tackled the problem facing new generations, he again stoked the fire of the issue of identity. Reality is increasingly a process of construction and ongoing conversation the world over, and he said:

Africa has always been viewed as a closed physical space. Today it has become a metaphor; a corner of the planet artists carry within themselves wherever they go. Their Africa

⁸ C *International Photo Magazine*, n.º 2, p. 248.

⁹ *Ibid.*, p. 249.

⁸ C *International Photo Magazine*, volume 2, p. 248.

⁹ *Ib.*, p. 249.

formulándolo de otra manera, las cuestiones a las que se enfrentan son de una naturaleza distinta. El reagrupamiento étnico, sin el cual habría faltado el juego del *dar y recibir*, ha cumplido su función. Pero hoy todos somos conscientes de que esa África mítica a la que unos y otros aluden, como si se tratase de un ideal perdido, hace tiempo que ha quedado atrás. Todos hemos comprendido ya que África es una ilusión lírica, una metáfora.¹⁰

Actualmente quizás no podamos hablar ya de un arte contemporáneo africano, sino —retomando un concepto ampliamente desarrollado por Catherine David— de prácticas artísticas contemporáneas en las que asume una prioridad de singularización el contexto desde donde se opera.

Entre los numerosos proyectos impulsados en África por artistas destaca el planteamiento de lugar de encuentro y taller dedicado a la producción y residencia de artistas de Bandjoun Station en Bafoussam, al oeste de Camerún, una iniciativa de Barthélémy Togo, cuyas propias palabras de presentación en la web del proyecto son suficientemente claras al respecto:

Consciente del doble dilema de la imposibilidad de proteger individualmente el legado histórico africano, así como el contemporáneo, pero capaz de poder impulsar un ambicioso proyecto cultural, decidí emplear la mayor parte del dinero que he obtenido a través de mi trabajo artístico para poner en pie “Bandjoun Station”, un proyecto sin ánimo de lucro, de inspiración personal en términos de concepto, construcción, producción y mantenimiento. Nosotros, los africanos, no podemos permitirnos el lujo de la rendición, de lloriquear y de esperar, a pesar de la enorme cantidad de obstáculos con los que topamos en África y en la diáspora. Es esencial que encontremos nuestras propias soluciones en todos los ámbitos, ya sea la agricultura, la salud, la economía, la cultura, la política, la educación o el deporte. Para ello, es preciso que nuestros países puedan crear un gran número de estructuras, vibrantes e innovadoras, con el fin de estimular la creatividad y el deseo de cultura, así como para desarrollar una práctica y llevar los proyectos a buen término. Bandjoun Station es, ante todo, un taller creativo

¹⁰ Simon Njami, introducción a *El tiempo de África*, cit.

is legendary and perhaps intangible. We shall not necessarily find archetypes of a studied Africanness in it. [...] The young generations no longer have anything to prove, unlike their elders; or at least, to use other words, the matters they face are completely different. Ethnic readjustment, without which the encounter of *giving and receiving* would have been missing, has played its role. However, we are now all aware that the mythical Africa one and others referred to, as a lost ideal, has been left way behind. We have understood that Africa is, from now on, a lyrical illusion, a metaphor.¹⁰

Perhaps at present we cannot really refer to contemporary African art any more. Perhaps, while retaking a concept profusely developed by Catherine David, we must now refer to contemporary artistic practices in which the context wherein operations take place assumes the priority of a singular approach.

Among the many projects fostered in Africa by different artists one stands out most clearly: the definition of the meeting point and workshop called *Bandjoun Station* in Bafoussam, to the west of Cameroon: a place destined for production and an artists’ residence. This is thanks to the initiative of Barthélémy Togo, whose words of presentation in the project’s web site are more than clear:

Aware of the double dilemma of being on the one hand unable to protect Africa’s classical and contemporary artistic heritage, and yet keen to undertake an ambitious cultural project, I decided to use most of the money I have earned through my work as an artist to set up “Bandjoun Station”, a non-profit-making project of entirely personal inspiration in terms of concept, construction, production and implementation. We Africans cannot afford the ‘luxury’ of surrender, of whining and waiting, in spite of the enormous number of obstacles encountered by Africa and her Diaspora. It is essential that we find our own solutions in all areas, whether agriculture, healthcare, economy, culture, politics, education or sport. Our African countries must set up a large number of vibrant and innovative structures in order to stimulate creativity and the desire for culture, as well as to develop the practical side and bring projects to fruition. Bandjoun Station is first and

¹⁰ Simon Njami, introduction to *El tiempo de África*, cit.

donde se desea acoger a artistas en residencia para crear y producir en las instalaciones.¹¹

Junto a los talleres, se ha instalado un proyecto agrícola de cultivo ecológico que, más allá de proporcionar un espacio de trabajo con la comunidad, se convierte en un planteamiento de principios comprometido con el desarrollo:

Es una declaración de voluntad e intención política: nuestro caldo de cultivo artístico generará una plantación de café como un acto crítico que engrandece el gesto artístico y las críticas certeras a lo que Léopold Sédar Senghor definió como “el deterioro de los términos de intercambio”, es decir, la reducción de los precios de exportación impuestos por Occidente que castiga y empobrece a los agricultores del Sur.¹²

Al otro lado del continente, en Tánger, y desde otro punto de vista, la artista marroquí Yto Barrada ha impulsado, en el histórico cine Rif, situado junto a una de las puertas de la Medina, el proyecto La Cinémathèque de Tanger. El antiguo cine, restaurado pero conservando el sabor de su decoración original, acoge una programación que alterna ciclos de cine de autor, haciendo un especial hincapié en realizadores del mundo árabe, africanos y de otros países del Tercer Mundo, junto a una programación más comercial que mantenga la clientela habitual del barrio. De este modo, se propicia la mezcla de públicos diferentes, gracias también a un café cuya terraza da sobre la plaza. No hay mucho espacio para exposiciones pero, aun así, se organizan presentaciones y pequeñas muestras individuales que dinamizan la vida cultural de la ciudad. Los medios de financiación han sido básicamente privados y el proyecto, integrado en el tejido histórico de la ciudad, es un ejemplo de cómo actuar desde una escala pequeña y modesta.

En la remota ciudad minera de Lubumbashi, situada al sur de la República Democrática del Congo, en la región de Shaba, el fotógrafo Sammy Baloji impulsó en 2008 los encuentros artísticos Picha (palabra que significa “imagen” en suajili), que en 2010 ya se han transformado en una pequeña pero ambiciosa bienal de dimensión internacional, en esta ocasión dirigida por Simon Njami.

foremost a creative workshop where gather artists in residence to create and produce.¹¹

An agricultural project has been established by the workshops. This is an organic farm that, apart from providing working space for the community, has become a statement of principles that speaks of commitment to development:

It is a strong political statement; our artistic breeding ground will in turn give birth to a coffee plantation, a critical act which magnifies the artistic gesture and powerfully critiques what Léopold Sédar Senghor has called “the deterioration of the terms of exchange, in other words the lowering of prices for export imposed by the West which punishes and impoverishes the farmers of the South”.¹²

In Tangier, on the other side of Africa, and from a very different point of view, the Moroccan artist Yto Barrada has nurtured the project *La Cinémathèque de Tanger* (Tangier’s Cinematheque). Housed in the Rif, Tangier’s celebrated movie theater, it stands beside one of the accesses to the Medina. The old cinema, now restored to its original splendor and redolent of past times, puts on show a program that alternates art-house films, especially focusing on producers from the Arab world, from Africa and from other Third-World countries, with more commercial films that will attract local spectators. In this way different audiences mingle in the theater, also perhaps thanks to an open-air café on a terrace giving to the square. Although there is little space for exhibitions, small shows and solo exhibits are displayed that quicken the city’s cultural life. Funding is basically private, and the project, which is part of the city’s historical fabric, is a good example of how to do things well from a small and modest scale.

In 2008, in the far-away mining city of Lubumbashi, down south in the Democratic Republic of the Congo’s Shaba region, photographer Sammy Baloji spurred the Picha Encounters or artistic meetings. Picha means “image” in Swahili. By 2010 Picha has acquired a different stature: it is now *Picha Encounters 2010: Lubumbashi Bienal*, a small but ambitious biennale of international scale. Simon Njami has been designated curator for this year’s edition.

¹¹ www.bandjounstation.com. Barthélémy Togo (Camerún, 1967) estudia en la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Abiyán (Costa de Marfil), en la École Supérieure d’Arts de Grenoble y en la Kunstakademie de Düsseldorf. Reside en Francia.

¹² *Ibid.*

¹¹ www.bandjounstation.com. Barthélémy Togo (Cameroon, 1967) studied at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts of Abidjan (Côte d’Ivoire), at the École Supérieure d’Arts in Grenoble, France, and at the Kunstakademie in Düsseldorf. He lives in France.

¹² *Ibid.*

Con una mirada al mapa, a nadie se le puede escapar el reto de una iniciativa semejante: lejos de la capital, Kinshasa, sin estructuras culturales, con conexiones directas con el mundo exterior únicamente aéreas, en un país que sale de una prolongada y sangrienta guerra civil que involucró a varios de sus países vecinos, organizar un evento artístico de carácter internacional y lograr una visibilidad es toda una proeza.

La Trienal de Luanda, cuya primera edición se celebró entre 2006 y 2007, es también un proyecto impulsado por un artista, Fernando Alvim. La Trienal ha tenido un enorme efecto dinamizador en la ciudad y, en definitiva, en el país, que ha vivido en las últimas décadas —antes y después de su independencia— inmerso en una guerra de liberación, una permanente guerra civil y, hasta los años ochenta, en una guerra con la Sudáfrica del *apartheid*. Alvim supo captar patrocinadores privados y decisiva fue la colaboración con la Fundación Sindika Dokolo, que además posee una importante colección de arte africano.

Precisamente fue una selección de la colección Sindika Dokolo, “colección africana realizada por una institución privada africana”¹³, la que integró el pabellón africano de la Bienal de Venecia, insertado en el espacio del Arsenale como integrante del núcleo expositivo central. La selección fue comisariada por el propio Fernando Alvim y Simon Njami, y, entre otros aspectos, uno de los más relevantes de esta presencia en Venecia fue la recuperación de artistas como El Anatsui o Odili Oditia, o el planteamiento de figuras como Frantz Fanon, Gandhi o Bob Marley, que, sin ser africanos, mantuvieron una conexión estrecha con el continente.

Sindika Dokolo ejemplifica un nuevo tipo de hombre de negocios africano, con un especial interés por el arte. Miembro de una familia originaria de la República Democrática del Congo dedicada a los negocios, fue educado en Francia y Bélgica, y regresa al Congo a mediados de los años noventa para trabajar con su padre en las empresas familiares. Ya en Europa, empieza a coleccionar y, poseyendo una colección internacional de cierto relieve, en 2003 Fernando Alvim le convence para adquirir la importante colección africana del coleccionista alemán Hans Bogatzke y así evitar que, tras su muerte, esta fuera

A glance at the map reveals that this is a huge initiative. The capital, Kinshasa, is very far away; Lubumbashi lacks cultural structures; Congo is open to the outside world exclusively by air; the country is only just emerging from a long and bloody civil war involving a number of neighboring countries... Under these circumstances organizing an international artistic exhibition that will draw visitors is no mean feat.

The Luanda Triennial, first celebrated in 2006-2007, is also a project brought to life by an artist. On this occasion the artist is Fernando Alvim. This Triennial has gotten cultural life in the city, indeed in the country, off the ground. The Republic of Angola has lived for decades, both before and after its independence, plunged into different wars: the war of liberation, the unending civil war, and up until the 1980s also the war against the South Africa of apartheid. Fernando Alvim was successful in securing private sponsors to back the Triennial, and the collaboration with the Sindika Dokolo Foundation has proven to be decisive. An additional advantage to the agreement with this Foundation is that it owns an important collection of African art.

It was actually a selection of works from the Sindika Dokolo collection, “an African collection embarked upon by a private African”¹³ undertaking”, that made up the exhibition in the African pavilion at the Venice Biennale within the Arsenale space as part of the central exhibition. The selection was curated by Fernando Alvim himself with Simon Njami, and, among other issues of interest, one of the most relevant facts about this presence in Venice was the recovery of artists such as El Anatsui or Odili Oditia, or the approach regarding public figures such as Frantz Fanon, Gandhi or Bob Marley, who, while not African, did have a very close relationship with the continent.

Sindika Dokolo is the paradigm of a new type of African businessman with a special interest in art. Born into a family with industrial concerns that was originally from the Democratic Republic of Congo, he studied in France and Belgium. He returned to Congo in the mid-90s with the intention of joining his father in the family business. But already while living in Europe as a young man he had started to gather works, putting together an international collection of some substance. In 2003 Fernando Alvim convinced him to acquire the important African collection put together

¹³ *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

vendida y dispersada en Europa. De este modo, la de Sindika Dokolo se convirtió en la colección privada más importante de arte contemporáneo en África. Actualmente, el coleccionista reside en Angola, aunque gran parte de sus negocios están en la República Democrática del Congo. Su fundación ha apoyado diversos proyectos específicos asociándose a la Trienal de Luanda. Cuando fue presentada su colección en el marco de la Bienal de Venecia, un artículo publicado en la revista digital de arte neoyorquina *Artnet Magazine* por Ben Davis¹⁴ acusó a Sindika Dokolo y su familia de llevar a cabo negocios turbios antes, durante y después de las guerras africanas que implicaron al Zaire de Mobutu, así como de implicación en el negocio de los diamantes en Angola y la República Democrática del Congo. A continuación, se abrió una polémica sobre la conveniencia de presentar en la Bienal una colección privada, en la que también participaron, desde distintas posiciones, Salah Hassan, Okwui Enwezor y Olu Oguibe. Más allá de la discusión sobre lo apropiado del contexto de la Bienal de Venecia para una colección particular, e incluso trascendiendo aquella que aborda el tipo de negocios del coleccionista, lo que resulta extremadamente novedoso en este caso es que, por primera vez, una exposición africana se basa en una colección privada africana.

En un continente donde el mercado del arte se reduce, en términos de importancia significativa de calidad y de número de adquisiciones, al norte (Marruecos y Egipto) y al sur (Sudáfrica), el surgimiento de iniciativas africanas en el campo del mercado, las colecciones privadas o corporativas, a falta de colecciones públicas, o de las fundaciones es un signo de cambio. En Venecia, en ese momento de polémica, Sindika Dokolo comentó en la prensa internacional:

No es una colección de arte contemporáneo africano, sino una colección africana de arte contemporáneo. Una visión africana. Considero que la creación de mi colección es un gesto político porque África no puede tener acceso a su estética histórica, cuyas mejores piezas salieron del continente. Comparado con las necesidades básicas de África, el arte no es quizá prioritario, pero creo que debemos actuar como seres

by the German art-lover Hans Bogatzke so as to ensure that, after Bogatzke’s death, the works would not be sold and the collection be dispersed through Europe. Thus it was that Sindika Dokolo’s collection became the most important private contemporary African art collection. The owner currently resides in Angola, although many of his business interests are located in the Democratic Republic of Congo. His foundation has backed many specific projects in partnership with the Luanda Triennial. When his collection was presented within the setting of the Venice Biennale, an article published in New York’s online magazine *Artnet Magazine* written by Ben Davis¹⁴ accused Sindika Dokolo and his family of involvement in shady business activities before, during and after the African wars that implicated Mobutu’s Zaire. Davis also pointed his finger in the direction of the diamond business in Angola and the Democratic Republic of Congo. A polemic ensued regarding the suitability of presenting a private collection in the Biennale; among those involved in the controversy (and defending different positions) were Salah Hassan, Okwui Enwezor and Olu Oguibe. Beyond the scope of the debate regarding the suitability or lack thereof of considering the context of the Venice Biennale an appropriate setting, and even beyond the scrutiny of the collector’s business dealings, what is truly novel in this case is that, for the first time ever, an African exhibition is based on a private African collection.

In a continent in which the art market is limited, in terms of significant quality and quantity of the works, to the north (Morocco and Egypt) and the south (South Africa), the appearance of African initiatives on the market, in private or corporate collections (in the absence of public collections or foundations), is a sign of changing times. In Venice, in the midst of this controversy, this is what Sindika Dokolo had to say to the international media:

This is not a collection of contemporary African art; it is an African collection of contemporary art. It is an African vision. I believe that the creation of my collection is a political gesture because Africa cannot have access to her historical aesthetics, the best pieces of which left the continent. If we think of the basic needs of Africa, art is surely not a priority, but I am convinced

¹⁴ *Artnet News*, online edition, February 23, 2007.

humanos africanos. Si no sabemos de dónde venimos, si no aprendemos a ejercitar la capacidad crítica, no avanzaremos. Ahora debemos considerar cómo conseguir un impacto concreto en las personas. Esto es solo el principio. Debemos seguir avanzando por nuestra cuenta, tanto los artistas como el público, incluyendo los gobiernos, la educación, los museos, las galerías, los coleccionistas. Si no podemos decir al mundo quiénes somos, si no les demostramos de lo que somos capaces, nunca veremos el fin de la incomprensión, de la condescendencia y de los prejuicios.¹⁵

En el plano artístico, uno de los aspectos más frágiles de la situación africana actual es el mercado. No existe un mercado a escala continental, pero tampoco puede hablarse, salvo excepciones, de mercados nacionales. Las galerías son muy frágiles y cuentan con grandes problemas de movilidad y participación en ferias internacionales. Actualmente, el mercado del arte hecho en África es, en un gran porcentaje, europeo y norteamericano. Esta situación implica no solo que las colecciones se siguen formando sobre todo en Occidente; también así se explica la diáspora de los artistas, que tienden a residir y a trabajar donde están las mejores oportunidades de visibilidad y de venta; pero, además, desde esta tesitura se plantean las grandes cuestiones: ¿hacia quién va dirigido el arte africano?, ¿hay un público genérico en los países del continente?, ¿existe un público que, aunque no acceda al nivel de comprador, puede asumir el papel de espectador?, ¿es el arte hecho en África o por africanos un producto solo de exportación?

Hay un débil entramado de pequeñas galerías que trabajan localmente y, en el norte y en el sur, algunas galerías con capacidad de internacionalización. Las ferias se han concentrado en Sudáfrica. No debe resultar sorprendente que la auténtica emancipación del arte africano esté ligada también a estas cuestiones.

En el giro de dos décadas, la situación ha cambiado, y seguirá cambiando. Un ámbito en el que aún deben librarse muchas batallas es Internet y su capacidad de globalización; una comunicación interna que el continente precisa y en la que se está ya actuando.

¹⁵ Citado por Sandra Federici, “Africa in Venice”, *The Courier*, edición web, septiembre-octubre 2007.

that we should act as African human beings. If we do not know where we come from, if we do not begin to exercise our critical skills, we will not advance. Now what we have to study is how to achieve a specific impact on people. This is only the beginning. We must forge on, advance on our own, artists and audiences alike, including governments, educators, museums, galleries, collectors. If we cannot tell the world who we are, if we don’t prove what we are capable of doing, we will never witness the end of misunderstanding, of arrogance, and of prejudices.¹⁵

On an artistic plane, one of the most brittle aspects of the current African scene is the art market itself. There is no market on a continental level, and it is difficult to speak of national markets either, with a very few exceptions. The survival of galleries is precarious and they face serious problems that make it difficult for them to ship their works in order to participate in international fairs. Currently, the market of art made in Africa is, to a very high degree, European and North American. This means not only that collections are made and developed in the West, but also that the Diaspora of artists will not stop. Creators tend to reside and work wherever there are better opportunities to make themselves known, where their products can be known of and sold. And what’s more, the following probing questions must be posed: Who does this African art target? Is there a generic audience for this art in the countries of Africa? Is there an audience that, while not made up of potential buyers, is made up of appreciative visitors? And is art made in Africa or made by Africans a product only good for export?

There is a flimsy structure of small galleries that are active locally and, both north and south, a handful of galleries that are big enough to have an international presence. Exhibitions have for the most part concentrated in South Africa. It should not be surprising to understand that the real emancipation of African art is closely connected to these issues.

In barely two decades the situation has changed. It will continue to change. A field where many skirmishes have yet to be contested is the web. Internet has a huge globalizing potential: it guarantees the kind of internal communication that the continent needs and which it is doing things about.

¹⁵ Quoted by Sandra Federici, “Africa in Venice”, *The Courier*, online edition, September-October 2007.

ÁFRICA SUBSAHARIANA Y LA CULTURA FOTOGRAFICA CONTEMPORÁNEA

SUB-SAHARAN AFRICA AND CONTEMPORARY PHOTOGRAPHIC CULTURE

A pesar de la creciente visibilidad de la creación contemporánea en un continente como África, la mirada occidental continúa dirigiéndose a sus culturas como si fueran una manifestación primitiva, natural y totalizadora. Y pobres de aquellos artistas africanos que no sean lo suficientemente “africanos” según los parámetros occidentales, que esperan todavía obras dotadas de cierta ingenuidad y herederas del arte popular. Si no es así, la decepción puede ser grande, ya que los prejuicios y la idea preconcebida siguen estando aún muy arraigados. Pero, además del arte tradicional del continente, que en sí mismo es extraordinariamente diverso, también existe un arte contemporáneo poscolonial no menos fecundo y diverso, como en cualquier otra parte del mundo, estrechamente vinculado a la sociedad y que refleja la individualidad de sus creadores.

Es cierto que algunos artistas siguen, aún hoy, reivindicando su condición de africanos en Europa, apostando por obras que recrean el arte tradicional, en las que se percibe la presencia de lo ancestral, hecho que contribuye a la persistencia del prejuicio del africanismo exótico en el imaginario occidental.

¿Existe una fotografía africana? Como punto de partida, se hace necesaria una primera reflexión sobre la idoneidad del empleo de la expresión “fotografía africana”. ¿Tiene sentido, al margen de la geografía continental, hablar de fotografía africana? Seguramente, no es ni correcto ni sensato, así como tampoco lo sería hablar de fotografía latinoamericana o europea. Más allá de su situación de marginalidad respecto a los circuitos dominantes, y como señala Simon Njami, “no hay una fotografía esencialmente africana; lo que hay son fotógrafos”.

¿Se puede definir a los artistas en función de un continente donde ciertamente muchos de ellos ya no viven? ¿Es posible seguir pensando esta identidad a partir del trabajo de artistas subsaharianos desplazados a centros occidentales? Si África es un territorio vasto y complejo, difícilmente abarcable, en el que resulta imposible reducir a unidad la diversidad cultural, religiosa, social y artística de países tan distintos entre sí como Etiopía y Sudáfrica, Angola y Nigeria, Mali o la República Democrática del Congo, ¿procede hablar de *una* cultura africana para un territorio inmenso y plural, que además se ha mestizado con culturas extranjeras?

Despite the growing visibility of contemporary creation in Africa, many in the West continue to perceive African cultures as if they were a totalizing, primitive and instinctive manifestation. And woe to those artists who are just not “African” enough in the eyes of some! Many Westerners still now expect works both naïve and beholden to folk art and will be greatly disappointed if this is not the case, since prejudices and set ideas continue to hold sway. But, apart from the extraordinarily diverse traditional works fashioned in the continent, there is also a post-colonial contemporary artistic creativity that is no less abundant and diverse. This is art that, as creation anywhere else in the world, is closely linked to society and reflects the individuality of its creators.

It is, however, true that some artists continue to uphold and preserve their status as Africans in Europe. They persist in recreating traditional art in works redolent of ancestral customs and styles, thus contributing to a prolongation of the preconception of exotic Africanism in the Western mind.

Is there such a thing as African photography? In order to respond to this, we must first decide whether the term “African photography” is appropriate. Does it make sense to talk about African photography, apart from when the issues are related to continental geography? It is probably neither correct nor sensible to do so, just as it would not be correct or sensible to talk of “Latin American” or “European” photography. Apart from the fact that it is on the sidelines of the dominant circuits, since as Simon Njami says, “there is no essentially African photography; there are photographers.”

Can artists be defined on the basis of a continent now home to a very few of them? Is it possible to think about this identity on the basis of the work of sub-Saharan artists now living in Western hubs? If Africa is a vast and complex territory, difficult to take in, a land which cannot be defined as having one single culture, religion, social structure or artistic construction – think of countries as diverse as Ethiopia, South Africa, Angola or Nigeria, Mali or the Democratic Republic of the Congo – is it feasible to speak of *one* African culture in describing this immense and plural territory, which has, what’s more, commingled with foreign cultures?

Por otro lado, si pretendemos definir el arte y la fotografía contemporáneos teniendo presente, desde mediados de los años setenta, el fenómeno de la globalización y la multiplicidad que se percibe en el terreno de las artes, ¿qué sentido tiene entonces considerar la producción cultural en un lugar específico como África subsahariana, en este contexto?, y ¿cuál es el lugar del africano en tanto que individuo en un contexto más global? Estos interrogantes han provocado que algunos especialistas prefieran hablar de “fotografía *en o desde* África” como una convención desenfatizadora que rechaza la construcción de una imagen totalizadora de lo africano. Si bien con la globalización los artistas africanos se abren a un vocabulario artístico en diálogo crítico con el discurso de artistas occidentales, a su vez, subrayan sus condiciones específicas de producción.

Aspectos básicos de los actuales comportamientos artísticos son el nuevo modelo de internacionalización del arte y una mundialización de la cultura, precedentes, tal vez, de una iconicidad global. Las características y efectos sociales, artísticos y culturales derivados de la globalización visual instan a nuevas reflexiones.

Activos en sus respuestas a los conceptos de modernidad y globalización, los fotógrafos formulan nuevas visiones de África en toda su heterogeneidad y multiplicidad, y ofrecen una visión que no es total ni claramente referencial.

Si bien hoy en día aceptamos que los mecanismos y la geografía del arte contemporáneo son globales, conviene abordar las cuestiones locales y específicas, más afianzadas, tal vez, que en otros lugares, en las culturas africanas. Y un primer componente del ADN de su práctica artística es la importancia que en las diversas comunidades subsaharianas adquiere el conocimiento local, las comunidades locales y la cultura local.

También podríamos resaltar este concepto local en el campo de la fotografía. Como abordaremos más adelante, los fotógrafos africanos están comprometidos de algún modo con un lugar concreto o con una comunidad de personas en particular, por lo que lo *local* desempeña un papel clave en la formación de su práctica fotográfica. Lo local se puede ver de maneras distintas: en primer lugar, cuando los fotógrafos se valen de un lugar o de una

And then again, if we plan to define contemporary art and photography while considering (as of the mid-seventies) the reality of globalization and multiplicity that now is perceptible in the arts, does it make any sense to consider cultural production in a specific site, such as sub-Saharan Africa, in this context? And furthermore, where do Africans fit as individuals within a broader, more global context? These questions explain why some specialists prefer to speak of “photography *in or from* Africa” as a de-emphasizing pact rebuffing the construction of a totalizing African image. While it is true that globalization has allowed African artists to use an artistic vocabulary in their dialogue that is critical vis-à-vis the discourse of Western artists, it equally highlights the conditions specific to their production.

Basic aspects of the current artistic behaviors are now the new model of internationalized art and a culture turned global. Perhaps they are the precedents of a global iconicity. Social, artistic and cultural effects and characteristics issuing from visual globalization encourage us to alternative deliberations.

Photographers, proactively responding to the concepts of modernity and globalization, now formulate new visions of Africa in its heterogeneity and multiplicity. The vision they offer is neither total nor clearly referential.

While recognizing that contemporary art’s mechanisms and geography are global, it is essential to tackle local and specific issues, perhaps more significant in African cultures than elsewhere. And a defining element of these artistic practices is the importance, in sub-Saharan countries, of local lore, communities and culture.

Local concepts in the field of photography are tremendously important. As we’ll see further on, African photographers are, one way or another, committed to a specific place or community of people, and thus *local* issues are essential for them in their photographic endeavors. There are different ways of understanding *local*: firstly, when photographers avail themselves of a place or a community to carry out their activity; secondly, when they return to their country of origin after spending some time away; thirdly, when they live and work in the same place all their lives, as is the case of one of the most important African photographers, David Goldblatt

comunidad para desarrollar su práctica; en segundo lugar, cuando vuelven a su lugar de origen tras pasar un tiempo alejados de él, como es el caso de los artistas de la diáspora; y en tercer lugar, cuando viven y trabajan en el mismo sitio toda su vida, como en el caso de una de las figuras más importantes de la fotografía, David Goldblatt (Randfontein, Sudáfrica, 1930), que ha desarrollado toda su carrera profesional en Sudáfrica y, al igual que otros muchos fotógrafos, en pocas ocasiones ha trabajado fuera de su país natal.

¿Hasta qué punto el mundo actual, especialmente en los países en vías de desarrollo, no es un mundo local? ¿Pueden los contextos locales formar parte del discurso cultural global? Si bien la generación de artistas emergentes, independientemente de sus orígenes, recibe las mismas influencias, lee la misma prensa especializada, tiene acceso a los mismos eventos y trabaja con los mismos comisarios en proyectos de índole internacional, subyace en muchos de ellos, como uno de sus rasgos definidores, el compromiso con un lugar y con su comunidad. Es ese aspecto de la globalización que no desprecia lo local el que nos interesa abordar, así como la cuestión de lo local en relación a lo global, y cómo se entrelazan ambos estados. ¿Qué sucede cuando lo local y lo global se mezclan? En muchas fotografías realizadas por autores subsaharianos se enlazan ambos aspectos, ya que, en consonancia con las tendencias a nivel global, echan raíces en la historia de su comunidad y llegan a plantear cuestiones sociales estrechamente vinculadas con ella.

En la riqueza y pluralidad de la creación fotográfica contemporánea en África destacan las individualidades, cuyas obras son tan dispares entre sí como sus respectivos lugares de origen, de formación artística o de actual residencia.

No es el objetivo abordar la historia de la fotografía en África desde fines del siglo XIX hasta hoy, ni analizar el contexto de sus precursores, las agencias de noticias, o la fotografía durante la etapa colonial. No se persigue un resumen concluyente sobre el panorama de la fotografía en África, proyecto arduo que comportaría un estudio mucho más intenso. Se trata de bucear en algunas consideraciones sobre la fotografía actual en África, específicamente en el contexto cultural subsahariano, y a partir de la era

(Randfontein, South Africa, 1930). The setting for Goldblatt’s professional career was South Africa and he, like many other photographers, has rarely worked abroad.

Up to what point is today’s world not a local one, especially in developing countries? Can local contexts be a part of the global cultural discourse? While it is true that the generation of emerging artists, no matter their origin, is subject to the same influences, reads the same specialized media, is invited to the same events and works with the same curators in international projects, it is also true that one of its defining elements is that many of the artists are committed to a place they feel to be their own and to their community. This aspect of globalization, the one that does not scorn the *local* element, is the one we are going to tackle. We will also take on the relationship between the local and the global. What happens when local and global merge? In many of the photographs made by sub-Saharan authors both aspects are joined since, in accordance with global trends, they take root in the history of their community and broach issues of a social nature that are closely linked to it.

The scope and richness of contemporary African photographic creation highlights the authors’ personalities, with works as varied as the respective places of origin, of artistic training or of current residence.

My aim is not to study the history of photography in Africa since the end of the 19th C., nor is it to analyze the context of its forerunners, the news agencies and photographers of colonial times. I do not aspire to prepare the definitive work on photography in Africa, a concentrated project that would need much more intense research. What I do want to do is consider current photography in Africa, more specifically in the sub-Saharan cultural context and ensuing post-colonial times. In the 1960s we began to talk of modern photography, at a time coinciding with a key moment in the construct of an African collective identity. This is when we defined the ideological position of a pan-African unity and its putting into value by means of artistic creation.

Fifty years have passed since the processes geared to achieve independence were initiated and the time has come to reassess, critically, the post-colonial discourse and its meaning for the diverse political, social and cultural

poscolonial. Es desde los años sesenta cuando puede hablarse de fotografía moderna, coincidiendo además con un momento central para la construcción de una identidad colectiva africana, para la definición de la posición ideológica de la unidad panafricana y su valorización a través de la creación artística.

Transcurridos cincuenta años de los procesos independentistas, cabría revisar desde una posición crítica el discurso poscolonial en su significación para las diversas realidades políticas, sociales y culturales, y plantear las cuestiones oportunas en torno al problema de la emancipación. También resulta pertinente analizar el conjunto de reflexiones que el proyecto de independencia plantea tanto a la producción de memoria social, como a la invención cultural y artística, en el entrecruce entre distintas disciplinas, tradiciones, generaciones, teorías y prácticas.

La fotografía contemporánea retrata la emergencia de la sociedad poscolonial, y es indiscutible su papel documental de la emancipación, que viene acompañada de un enorme interés por la fotografía y de la apertura de numerosos estudios por todo el continente. La independencia de África es un momento crucial para los jóvenes estados africanos, que se encuentran, en consecuencia, sumidos en un proceso de redefinición. Y en este nuevo espacio de libertad y de cuestionamientos estéticos y políticos, verá la luz una producción artística original, vinculada a cuestiones sociopolíticas.

Sin embargo, ¿hasta qué punto la política cultural de los nuevos gobiernos poscoloniales deja de ajustarse a los modelos artísticos occidentales? A pesar de la independencia de las naciones africanas, los estereotipos occidentales persisten, al igual que la herencia de lo colonial, aun después de haber sobrevivido a luchas por la independencia, al panafricanismo y a sistemas políticos que van desde las dictaduras hasta los ensayos democráticos.

Tan importante como descubrir que la mirada de los fotógrafos subsaharianos no es tan distinta de la nuestra es entender los matices específicos de la posición desde la que contemplan la realidad. Por encima de las distancias y de la fragmentación, se pueden detectar en sus discursos ciertos rasgos comunes. Y precisamente en estos nos

realities, while introducing appropriate issues regarding the problem of liberation. It is also time to analyze the set of reflections that the project of independence itself implies in the production of a social memory as well as in cultural and artistic creativity in the crossroads of different disciplines, traditions, generations, theories and practices.

Contemporary photography portraying an emerging post-Colonial society certainly documented the process of liberation. The release, accompanied by a huge interest in society, resulted in the opening of many photographers' studios throughout the continent. The time of independence for Africa was a crucial moment for the young African states, which found themselves, immediately after their liberation, immerse in a process of redefinition. It was in this new space of freedom and of esthetic and political analysis that a new artistic production was to ensue, one linked to sociopolitical issues.

Up to what point is the cultural policy of the new post-Colonial governments adjusted to Western artistic models... or is it? Despite the independence of African nations, Western stereotypes abide; so does the legacy of the "Colonial", even after the struggles for independence against pan-Africanism and with a backdrop of political systems that may either be dictatorships, attempts at democracy, or everything in between.

It is just as important to discover that the gaze of sub-Saharan photographers is not that different from ours as it is to understand the specific nuances of the position from where reality is perceived. In their discourses there are common threads that are perceivable above and beyond distances and splintering. We will be dealing specifically with these by means of samples taken from the work of a handful of photographers. These artists, from different generations, have left an imprint on a variety of genres, approximations, spaces and scopes.

Their infinite gazes encourage an interest in changing perspectives. It is within this diversity that the central character is essential: the individual and the human factor. There is a well-nigh absolute predominance of the human condition in general and of individual lives in particular as a reference, as the issue that matters and as a horizon in photographic creation of African origin. Be it in documentary

centraremos con ejemplos de la obra de una selección de fotógrafos de diferentes generaciones que han dejado su impronta en una variedad de géneros, aproximaciones, espacios y ámbitos.

Sus miradas son infinitas, como en cualquier otro lugar del mundo, y fuerzan el interés de cambiar de perspectiva. En esa diversidad resulta esencial el personaje central de la historia: el individuo y el factor humano. Hay un predominio casi absoluto de la condición humana en general y de la existencia individual en particular, como referencia, inquietud y horizonte de la creación fotográfica de raíz africana. Trátese de fotografía documental o de autor, digital o tradicional, de alcance estético o conceptual, la condición humana sigue estando casi omnipresente como referente cultural. Frente a la creciente negación de lo humano en el ámbito de la fotografía artística en Occidente, en África continúa en el centro de toda preocupación. Si existe una cosa que los fotógrafos, más allá de la generación, de los estilos y de las técnicas, tienen en común, es la idea de humanidad, propia de los pueblos en los cuales la tecnología y lo virtual no han sustituido aún totalmente las expresiones propias de las relaciones humanas o de la solidaridad colectiva. Este humanismo es un concepto muy arraigado en el continente y se hace muy evidente en fotografía, de forma que resulta muy raro encontrar obras en las que lo humano o su huella no esté presente, en ocasiones por su propia ausencia.

Desde las obras de los precursores de la fotografía africana moderna, como Mama Casset (Senegal, 1908-1992) y Cornelius Augustt (Togo, 1924-2001), pasando por la de Seydou Keïta, Malick Sidibé o Ricardo Rangel, hasta la generación de fotógrafos más jóvenes, como Oladélé Ajiboyé Bamgboyé (Odo-Eku, Nigeria, 1963) o Mohamed Camara (Bamako, Mali, 1985), el individuo es el referente central de dicha práctica.

En África, tal vez más que en otros lugares, la fotografía suele tener un objetivo concreto. Esa es la razón por la que asistimos a un predominio del retrato y de los trabajos documentales, frente a otras obras que versan sobre temas paisajísticos o de raíz experimental.

Conocemos la tradición retratística en África, que, a partir de mediados de los cincuenta, experimenta una enorme demanda en todo el continente. Sirva de ejemplo

or signed pieces, be it digital or traditional photography, with an esthetic or conceptual scope, the human condition – the cultural backdrop – is omnipresent. In the face of the growing rejection of the human subject in the West, Africa continues to make it the center of all work. The single issue that all photographers agree on, beyond the generation they belong to, their style, and the techniques they use, is the idea of the importance of mankind. This is appropriate for peoples for whom technology and virtual elements as yet have not fully substituted for the expressions fitting to human relationships or collective solidarity. This humanism is a concept firmly rooted in the continent and becomes evident in photography, so it is exceptional to find works in which mankind and its traces are not evident, if need be by their very absence.

The individual is the central element in the works of the precursors of modern African photography such as Mama Casset (Senegal, 1908–1992) and Cornélius Augustt (Togo, 1924–2001), including Seydou Keïta, Malick Sidibé or Ricardo Rangel, and up to the generation of younger photographers as Oladélé Ajiboyé Bamgboyé (Odo-Eku, Nigeria, 1963) or Mohamed Camara (Bamako, Mali, 1985).

In Africa more than elsewhere photography tends to have a concrete objective. This explains why we witness a predominance of portraiture and documentary pieces instead of other genres such as landscapes or experimental works.

We are familiar with the tradition of portraits in Africa: as of the 1950s it was quite literally the rage in the continent. By way of an example: the works of Seydou Keïta (Bamako, Mali, 1921–Paris, France, 2001), one of the first generation of photographers in Africa and one of the first to experiment with *created portraits*. Keïta, who was self-taught, began by photographing his relatives and in 1948 he opened his own studio. He was to be one of Bamako's more sought-after portraitists, with Issouf Boundyana, Mountaga Kouyaté and Malick Sidibé, becoming a favorite of Bamako's high-society and eventually the Government of Mali's official photographer. His standing rests on the quality of his works and on its formal and emotional sobriety. He was famous for requesting of his models that they adopt original poses, but despite their solemn demeanor, they all seemed very comfortable before the

el archivo de Seydou Keïta (Bamako, Malí, 1921 - París, Francia, 2001), perteneciente a la primera generación de fotógrafos de África subsahariana y uno de los precursores del retrato de creación. Keïta, autodidacta, comenzó a fotografiar a sus familiares y, desde 1948, año en el que abre su propio estudio, se fue afianzando en el género del retrato en Bamako junto a Issouf, Boundyana, Mountaga Kouyaté y Malick Sidibé, hasta convertirse en el retratista más apreciado de la alta sociedad de Bamako y en el fotógrafo oficial del gobierno de Mali. Su reputación se sustenta tanto en la calidad, seriedad formal y emocional de su obra, como en la originalidad de las poses que hacía adoptar a sus modelos, que, a pesar del gesto serio, reflejan una actitud cómoda ante la cámara. Esta relajación no la lograba siempre el fotógrafo blanco, que se encontraba con enormes dificultades a la hora de convencer a los habitantes locales para retratarlos, ya que según la creencia de estos, al ser fotografiados, temían perder su identidad. Con Keïta es diferente; él es uno de ellos.

En la obra de Malick Sidibé (Mali, 1935) se aprecian los ecos de la tradición europea y africana de los retratistas de finales del siglo XIX y principios del XX. Sus retratos celebran la belleza y la alegría, y transmiten la complicidad entre el fotógrafo y sus modelos, casi siempre sonrientes. Sidibé se inicia en 1955 en la fotografía como aprendiz de Gérard Guillat-Guignard, hasta que en 1962 abre su propio “Estudio Malick” en Bamako, especializándose tanto en fotografías de estudio como en fotografía documental, en particular con sus reportajes gráficos, principalmente sobre la juventud malí. Sus fotografías de bailes y fiestas juveniles reflejan la vida nocturna de la capital y el espíritu festivo característico de la incipiente burguesía ávida de modernidad. Es el retrato colectivo y exponente de la esperanza y ganas de vivir, tras su independencia de Francia, de Mali, un país capaz de abrirse a las innovaciones sin traicionar su propio pasado. En la década de los setenta, Sidibé, convencido de que la fotografía era la mejor manera de inmortalizar a los retratados, se centró en los retratos de estudio, en blanco y negro, que representan el corpus más amplio de su archivo.

Tanto Keïta como Sidibé cubrían los eventos de Bamako y documentaban muchos aspectos de la vida social y urbana del momento, contribuyendo a la definición de la

camera. White photographers were not always successful in putting their models at ease, because of the local populations’ widely held belief that if a stranger took their picture a part of their identity would vanish; but Keïta was not perceived as a threat. Keïta was one of them.

In the works by Malick Sidibé (Mali, 1935) we discern echoes of late 19th C. and early 20th C. European and African portraitists. His studies, celebrating beauty and joy, transmit complicity between the photographer and the models – who are usually smiling. Sidibé began his photographic adventure in 1955 as an apprentice to Gérard Guillat-Guignard, and in 1962 he opened his own “Malick Studio” in Bamako. He specialized in studio shots and documentaries, and his graphic reports on the youth of Mali are especially noteworthy. His images of dances and of young people gracefully partying catch the essence of the capital’s nightlife and of the festive mood typical of a budding bourgeoisie hungry for modernity. It is the collective portrait that depicts the hopes and joy of living of Africa’s now independent population; it is Mali, a country capable of opening itself to innovations without betraying its past. During the 1970s Sidibé, convinced that photography was the best means of immortalizing his models, increasingly focused on the black and white studio portraits that mainly make up his archive.

Both Keïta and Sidibé covered current events in Bamako, thus documenting many aspects of contemporary social and urban life. They contributed to the definitions of a local and national African post-Colonial identity and made manifest a key moment in the evolution of photography in Western Africa in the 1960s and 70s. They successfully filled the gap left by the European photographers who had abandoned these cities at the end of colonial times. The archives of works by Keïta, Sidibé or Depara contain exceptional information regarding the first years of liberation, and their local documentaries have become collections accrediting human identity, memory and experience, a crossroads for individual histories and collective memories. They offer us images of reality, illustrations of the every-day, of the familiar and of moments of leisure.

The passion for classical studio portraits in black and white, peaking in the 1960s, entered into an irreversible

identidad local y nacional poscolonial africana. Marcan un momento clave en la evolución de la fotografía en África occidental, en los años sesenta y setenta, y llenan el vacío dejado por los fotógrafos europeos, que habían abandonado estos centros urbanos al final del régimen colonial. Los archivos de Keïta, Sidibé o Depara atesoran información excepcional sobre los primeros años de la descolonización, y sus reportajes locales constituyen verdaderos fondos documentales de la identidad, la memoria y la experiencia humana, donde se cruzan historias individuales y memoria colectiva. Nos ofrecen imágenes llenas de realidad, instantáneas de lo cotidiano, de lo familiar y de los momentos de ocio.

El retrato clásico de estudio, esto es, en blanco y negro, que alcanza su apogeo en la década de 1960 y entra en un declive irreversible en los años setenta, posibilitó a África mostrar al mundo cierta visión de la imagen que, si bien fue la más difundida, no es —como acreditan algunos— la quintaesencia de la fotografía africana. Sin embargo, desempeña un papel particular en el advenimiento de la fotografía contemporánea en el continente, que ya no persigue exclusivamente registrar la apariencia de una persona, sino hurgar en su interior.

Pero la reivindicación en el cultivo del retrato y la diversidad que abarca va más allá y llega al autorretrato, que adquiere una notable importancia en la tradición fotográfica. Lo practican autores como Van Leo (Líbano, 1921 - Egipto, 2002) o Youssef Safieddine (Líbano, 1925), si bien nos centraremos en la obra de Samuel Fosso (Camerún, 1962). Fosso comenzó tomando fotografías de sí mismo para enviárselas a su madre, en Nigeria, cuando vivía con su hermano en Bangui (República Centroafricana) como refugiado de la guerra de Biafra a finales de los años sesenta. En 1975 entra como aprendiz en un estudio fotográfico, donde empieza a explorar con nuevas técnicas y poses, y a transformarse con la ayuda de telas y diferentes objetos. Desde entonces, Fosso lleva a cabo un trabajo personal alrededor del autorretrato, que realiza con los restos de películas utilizadas para sus clientes.

Sabemos que Samuel Fosso, como muchos otros fotógrafos de estudio de su generación, se ve obligado a reinventar un oficio en peligro de extinción. Lo que le distingue de sus antecesores es la persistencia ególatra

decline in the 1970s, but in that time it allowed the world a view of Africa’s vision of the image that, while certainly the most wide-spread, is not – as some would have it – the epitome of African photography. Nevertheless, it plays a particular role in the advent of contemporary photography on the continent, no longer seeking exclusively to record the subject’s external appearance, but rather wishing to probe into his essence.

But the decision to cultivate portraiture and its consequent diversity goes beyond that limit; thus appears the self-portrait, which acquires considerable importance in the photographic tradition. Although authors such as Van Leo (Lebanon/Egypt, 1921–2002) or Youssef Safieddine (Lebanon, 1925/Senegal) were important, I will focus on the work of Samuel Fosso (Cameroon, 1962). Fosso began to take his own picture systematically at the end of the 1960s and sent his work to his mother. Fosso and his brother lived in Bangui, in the Central African Republic, where they had taken refuge from the war in Biafra. In 1975 he was taken on as an apprentice in a photography studio, and there, experimenting with new techniques and postures, he began to transform himself with the aid of textiles and different objects. Since then Fosso is on a personal mission centering on self-portraits that he crafts with snippets of film used for his clients’ works.

We know that Samuel Fosso, like many other studio photographers of his generation, is obliged to reinvent a craft in danger of extinction. What sets him apart from others is the egocentric focus on his own image: he is the sole model, and his work he assumes multiple identities. His self-portraits, ultimately, are a projection of his *self* in roles of fiction and could well be defined as a rigorous study of the human condition in today’s Africa. Fosso *masks up* by means of his image and disguise in order to better express different identities, and his make-believe allows us to penetrate into the notion itself of identity.

This search for identity, implicit in the portraits of the sixties, becomes evident in Fosso’s work and in that of others, among them Eileen Perrier or Zwelethu Mthethwa, who achieve portraits out of doors and use only natural light.

Eileen Perrier was born in 1974 in the United Kingdom to Ghanaian parents, and some of her works are based on the long-dating tradition in Africa of portraits. When she

que demuestra respecto a su propia imagen, al ser el único modelo de sus obras, aunque en estas asuma múltiples identidades. Sus autorretratos resultan ser una autoproyección en roles ficticios e incluso un estudio riguroso de la condición humana en el África actual. Fosso se *enmascara* a través de la imagen y el disfraz para expresar temáticas identitarias; sus juegos de máscaras nos adentran en la noción de identidad.

Implícita en el trabajo de los retratistas de los años sesenta, la búsqueda de la identidad se torna evidente no solo en el trabajo de Fosso sino en el de otros muchos fotógrafos, como Eileen Perrier o Zwelethu Mthethwa, que practican el retrato en exteriores y con luz natural.

Algunos de los trabajos de Eileen Perrier, nacida en el Reino Unido en 1974, de padres ghaneses, se han basado en la larga tradición del retrato de África. Durante su primer viaje a Ghana para visitar a su familia materna, se sumerge en un mundo perturbador, respecto al cual era al mismo tiempo partícipe y extranjera, y acaba apasionándose por el retrato de familia. Después de inmortalizar a tíos, tías y primos, a los que acababa de conocer, continúa haciendo retratos de su propia familia, una familia al mismo tiempo imaginaria y real.

Otra de las constantes más visibles de la práctica de los fotógrafos reside en la preferencia por abordar temáticas muy próximas a la realidad de sus lugares de origen. Enfocan sus obras hacia un entorno al que están estrechamente ligados. Se inspiran en la gente, manifiestan su preocupación por ella y captan sus escenas cotidianas. Hay un fuerte compromiso con la comunidad y el lugar, el cual, a lo largo de un período prolongado, favorece la creación de un registro temporal de los cambios que se producen en determinados hábitos o costumbres, con imágenes de personas corrientes enfrentadas a la inseguridad y la ambigüedad de la modernidad y a las dificultades de las condiciones de vida.

Personas corrientes protagonizan la obra de Zwelethu Mthethwa (Sudáfrica, 1960), una figura clave en el movimiento fotográfico *post-apartheid*. Es en el África del Sur del *apartheid* donde Zwelethu aprende la importancia del factor humano. Muestra en sus series fotográficas el orgullo de la gente, su gran sentido de la dignidad y su resistencia ante las dificultades sociales y económicas.

first visited Ghana to visit her mother’s family, she descended into a troubled world. Both *of it* and *foreign to it*, she became a passionate portraitist. After immortalizing her just-met uncles, aunts and cousins, she went on to make portraits of her near family, at once imagined and real.

Another of the more visible constant elements of photographic practice is the desire to tackle issues that are close to the places of origin. The artists focus on a setting to which they are very close, taking inspiration in people and capturing everyday scenes. There is a strong commitment to the community, and this obligation to a place, over a long period of time, fosters the creation of a temporal record of changes that happen in certain customs or traditions, with images of ordinary people confronting the uncertainty and ambiguity of modern life and its concomitant difficulties.

Run of the mill people star in the work of Zwelethu Mthethwa (South Africa, 1960), a key personality in the photographic movement of post-apartheid times; here Zwelethu learns of the importance of the human factor. His series show his subjects’ pride, their tremendous sense of dignity and their resistance in the face of social and economic difficulties. Active both in the city and in more rural settings, he documents both domestic and job-related locations, nature and the landscapes of southern Africa.

Despite the simplicity of his compositions, he successfully reflects the sum total of experiences and desires characteristic of the lives of immigrants to the cities. We are allowed access into their homes, into fragments of private spaces, especially in his *Interior* series, which reproduces the urban themes of migration and domestic life.

In other series Mthethwa ponders upon the precarious working conditions of the Black working class in post-apartheid times. Be they sugar-cane workers or miners in the outskirts of Cape Town, his subjects’ faces reflect a feeling of hope – fictitious perhaps –, a feeling that they are, no matter what, proud of their lives, and happy. At the same time, he challenges the conventional staging of Africa and its people, granting them a new approach by means of the use of scale, color, composition and the relationship, tinged with complicity, binding him with his models.

Trabaja tanto en el ámbito urbano como en el rural para documentar la vida doméstica o laboral, el medio ambiente y el paisaje de África meridional.

A pesar de su sencillez compositiva, logra poner de manifiesto el conjunto de vivencias y deseos que caracterizan las vidas de los inmigrantes rurales en el interior de sus casas, a las que le permiten adentrarse para fotografiar fragmentos de espacios privados, como en su serie *Interior*, que refleja los temas urbanos de la migración y la vida doméstica.

En otras series, Mthethwa reflexiona sobre las precarias condiciones de trabajo de la clase obrera negra en la era *post-apartheid*. Sean trabajadores de la caña de azúcar o mineros en la periferia de Ciudad del Cabo, sus rostros transmiten una sensación de esperanza —tal vez ficticia— de que, pese a todo, se sienten orgullosos y felices con sus vidas. Al mismo tiempo, desafía el modo convencional de presentar a África y a los africanos, y les otorga un nuevo enfoque a través del uso de la escala, el color, la composición y la relación, no exenta de complicidad, con sus modelos.

Hoy en día, en África subsahariana se responde a la expansión del medio fotográfico al igual que se ha hecho en otras partes. Ahora los fotógrafos persiguen una fotografía más documental, reflexiva y analítica, y muestran un mayor interés en el individuo y en sus relaciones con su contexto social. Desde la década de los ochenta son agudos observadores del cambio social y medidores del impacto que provocan las alteraciones en la vida cotidiana de su comunidad. Nos acercan desde perspectivas diferentes a estos cambios sociales que están teniendo lugar actualmente en África, residen o no en el continente. Un grupo de ellos, extremadamente sensibles a las condiciones de su entorno, trabajan en una obra que aborda el orden social de la vida de la gente, que va dirigida a un público más amplio y que tiene como objetivo provocar una reflexión sobre la transformación social en el continente. Retratan los cambios que sufren sus países y analizan fenómenos como el movimiento de los “sin tierra”, las migraciones masivas o el desmantelamiento de barrios enteros. Entre los fotógrafos y artistas que registran hechos sociales y sus mutaciones, podemos citar, además de a Zwelethu Mthethwa, a Fanie Jason, Guy Tillim o Pieter Hugo.

Today, there is a response in sub-Saharan Africa to the extension of the photographic medium, just as there has been elsewhere. Now what photographers seek is more of a documentary approach, more thoughtfulness, more analysis, and they evince a greater interest in the individual and his relationship with the social context. As of the 1980s they are keen observers of social change and appraisers of the impact resulting from the changes in daily life within their communities. From different vantage points, whether they reside in Africa or not, they bring us close to the social changes taking place currently in Africa. A group of them, extraordinarily sensitive to their surroundings, is at work on a project that tackles the social order of the lives of people. This targets a broader group and aims to encourage the contemplation of social changes in the continent. In depicting the changes borne by their countries, they analyze issues such as the movement of the “landless”, massive migrations and the uprooting of entire neighborhoods. Among others, the photographers and artists who record social events and their mutations are Zwelethu Mthethwa, Fanie Jason, Guy Tillim and Pieter Hugo.

They study identity, the migratory experience, the frontier or border and the collapse of social systems, urban locations and the major ideological transformations in the sphere of development that have provoked new social conditions. These altered social structures explain why many persons have moved to the suburbs, thus requiring the building of avenues, highways and skyscrapers and worsening the suffering brought about by the difficult access to drinking water. They also explain the harm done to nature and other tensions that accompany Africa’s advancement. There are very firm proposals made by photographers showing their interpretation of the changing and dynamic social setting. The works of Pieter Hugo (Johannesburg, South Africa, 1976) come to mind, in his approach to social issues the world over – despite his special focus on Africa – and his interest in child slavery in devastated Sudan or hospitals for the mentally ill in South Africa, as do those of photojournalist Mamadou Gomis (Ndoulo, Senegal, 1976), who captures the difficulties of living in the Senegalese capital.

Examinan cuestiones como la identidad, la experiencia migratoria, la frontera y el colapso de los sistemas sociales, los sitios urbanos y las grandes transformaciones ideológicas en la esfera del desarrollo que han provocado nuevas condiciones sociales. Estas alteraciones de las estructuras sociales han motivado el desplazamiento de muchas personas a las afueras de las ciudades para hacer posible la construcción de avenidas, carreteras y rascacielos, el sufrimiento por las dificultades de acceder al agua potable, los daños medioambientales y otros conflictos que acompañan el devenir de África. Hay propuestas muy firmes realizadas por fotógrafos que muestran su manera de ver el entorno social dinámico y cambiante. Cabe mencionar la obra de Pieter Hugo (Johannesburgo, Sudáfrica, 1976), que aborda temas sociales de todo el mundo —si bien muestra un especial interés por África—, como la esclavitud infantil en el devastado Sudán o los hospitales mentales en Sudáfrica, y la de Mamadou Gomis (Ndoulo, Senegal, 1976), fotoperiodista que capta las dificultades de vida en la capital senegalesa.

El grado de celeridad con el que se están produciendo estos procesos de cambio social y cultural se refleja en un conjunto complejo de motivaciones y pretensiones, personales y colectivas, así como en la confluencia entre valores y actitudes propios de la modernidad tardía y los sentimientos de pertenencia y solidaridad inherentes a la forma de vida comunitaria tradicional.

Somos conscientes de la capacidad del arte para asimilar las transformaciones y manifestar sus dislocaciones, las del ser humano y las del contexto en el que vive, con obras que se centran en un determinado conflicto. Respetando la singularidad de cada fotógrafo y sus discursos personales, sí podríamos afirmar que, en la mayoría de ellos, hay una firme voluntad narrativa. Los artistas, individualmente o de modo colectivo, asumen su rol de narradores de la historia, así como el de actores de esas nuevas fórmulas narrativas.

Podríamos caer en la tentación de pensar que este tipo de obras son una variante del documental, cuya fuerza reside en el carácter inequívoco de la evidencia de la cámara, en un realismo esencial, conectado con la destacada inclinación, ya desde la década de los sesenta, por el documental de raíz social verdaderamente crítico. ¿Cómo se aborda la fotografía documental como

The speed at which these social and cultural changes are taking place is mirrored in a complex set of motivations and longings both personal and collective, as well as in the convergence between those values and attitudes pertaining to a belated modernity and the feelings of belonging and solidarity inherent to traditional life within a community.

We know of art’s capacity to assimilate change and manifest ensuing dislocations, those affecting the persons and the setting both. This is achieved by means of works focusing on a specific context. While respecting each photographer’s uniqueness and personal discourse, we can affirm that, for the most part, there is a decisive narrative will. These artists, individually and collectively, slip into their role of narrator and also into that of actor in those new approaches.

We could be tempted to believe that these works are variations on documentaries, whose power resides in that the camera does not lie, in an essential realism as it were, linked to the inclination evident as of the 60s to a documentary that is truly critical in social terms. How can we tackle documentary photography as a practice in sub-Saharan Africa? Is it social photojournalism or a voyeuristic and partial version of the depressing situation that a high percentage of the population lives in? There is a strong tendency towards documentary photography in Africa, as elsewhere, because it allows for an exchange about the identity of persons, of races, of circumstances, of politics, of inequalities... It is thanks to these personal narratives of the photojournalists that we read all of this. Somehow, some way, we are witnessing the reinvention of photojournalism.

In Africa, as elsewhere, photojournalism has been reinvented and changes have ensued. Images by photojournalists such as Ricardo Rangel (Lourenço Marques, now Maputo, Mozambique, 1924–2009), Peter Magubane (close to Johannesburg, South Africa, 1932), Bob Gosani (Johannesburg, South Africa, 1934–1972) or Christian Gbagbo, who worked for *Drum Magazine*¹ in the 1950s

¹ Photography was a critical component of *Drum Magazine*. This publication was headquartered in South Africa and became the most widely read periodical in the continent. It was very critical at a time when the country was adopting the policy of apartheid.

práctica fotográfica en África subsahariana? ¿Se trata de fotoperiodismo social o de una versión voyeurística y parcial de la penosa situación en que un elevado porcentaje de la población se ve obligada a vivir? La fotografía documental representa una tendencia fuerte en África, como en todo el mundo, porque permite la discusión acerca de la identidad de las personas, de las razas, de las circunstancias, de la política, de las desigualdades... a través de narrativas personales de los fotógrafos documentalistas. Sin embargo, en cierto modo, estamos asistiendo a la reinención de la fotografía documental.

En África, como en otros lugares, la fotografía documental se reinventa y ha experimentado cambios. No se abordan desde el mismo prisma las instantáneas de fotoperiodistas como Ricardo Rangel (Lourenço Marques, actual Maputo, Mozambique, 1924-2009), Peter Magubane (cerca de Johannesburgo, Sudáfrica, 1932), Bob Gosani (Johannesburgo, Sudáfrica, 1934-1972) o Christian Gbagbo, que trabajaron para *Drum Magazine*¹ en la década de los cincuenta y sesenta, que el tratamiento del documental en la generación de fotógrafos posteriores.

Es cierto que el documental, tal y como lo conocemos, transmite habitualmente información sobre un grupo de gente sin poder a otro grupo considerado socialmente poderoso, y engloba la fotografía de guerra, de hambrunas, de barrios pobres, etc. Pero ¿realmente se practica la fotografía al servicio de una causa social para mostrar lo que ocurre en el mundo? En el caso de los autores citados, sí. El recientemente fallecido Rangel, fundador en 1983 de una prestigiosa escuela de fotografía en Maputo, puede ser el exponente de fotoperiodista que expresó magistralmente en su archivo (víctima de la censura y en gran parte destruido por los servidores del fascismo colonial) la compasión por las violaciones de los principios humanos. Magubane, por su parte, denuncia la explotación infantil y cubre eventos sociales y políticos en la Sudáfrica del *apartheid*.

Sin embargo, la nueva generación de fotógrafos dirige el trabajo documental hacia unos fines más personales. De este modo, la fotografía documental se incorpora al mundo

¹ La fotografía fue un componente crítico de *Drum Magazine*, que, con sede en Sudáfrica, se convierte en el periódico más leído y crítico en todo el continente, en el momento en el que el país estaba adoptando la política del *apartheid*.

and 60s, are not viewed like those included in documentaries by later generations of photographers.

It is true that documentaries as we know them usually provide information about a group of persons without power to another group deemed to be powerful. It encompasses war photography, photography of famines, of slums, and so on. But is photography really at the service of a social cause? Is it really used to reveal what is going on in the world? In the case of the authors we refer to, the answer is definitely yes. Rangel, who has recently died, founded in 1983 a prestigious school of photography in Maputo, and may well be the archetypal photojournalist who masterfully expressed in his works (subjected to ruthless censorship and to a great degree destroyed by the lackeys of colonial fascism) his compassion for desecrated human principles. Magubane condemns the exploitation of children and covers social and political events in the South Africa of apartheid.

Nevertheless, the new generation of photographers draws documentary works towards more personal aims. Thus documentary photography is brought into the contemporary world without sacrificing some of the more formal and traditional practices that distinguish it since time out of mind, and this despite being clad in a new more committed language. Now the objective is no longer to reform life, but rather to know it. With few exceptions, the authors are more interested in recording the real world than its horrors, and they try to flee from the territory of African pessimism.²

This evolution from photojournalism to a more personal appreciation can be recognized in Guy Tillim’s oeuvre. Born in South Africa in 1962, he is one of the country’s most respected professionals. In the 1980s he became aware that photography could be “an essential tool to fight the racial abyss that apartheid had provoked in the country”. In his now long trajectory Tillim has successfully documented changes with an undeniable visual and historical energy that does not have reservations about the veracity of its subject matter. A member of that

² Among these exceptions are the well-known and controversial work of South African photographer Kevin Carter, which shows an emaciated little girl, dying of hunger literally, lying on the ground and about to pass away while a buzzard lingers, awaiting its chance.

contemporáneo sin abandonar algunas de las prácticas formales y tradicionales que la caracterizan desde siempre, a pesar de estar revestida de un nuevo lenguaje, más comprometido. El objetivo ya no es reformar la vida, sino conocerla y, salvo excepciones, los autores están más interesados en registrar el mundo real que sus horrores, y procuran huir del terreno del pesimismo africano².

En la obra fotográfica de Guy Tillim (Sudáfrica, 1962), uno de los fotoperiodistas más respetados de la escena sudafricana, se aprecia esta evolución del fotoperiodismo hacia una mirada más personal. En la década de los ochenta tomó conciencia de que la fotografía podía ser “una herramienta esencial para luchar contra el agujero racial que el *apartheid* había provocado en el país”. En su ya larga trayectoria, Tillim ha realizado un trabajo documental de una fuerza visual e histórica innegable, que no cuestiona la veracidad de lo fotografiado. Pertenece a la generación de artistas que asimilan la transición formal y conceptual del documentalismo del último cuarto del siglo xx. El fotógrafo sudafricano sigue otorgando una autoridad documental al hecho fotográfico, lo que constituye una marca de identidad de la fotografía de África del Sur, pero huye de la narración descriptiva para adentrarse en la introspección ligada a las percepciones de la vida cotidiana.

A esa misma generación pertenece Calvin Dondo (Harare, Zimbabue, 1963), fotógrafo independiente, que aspira a dedicarse plenamente a la fotografía documental y que se siente atraído por las múltiples historias que se pueden contar a través de las imágenes. Su trabajo, de raíz muy personal, se centra en temas de actualidad, en los problemas a los que se enfrenta la sociedad contemporánea y en sus posibles vías de solución. En el límite entre la fotografía de autor y el fotoperiodismo, el artista ayuda a redefinir el papel de la imagen en África y a promover nuevas miradas.

La fotografía documental puede considerarse, sin duda, una de las expresiones más marcadas de la fotografía subsahariana actual, pero no la única. Otra de las líneas que

generation of artists who assimilated the formal and conceptual transition from the style of the final quarter of the 20th C., he continues to grant a documentary authority to the photographed fact. This is a stamp of identity in the photographic works of southern Africa, but Tillim flees descriptive narratives, preferring instead to penetrate introspectively into the perceptions of daily life.

This is also Calvin Dondo’s (Harare, Zimbabwe, 1963) generation. Dondo is an independent photographer who aspires to devote himself completely to documentary photography, attracted as he is to the multiple stories he can tell through his images. His work, highly personal, centers on current events, among them the problems which contemporary society faces and their possible solutions. His images straddle photography d’auteur and photojournalism, and the artist assists in redefining the role of images in Africa and fosters a new perception.

Documentary photography can doubtless be considered one of sub-Saharan photography’s most marked expressions, but it is by no means the only one.

Another of the threads that has sparked a recent and progressive interest is that of urban and rural contexts. The contraposition of the city and the small town is clearly illustrated in the 1966 film *Borom Sarret* by Senegalese artist Ousmane Sembène, which reflects the classist condition of Africa’s cities. The differences and inequalities between wealthy neighborhoods and slums are patent, as is the abject poverty of small towns, the cradle of the essence itself of Africa and of its traditional culture.

Contemporary artistic practices and, more concretely, the visual arts ponder upon the fabric of African cities. Cities are inevitably present in the African mind, despite the fragility of the concept and its recent construction. How do photographers tackle the processes whereby a city transforms itself?

Already in the 1980s we witnessed a first boom of urban culture, and even before the end of the colonies there were large cities. But it is today that the visions of modern and cosmopolitan cities spark a keener interest; now they spread throughout the continent; now photographers can rally to the changing reality that affects them. These cities are subject to terrible pressure

ha despertado un reciente y progresivo interés es la que aborda los contextos urbano y rural. La oposición entre la ciudad y la aldea queda acertadamente ilustrada en la película de 1966 *Borom Sarret*, del senegalés Ousmane Sembène, que recoge la condición clasista de las ciudades africanas y en la que se hacen patentes las diferencias y desigualdades entre barrios ricos y arrabales pobres, y la indigencia de la aldea, cuna de la propia esencia africana y de su cultura tradicional.

Las prácticas artísticas contemporáneas y, en concreto, las artes visuales reflexionan sobre la situación del tejido urbano africano. La ciudad está inevitablemente presente en el imaginario africano, a pesar de que sea un concepto frágil y aún en plena construcción. Pero, ¿cómo abordan los fotógrafos los procesos de transformación de la ciudad?

Ya en los años ochenta se asiste a un primer auge de la cultura urbana; incluso antes de la descolonización existían grandes ciudades. Pero es hoy cuando las visiones de esas urbes modernas y cosmopolitas despiertan un mayor interés, cuando se extienden cada vez más en el continente y cuando los fotógrafos se aproximan a la realidad cambiante que las afecta. Son ciudades sometidas a presiones atroces y representan en el ámbito subsahariano, con mayor crudeza que en ningún otro lugar, el infortunio de la transformación y del crecimiento descontrolado. La realización de reportajes fotográficos sobre la ciudad no persigue un mero objetivo descriptivo, sino el registro de un lugar donde el artista recibe la influencia de diferentes aspectos del mismo y lo refleja en su trabajo en la medida en que lo considera oportuno, en función de sus concepciones y planteamientos. El medio fotográfico registra la evolución de la ciudad durante las últimas cinco décadas y es testigo de una modernidad no europea u occidental, sino africana de sociedades en constante transformación.

Son muchos los fotógrafos africanos que se acercan a registrar los cambios de estas urbes, que, contrariamente a la idea que solemos tener aquí, miran hacia el futuro y no al pasado. La búsqueda de la identidad urbana en Calvin Dondo; los vehículos y buses nocturnos de James Muriuki (Kenia, 1977), que simbolizan la modernidad de Nairobi; la obra de iconografía urbana de Nontsikelelo “Lolo” Veleko (Sudáfrica, 1977) y su análisis de las desigualdades

and they represent, in the sub-Saharan space more than anywhere else, the misfortune of transformations and growth spinning out of control. Completing works on the city does not pursue a merely descriptive intention, but rather recording a place where the artist is subject to the influence of a number of different aspects, to be reflected in his work as deemed appropriate on the basis of his concepts and approaches. The medium tracks the evolution of the city over the past five decades and is witness to a modernity that is neither European nor Western, but of African societies in the throes of constant transformation.

There are many African photographers who come closer to chronicling the changes in these cities that, in opposition to the idea we hold here, look to the future and not to the past. The search for urban identity in Calvin Dondo; the night vehicles and buses in James Muriuki (Kenya, 1977), speaking for Nairobi’s modernity; the work of urban iconography in Nontsikelelo “Lolo” Veleko (South Africa, 1977) and her examination of inequalities in the city’s surroundings, or the work of Michael Tsegaye (Ethiopia, 1975), with his images of Ethiopia’s capital and its long history of urban development, all log the true nature of modern life. All of them create complex images in defiance of contemporary sociopolitical phenomena, and all of them harp on the fundamental problem affecting the continent’s social reality. The urban photographs by Jo Ractliffe (Cape Town, South Africa, 1961), in the series *Johannesburg Inner City Works*, or Guy Tillim’s in *Jo’burg deal with life in Johannesburg*, a city that is developed, industrialized and modern to an exceptional degree in sub-Saharan Africa. These images pose questions, propose new meanings that are to a degree controversial, draw near to the relationship between society and territory, and represent the latter’s complexity.

In recognizing that most African cities became modern only as they achieved independence of their colonial powers, we easily conjure the many possibilities imagined. But the elation of independence was followed by the awareness that reality did not match the world Africans had dreamed of: wars among Africans themselves, dictatorial regimes, the consolidation of neo-Colonialism...

² Entre esas excepciones podríamos enmarcar la célebre y polémica obra del fotógrafo sudafricano Kevin Carter, en la que puede verse la figura esquelética de una niña, totalmente desnutrida, recostándose sobre la tierra y a punto de morir, mientras que un búitre la acecha en espera del momento preciso de su muerte.

en el entorno de la ciudad, o el trabajo de Michael Tsegaye (Etiopía, 1975), con sus imágenes urbanas de la capital de Etiopía, que posee una larga tradición en materia de urbanismo, documentan la verdadera naturaleza de la vida moderna. Todos ellos crean complejas imágenes, que desafían a los fenómenos sociopolíticos contemporáneos y recurren a la problemática fundamental de la realidad social del continente. Las fotografías urbanas de Jo Ractliffe (Ciudad del Cabo, Sudáfrica, 1961), en su serie *Johannesburg Inner City Works*, o las de Guy Tillim, en *Jo’burg*, abordan la vida en Johannesburgo, con un nivel de urbanización, industrialización y modernidad poco frecuente en el resto de África subsahariana. Son fotografías que plantean interrogantes, proponen nuevos significados no exentos de controversia, se aproximan a la relación entre sociedad y territorio, y representan la complejidad de este.

Si admitimos que, en la mayoría de ciudades africanas, la modernidad entró coincidiendo con la independencia de sus potencias coloniales, no es difícil imaginar que además venía colmada de promesas por cumplir. Pero a la euforia de las independencias le sucede el despertar de una realidad que no se corresponde en absoluto con el mundo que los africanos habían soñado: guerras intra-africanas, regímenes dictatoriales, afianzamiento del neocolonialismo...

Una serie que ilustra estas aspiraciones de liberación y de progreso en la era poscolonial es la realizada por Guy Tillim, que recorre entre 2007 y 2008 la República Democrática del Congo, Mozambique, Madagascar, Benin, Ghana o Angola, escenarios de *Avenida Patrice Lumumba*, una experiencia fotográfica centrada en las avenidas, calles o plazas con el nombre de Patrice Lumumba, el político asesinado en 1961 y héroe de la causa africana, que luchó por la independencia del Congo y que soñaba con un futuro para África radicalmente diferente a la realidad contemporánea del continente.

Como reconoce Elisabeth Wolde Giorgis en su texto “Ciudades etíopes en ruinas: la modernidad y sus descontentos”, el proceso de modernización ha descuidado aspectos fundamentales respecto a la pobreza urbana y la ruptura de infraestructuras indígenas, al mismo tiempo que no ha logrado disimular las desigualdades de poder todavía imperantes. Muchas personas se han convertido

There is a series that illustrates these ambitions of liberation and progress in post-colonial times; it is by Guy Tillim. During 2007 and 2008 he traveled through the Democratic Republic of the Congo, Mozambique, Madagascar, Benin, Ghana and Angola, shooting different scenarios of *Patrice Lumumba Avenue*. This experiment focused on the avenues, streets, or squares bearing the name of politician Patrice Lumumba, murdered in 1961 and a hero to the African cause. Lumumba fought for the independence of Congo and dreamt of a future for Africa in radical opposition to the continent’s contemporary reality.

As Elizabeth Wolde Giorgis acknowledges in her text “Ethiopian Cities in Ruins: Modernity and Its Discontents”, the process of modernization has neglected fundamental aspects of urban poverty and the breakdown of indigenous infrastructures while not succeeding in concealing the inequalities in the power structures that still prevail. There are many victims of the illusive imaginings of too-hasty modernization, progress and growth.

While the utopia of modernity projected itself on cities, the rural landscape dragged its feet in the final years of the 20th C. It is stationary in the minds of photographers, although it is true that the younger generations have begun to take note that there is a problem with the countryside.

What is the scene now in the countryside? How does sub-Saharan society perceive it? What is the relationship between rural areas and contemporary photography? If there were to be a mutual influence between art and the countryside, what would it be like? What experiences have there been in this regard in sub-Saharan Africa?

We have recently seen how art affects the countryside. One of the first consequences of the trend towards modernization is the exclusion of country dwellers, which in turn implies a certain degree of exile. Is there a dissonance between the evolution of rural society and the presence of nature throughout the process? There is no doubt that the people who live in the countryside have more experience with nature.

Photographers have not been greatly interested in a purely descriptive treatment of landscapes, and while there have been recent attempts at landscapes, they

en víctimas de las ilusorias ideas de acelerados planes de modernización, progreso y crecimiento.

Mientras la utopía de la modernidad se proyecta sobre las ciudades, el paisaje rural se arrastra a lo largo del último siglo y permanece más inmutable en el imaginario de los fotógrafos, si bien en las últimas generaciones ha despertado la conciencia del problema que afecta a la sociedad agraria.

¿Cuál es la situación del medio rural en la actualidad? ¿Qué percepción tiene la sociedad subsahariana del mismo? ¿Cuál es la relación entre el campo y el medio fotográfico contemporáneo? Si el arte y el medio rural se influyesen mutuamente, ¿de qué forma sería? ¿Qué experiencias hay de ello en África subsahariana?

Recientemente asistimos a la práctica de intervenciones artísticas en relación a la situación rural. Una de las primeras consecuencias del fenómeno de la modernización ha sido la exclusión del campesino, lo que comporta la noción del exilio. ¿Existe una disonancia entre la evolución de la sociedad rural y la presencia de la naturaleza en todo este proceso? Indudablemente, los campesinos son los seres humanos que poseen una experiencia más cercana a la naturaleza.

El tratamiento del paisaje puramente descriptivo ha despertado escaso interés en el lenguaje fotográfico y solo en tiempo reciente ha comenzado a abordarse, habitualmente acompañando a una experiencia humana. Sin embargo, en los últimos años asistimos a un cambio de sensibilidad, por las amenazas que azotan el paisaje y por la toma de conciencia de su vulnerabilidad, la fragilidad del ecosistema y su constante transformación.

El paisaje rural ha sido tratado en la obra de varios fotógrafos a partir de la década de los noventa, momento delicado en la política y la economía en el que se aprecia una fase de intensificación del éxodo rural y del tejido urbano. En su serie *Petros Village*, Guy Tillim documenta las costumbres y las condiciones de vida de los moradores de esta aldea rural en Malawi, una de las zonas más pobres de la región, al tiempo que construye el retrato de una sociedad rural en permanente crisis, azotada por la sequía y el sida. Otros fotógrafos se interesan por la migración masiva de las áreas rurales a las urbanas acaecida en la década de los noventa, o por las fronteras

usually incorporate a human experience. However, lately there has been a change in sensitivity resulting from the threats landscapes are subject to and to an increased awareness of our ecosystem’s vulnerability, fragility and ongoing transformation.

The countryside was photographed by a number of photographers during the 90s, a time of great political and economic frailty. At the time small towns were being abandoned by their inhabitants, who swarmed to the cities. In his series *Petros Village*, Guy Tillim catalogs the habits and living conditions of the population of this small village in Malawi, in one of the region’s poorest areas. He paints the portrait of a rural society trapped in a permanent crisis, scourged by drought and AIDS. Some photographers also take an interest in the massive migrations into cities that took place in the 90s, while others look at borders, indiscriminately blueprinted by past European powers without any thought for the location of specific cultures. Some study exile, a process that has sparked new forms of discrimination and segregation feeding from old mechanisms of inequality and exclusion; for example, the work of young photographer Saïdou Dicko (Burkina Faso, 1979), a “hunter of shadows”. Considering himself a victim of the border, he condemns the difficulty in moving freely within his own continent.

It was in the 1960s that Malick Sidibé said, “why photograph a landscape? Landscapes will always be there. But human beings disappear.” While it is true that this idea continues to be valid often enough, most African artists are not aloof from the landscape. They are sensitive to the changing relationship with nature and worry about the way mankind establishes a relationship with his natural setting.

Otobong Nkanga’s (Kano, Nigeria, 1974) photographs of current transformations in the natural setting could very well be defined as environmentalist. In her series *Working Men* (2005) or *Emptied Remains* (2004–2005), Nkanga, who is not properly speaking a photographer, focuses on not only the physical features of the landscape (its geology, its appearance), but also on the layers of human history that clad it. Her images represent an extreme landscape vision and propose a probing reassessment of the genre’s

—indiscriminadamente trazadas por los poderes europeos sin consideración alguna de la localización de culturas específicas— y el exilio, procesos que han generado nuevas formas de discriminación y segregación que realimentan viejos mecanismos de desigualdad y exclusión. Sirva de ejemplo la obra del joven fotógrafo Saïdou Dicko (Burkina Faso, 1979), un “cazador de sombras” que se considera víctima de la frontera y que denuncia las dificultades de circular libremente dentro de su propio continente.

En los años sesenta, Malick Sidibé expresaba la siguiente idea: “¿Por qué fotografiar un paisaje? Siempre estará ahí. Los seres humanos, en cambio, desaparecen”. Si bien hoy puede seguir vigente este planteamiento en algunos casos, la mayoría de los artistas africanos no son ajenos a esa inquietud por el paisaje, se muestran sensibles al cambio de conducta respecto a la naturaleza y cuestionan la manera en la que el hombre se relaciona con su entorno natural.

Otobong Nkanga (Kano, Nigeria, 1974) hace fotografías de las transformaciones actuales del entorno natural que se podrían calificar como ambientalistas. En sus series *Working Men* (2005) o *Emptied Remains* (2004-2005), Nkanga, que no es propiamente fotógrafa, presta atención no solo a las características físicas del paisaje, su geología o su apariencia, sino también a las capas de historia humana que lo envuelven. Sus imágenes representan una visión más extrema del paisaje y proponen un profundo replanteamiento de las posibilidades del género, donde lo humano solo es sugerido por los rastros que deja; pero, al fin y al cabo, una topografía que siempre remite al hombre.

Los paisajes desolados de Santu Mofokeng (Johannesburgo, Sudáfrica, 1956) también actúan a modo de observatorio del territorio. ¿Qué piensa la gente cuando observa un paisaje?, se pregunta este fotógrafo documental *post-apartheid* que decidió dejar el ámbito del fotoperiodismo abiertamente político y adentrarse en la representación de la vida diaria en Sudáfrica. Su trabajo no consiste solamente en fotografiar paisajes desde una óptica tradicional, sino que los investiga y explora en relación a la propiedad, el impacto ecológico y el poder, otorgándoles una espiritualidad portadora de secretos y significados de sus antiguos pobladores.

possibilities. In her work there are hints of mankind in the traces left behind, but at the end of the day it is topography that refers us to humanity.

The desolate scapes by Santu Mofokeng (Johannesburg, South Africa, 1956) also act as observatories of the territory. What do people think when they gaze on a landscape, wonders this post-apartheid photojournalist. He decided to abandon openly political photojournalism and instead to delve into the representation of daily life in South Africa. His work consists not only of shooting landscapes from a traditional point of view, but also of researching them in terms of property, environmental impact and power issues, granting them a spirituality that bears the secrets and meanings of past dwellers.

And voluntarily or not, these were the very territories that had to be abandoned by the artists of the Diaspora. Although they have chosen to reside in Europe or North America, they keep close ties with their countries of origin, accumulating complex life experiences in their migration and fostering relations with the places and cultures of adoption. Many sub-Saharan artists live in the West; some have been born in the African Diaspora. Others have been trained simultaneously in their country of origin and elsewhere (Africa or the West), immerse in a system that guarantees support and exchanges. It makes sense to think that many of these artists share tribulations regarding the issues of identity, the violence affecting Africa, or globalization. It makes as much sense to see in their work the prevalence of matters such as personal memory, the frontier or border, collective memory and history.

These artists debate Africanness as a fixed notion of identity, and in some cases we are conscious of a double self in terms of their artistic production. This allows for the establishment of a permanent dialogue between the cultures of the country of origin and of that of adoption as well as an intercultural and interracial discourse. In this regard, the work of the German resident but Kenyan-born Ingrid Mwangi (1970), who opens a debate on identity, racial discrimination, male chauvinism and miscegenation, is very valuable.

But would we dare to differentiate, in any way, the works of artists residing in Africa and those of the Diaspora?

De estos mismos territorios tuvieron que emigrar, voluntariamente o no, los artistas de la diáspora, que, aunque hayan elegido residir en países europeos o norteamericanos, siguen manteniendo fuertes lazos con sus lugares de origen, acumulando vivencias complejas en sus experiencias migratorias y fomentando relaciones con los lugares y culturas adoptivos. Muchos artistas subsaharianos viven en Occidente e incluso han nacido en la diáspora africana. Otros se han formado simultáneamente en sus países de origen y en otros países, occidentales o africanos, inmersos en un sistema de apoyo e intercambio. Resulta lógico que muchos de estos artistas compartan una serie de problemáticas en torno a la identidad, la violencia que afecta a África o la globalización, y que en su obra prevalezcan cuestiones como la memoria personal, la frontera, la memoria colectiva y la historia.

Son autores que debaten sobre la africanidad como una noción fija de su identidad, y en algunos se aprecia una doble identidad cultural en su producción artística, que establece un diálogo permanente entre la cultura del país de origen y la cultura de adopción, así como un discurso intercultural e interracial, como lo ejemplifica el trabajo de la keniana Ingrid Mwangi (1970), residente en Alemania, que abre un debate sobre la identidad, la discriminación racial o de género, y la cuestión del mestizaje.

Pero, ¿nos atreveríamos a diferenciar, de alguna manera, el trabajo de los artistas residentes en el continente africano y el de los pertenecientes a de la diáspora? Ya se ha hecho mención a la fuerte conciencia de los artistas que habitan en el continente africano respecto a cuestiones de la vida colectiva y de su entorno. Es más difícil encontrar esta sensibilidad hacia los asuntos colectivos en el artista de la diáspora, que, más aislado de sus raíces, se centra con mayor insistencia en la indagación de temas y problemas a escala individual, como el desarraigo, o de aspectos más elementales de su intimidad, y que explora el continente a través del viaje personal.

Muchas artistas muestran en sus obras, en esa línea intimista, las dificultades de las mujeres por superar ciertos obstáculos para llegar a crear su propio universo autorreferencial. De modo individual o colectivo, hablan de ellas mismas, contando historias interiores, personales, singulares.

There is a fervent consciousness of African-resident artists with regard to issues of collective life and their setting. It is more difficult to find this concern about collective concerns in the artists of the Diaspora. More distant from their roots, they focus more on probing issues and problems at an individual scale (being uprooted and other more basic and intimate aspects), and they prefer to explore the continent by means of the personal voyage.

Many female artists illustrate in their works, and along these intimist lines, the difficulties women face in overcoming obstacles in the creation of their self-referential universe. Be it individually or collectively, these women speak for themselves: they tell personal, private and unique stories.

Among the artists who have captivated our attention are Myriam Mihindou, Aida Muluneh, Angèle Etoundi Essamba, Nontsikelelo “Lolo” Veleko, Otobong Nkanga and Zarina Bhimji: they all play a role of great interest in photographic and visual terms. Their works, in a documentary and social sense, are relevant; there are others who find their roots in *performances*.

In her work, Myriam Mihindou (Libreville, Gabon, 1964) is reflective; she explores the female body and its representation, vulnerability and search for identity. Aida Muluneh (Addis Ababa, Ethiopia, 1974), spurred by the distorted visions of Ethiopia disseminated by the media, began to photograph with the aim of showing the world a more balanced image of her country. Muluneh endorses “the need to discuss, to participate and to exchange ideas about the image of Africa”, and uses black and white images of Ethiopian peoples and cultures. As a result of her own origins within the Diaspora, she manifests a special interest in matters relative to cultural origins and the feeling of uprootedness typical of immigrants. She is also the guiding force behind *DESTA for Africa* (Developing and Educating Society Through Art), an organization fostering the use of photography and new media to bolster African creative and cultural exchanges.

The works of Angèle Etoundi Essamba (Douala, Cameroon, 1962) show the strength and pride of a woman who, with her own codes and in her own style, defies the cultural and gender-based stereotypes that alienate her.

Entre las artistas que irrumpen con fuerza en la escena emergente podemos nombrar a Myriam Mihindou, Aida Muluneh, Angèle Etoundi Essamba, Nontsikelelo “Lolo” Veleko, Otobong Nkanga o Zarina Bhimji, que juegan un rol de indudable interés en la práctica fotográfica y visual, con trabajos documentales y sociales, u otros que encuentran sus raíces en las *perfo*mances.

La obra de Myriam Mihindou (Libreville, Gabón, 1964) es autorreflexiva y explora el cuerpo femenino y su representación, la vulnerabilidad y la búsqueda de la identidad. La fotógrafa Aida Muluneh (Adís Abeba, Etiopía, 1974), inspirada por las visiones distorsionadas de Etiopía que difundían los medios de comunicación, comienza a fotografiar con el fin de ofrecer una imagen más equilibrada de su país natal. Muluneh, que reivindica “la necesidad de discusión, participación e intercambio sobre la imagen de África”, construye imágenes en blanco y negro de la gente y las culturas etíopes, y debido a su propio origen en la diáspora, manifiesta un especial interés hacia las cuestiones relativas a las raíces culturales y al sentimiento de desarraigo propio del inmigrante. También es la artífice de la DESTA for Africa (Developing and Educating Society Through Art [Desarrollar y educar a la sociedad a través del arte]), organización que promueve el uso de la fotografía y los nuevos media para reforzar el intercambio creativo y cultural africano.

De las obras de Angèle Etoundi Essamba (Douala, Camerún, 1962) emerge la fuerza y el orgullo de la mujer que, a través de sus propios códigos y modos, desafía los estereotipos culturales y de género que la marginan. Sus diferentes raíces culturales influyen indudablemente en su obra, inspirándole la mixtura cultural dominada principalmente por su herencia africana. La identidad, la tradición y la mujer negra africana son sus temas preferentes, a través de imágenes que, más allá de su alcance estético, invitan a una reflexión sobre cualquier tipo de exclusión social.

El discurso fotográfico tradicional en general y la fotografía documental en particular, como forma de comentario social, reciben, desde mediados de los noventa, una nueva base conceptual que alimenta nuevos enfoques sobre la subjetividad. Así, se desarrollan los conceptos de fotografía subjetiva, fotografía creativa,

Her varied cultural roots doubtless influence her work, and she takes inspiration in the cultural commingling tinged especially with Africanness that is her legacy. Identity, tradition and Black African woman are some of her preferred subjects; she avails herself of images that, beyond any esthetic capacity, call for a consideration of all manner of social exclusion.

As of the 1990s, traditional photographic discourse in general, and photojournalism in particular, as a means of making a social comment, have been the source of a new conceptual basis that spawns new approaches to subjectivity. Thus we saw the development of the notions of subjective photography, creative photography, independent photography, experimental photography; manipulated or fabricated images appeared, sets were staged, there was a perceptible aroma of film studios... The experiments undertaken by the South African artist Julia Tiffin (Cape Town, South Africa, 1975), by means of the manipulation of her images in the series *In Beyond the Veil: Portrait of Jo-ann, wife, mother*, and both Jo Ractliffe’s and Zarina Bhimji’s proposals are very attractive.

Zarina Bhimji’s work (Mbarara, Uganda, 1963) captures human traces in landscape and architecture. Walls and enclosures are a recurrent motif for this artist; she is attracted by their capacity to absorb history and the recording of spaces linked to a past, where something has already happened, and those who built them, lived in them and abandoned them equally fascinate her. Regardless of the manifest absence of persons in her work, she refers us to the human presence and its concomitant emotions.

Other artists such as Moshekwa Langa (Bakenberg, Limpopo, South Africa, 1975) or the aforementioned Mohamed Camara explore, in their images of empty and unfathomable interiors, new possibilities for a genre that is unusual in sub-Saharan Africa.

In the field of conceptual, performative and self-reflexive photography, the work of the Nigerian artists Emeka Udemba (Enugu, Nigeria, 1968) or Rotimi Fani-Kayode (Lagos, Nigeria, 1955–1989) is especially striking. Udemba uses photography and video in his performative art, and Fani-Kayode, deemed to be the exponent

independiente o experimental; aparecen imágenes manipuladas o fabricadas, fotografías escenificadas o de marcado carácter cinematográfico. Los campos experimentados por la artista sudafricana Julia Tiffin (Ciudad del Cabo, Sudáfrica, 1975), mediante la manipulación de sus imágenes en la serie *In Beyond the Veil: Portrait of Jo-ann, wife, mother*, y las propuestas de Jo Ractliffe o Zarina Bhimji resultan muy atrayentes.

Las fotografías de Zarina Bhimji (Mbarara, Uganda, 1963) capturan las huellas humanas en el paisaje y la arquitectura. Las paredes y muros son un motivo recurrente para esta artista, que se siente atraída por su capacidad de absorción de la historia y por el registro de espacios ligados a un pasado, donde ya ha ocurrido algo, y de aquellos que los construyeron, habitaron y abandonaron. A pesar de la patente ausencia del cuerpo, sus fotografías remiten a la presencia humana y a sus emociones.

Otros artistas, como Moshekwa Langa (Bakenberg, Limpopo, Sudáfrica, 1975) o el ya mencionado Mohamed Camara, exploran, en sus imágenes de interiores enigmáticos, nuevas posibilidades para un género tan poco usual en África subsahariana.

En el campo de la fotografía conceptual, performativa y autorreflexiva destaca la obra de los nigerianos Emeka Udemba (Enugu, Nigeria, 1968) o Rotimi Fani-Kayode (Lagos, Nigeria, 1955-1989). El primero trabaja la fotografía y el vídeo desde lo performativo, y el segundo, considerado el exponente de la fotografía homosexual del África negra, exhibe su carácter más confidente y su identidad a través del medio fotográfico.

A pesar de sus diferentes lenguajes, lo que sí comparten todas estas individualidades artísticas de la creación fotográfica actual en África, residen o no en el continente, es el deseo de que su trabajo sea visto. Y es a partir de los años noventa cuando asistimos a una progresiva visibilidad de las prácticas artísticas en el panorama subsahariano, a pesar de que sea todavía muy reciente la consideración de la fotografía y los nuevos media como medios de expresión artística. Esta creciente visibilidad se ha visto favorecida por varios agentes, como la aceleración de la información, las nuevas condiciones de accesibilidad, el flujo de artistas, comisarios y proyectos transculturales, la aparición de publicaciones

of homosexual photography in Africa, exhibits his most confident facet and his identity in his works.

Although all these individual artists speak their different artistic languages, and even though only some reside in the continent, they are all creators of current photographs in Africa and share a desire for their work to be seen. As of the 1990s there is a growing visibility of artistic practices in the sub-Saharan scene, despite its being only recently that photography and the new media have been accepted as means whereby to express artistic creativity. This growing visibility has been helped along by a number of agents, i.e. the faster exchange of information, better access, flows of artists, curators and transcultural projects, the appearance of specialized publications (such as *Revue Noire*, *Atlantica* or *NKA*), that contribute both to a new perception of the artist’s work and to fostering initiatives promoting contemporary art in Africa.

But we must not forget the working conditions of her artists, which are more than precarious. Neither should we overlook the late arrival of new technologies, widening the distance between Africa and the rest of the world, which is more sophisticated. The mechanisms whereby mediation takes place and the dissemination of the resulting works are also clearly insufficient.

African photography now enjoys recognition on the international stage, evidenced by the mounting presence of African artists and photographers in the world’s leading fairs (among them Kassel’s Documenta, Venice’s Biennale, and other photography festivals) and similarly fostered by the continent itself. The appearance of new spaces assigned to current art (such as the Centre for Contemporary Art in Lagos, the Zoma Contemporary Art Center in Addis Ababa, or the Gugulective in Cape Town), spaces that center on the work of African artists, is a good example of the changing attitude towards contemporary creation. One of the main engines for the dissemination of its photography is the biennial Rencontres Africaines de la Photographie de Bamako, which allows different generations of African photographers to share their similarities and contradictions, echo the role of photography in art and, most of all, recover the attention that had been lost. They are out of the shadows.

especializadas —*Revue Noire*, *Atlántica* o *NKA*—, que contribuyen tanto a una nueva percepción de la obra de los artistas como al impulso de iniciativas de promoción del arte contemporáneo en África.

Pero no por ello deberíamos olvidar las condiciones de trabajo de sus artistas, que siguen siendo más precarias, o la demora en la llegada de las nuevas tecnologías frente a la sofisticación del exterior. También resultan insuficientes los mecanismos de los procesos de mediación y de difusión de sus creaciones.

A pesar de estas circunstancias, la fotografía africana está alcanzando reconocimiento en la arena internacional; un reconocimiento no solo constatado por la presencia cada vez más frecuente de artistas y fotógrafos africanos en las grandes muestras internacionales —entre ellas, la Documenta de Kassel, la Bienal de Venecia u otros festivales fotográficos—, sino también impulsado desde el propio continente. El surgimiento de nuevos espacios destinados al arte actual —como el Centro de Arte Contemporáneo, en Lagos; el Zoma Contemporary Art Center, en Adís Abeba, o el Gugulective, en Ciudad del Cabo, centrados en la obra de artistas africanos— constituye un ejemplo del cambio de actitud hacia la creación contemporánea. Y uno de los principales motores de difusión de su fotografía es la bienal Rencontres Africaines de la Photographie de Bamako, que permite a los fotógrafos africanos de varias generaciones mostrar sus coherencias y contradicciones, reflejar el papel de la fotografía en el arte y, principalmente, salir de la sombra recuperando la atención que se les había negado.

BIBLIOGRAFÍA

ARAEEN, Rasheed, *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts* (ed. Jean Fisher), Londres, Kala Press / Iniva (Institute of International Visual Arts), 1994.

ENWEZOR, Okwui, “Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form”, *MJ - Manifesta Journal*, n.º 2, invierno 2003 - primavera 2004, pp. 6-31.

ENWEZOR, Okwui, “The Analytical Impulse in Contemporary African Photography”, en *Snap Judgments. New Positions in Contemporary African Photography*, Nueva York, International Center of Photography, 2006, pp. 27-45.

ENWEZOR, Okwui y Octavio ZAYA, “Colonial Imaginary, Tropes of Disruption: History, Culture, and Representation in the Works of African Photographers”, en *In/Sight: African Photographers, 1940 to the Present*, cat. exp., Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1996, pp. 17-44.

NJAMI, Simon, “Un Prisma Lúcido”, en 26ª *Bienal de São Paulo. Representações Nacionais*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2004, pp. 225-227.

NJAMI, Simon, “El arte contemporáneo africano” (entrevista con Virginie Andriamirado), en *El juego africano de lo contemporáneo* (ed. Landry-Wilfrid Miampika), La Coruña, MACUF. Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2008.

NKA. Journal of Contemporary African Art, n.º 21: “Photography and Film”, Ithaca, Cornell University, 2007.

RATNAM, Niru, “Art and Globalisation”, en Gill Perry y Paul Wood (eds.), *Themes in Contemporary Art*, New Haven / Londres, Yale University Press, 2004, pp. 276-313.

ROBERTS, John, “Photography and the Social Production of Space”, en *Imago 2001: Encuentros de Fotografía y Vídeo*, Salamanca, 2002, pp. 134-137.

WOLDE GIORGIS, Elizabeth, “Ciudades etíopes en ruinas: la modernidad y sus descontentos”, en *Arte inVisible*, Madrid, ARCO 2010, pp. 46-60.

BIBLIOGRAPHY

ARAEEN, Rasheed. *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts* (ed. Jean Fisher). London, Kala Press/Iniva (Institute of International Visual Arts), 1994.

ENWEZOR, Okwui. “Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form”. *MJ - Manifesta Journal*, Nr. 2, winter 2003–spring 2004, pp. 6–31.

ENWEZOR, Okwui. “The Analytical Impulse in Contemporary African Photography”, in *Snap Judgments. New Positions in Contemporary African Photography*. New York, International Center of Photography, 2006, pp. 27–45.

ENWEZOR, Okwui and Octavio ZAYA. “Colonial Imaginary, Tropes of Disruption: History, Culture, and Representation in the Works of African Photographers”, in *In/Sight: African Photographers, 1940 to the Present*, exhibition catalogue. New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1996, pp. 17–44.

NJAMI, Simon. “Un Prisma Lúcido”, in 26ª *Bienal de São Paulo. Representações Nacionais*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2004, pp. 225–227.

NJAMI, Simon. “El arte contemporáneo africano” (interview with Virginie Andriamirado), in *El juego africano de lo contemporáneo* (ed. Landry-Wilfrid Miampika). La Coruña, MACUF. Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2008.

NKA. Journal of Contemporary African Art, Nr. 21: “Photography and Film”. Ithaca, Cornell University, 2007.

RATNAM, Niru. “Art and Globalisation”, in Gill Perry and Paul Wood (eds.), *Themes in Contemporary Art*. New Haven/Londres, Yale University Press, 2004, pp. 276–313.

ROBERTS, John. “Photography and the Social Production of Space”, in *Imago 2001: Encuentros de Fotografía y Vídeo*, Salamanca, 2002, pp. 134–137.

WOLDE GIORGIS, Elizabeth. “Ciudades etíopes en ruinas: la modernidad y sus descontentos”, in *Arte inVisible*, Madrid, ARCO 2010, pp. 46–60.



Arturo Bibang

Guinea Ecuatorial

Valencia

LA CIUDAD PERDIDA

Cuando se me propuso este proyecto, pensé en él como un reto, un desafío nuevo: ir a una ciudad que ya conocía y enfocar mi cámara con un objetivo diferente a los anteriores, un objetivo —el de mi cámara— limpio de prejuicios e ideas preconcebidas.

Me lancé a la calle con mi cámara colgada al cuello y, poco a poco, las imágenes se fueron acercando a mí. Luz a chorros que caía por los edificios y entre los muros de la ciudad. Pequeños detalles que me trasportaban a otras ciudades que ya había visitado, pero que, como siempre, poseían una individualidad que me sorprendía.

Me encontré con una Valencia muy cambiada. Como cuando visitas a un viejo amigo después de años y lo que ves no sabes a ciencia cierta si es lo que recuerdas o restos de lo que querías recordar.

Valencia tiene las ganas de ser una ciudad moderna, propia de este siglo de continuos cambios y avances. Pero, a su vez, mantiene las tradiciones que la han llevado a ser lo que es hoy de manera tan celosa y orgullosa, y, paseando por algunas de sus calles, uno se pregunta en qué siglo está.

Entremedias de edificios modernos se encuentran las ruinas de lo que en su día debieron de ser casas humildes, que ahora miran hacia arriba tratando de coger algo de aire.

Lo cotidiano se mezcla con lo extraordinario. Vestigios de una Valencia añeja, tradicional, se funden con otra más moderna y llena de promesas de futuro.

El fruto de esos largos paseos, de mi inmersión sonámbula por las calles de esta gran ciudad, es esta serie de fotografías... *La ciudad perdida*.

Las citas que acompañan las fotografías de Arturo Bibang pertenecen al escritor guineano **César Mbá**.

THE LOST CITY

When I received the proposal for this project, I thought of it as a challenge, something new to face up to. It involved returning to a city I already knew and, once there, focus on the subject with a different objective. This other objective, my new camera objective, should be, I thought, free of prejudices.

I took to the streets, camera at my neck, and slowly images began coming to me. Rivers of light trickled down the sides of buildings and ran over the city walls. Minor details whisked me off to other cities I have visited before and, as always, were in possession of a surprising individuality.

I found a very changed Valencia. It was like visiting a good friend you haven't seen in years: when you finally do meet up, it is not clear whether you remember what really was in the past, or whether it is a vestige of what you want to remember.

Valencia is keen to be a modern city, squarely in this century of ongoing changes and growth. But loyal to the traditions that have helped it become what it is, she is protective of herself, and proud. When walking along her streets, you cannot help but wonder what century you're in.

Between modern buildings crouch the remains of once humble homes that, looking sky-wards, try to breathe fresh air.

Everyday events mingle with extraordinary ones. They are the remains of a former, more traditional, Valencia and they merge with another city, one that is more modern and full of promise for a better future.

The fruit of my long walk, of my sleepwalking strolls down the streets of this great city, is this series of photographs... "The Lost City".

The quotes alongside Arturo Bibang's photographs are by Guinean author **César Mbá**.



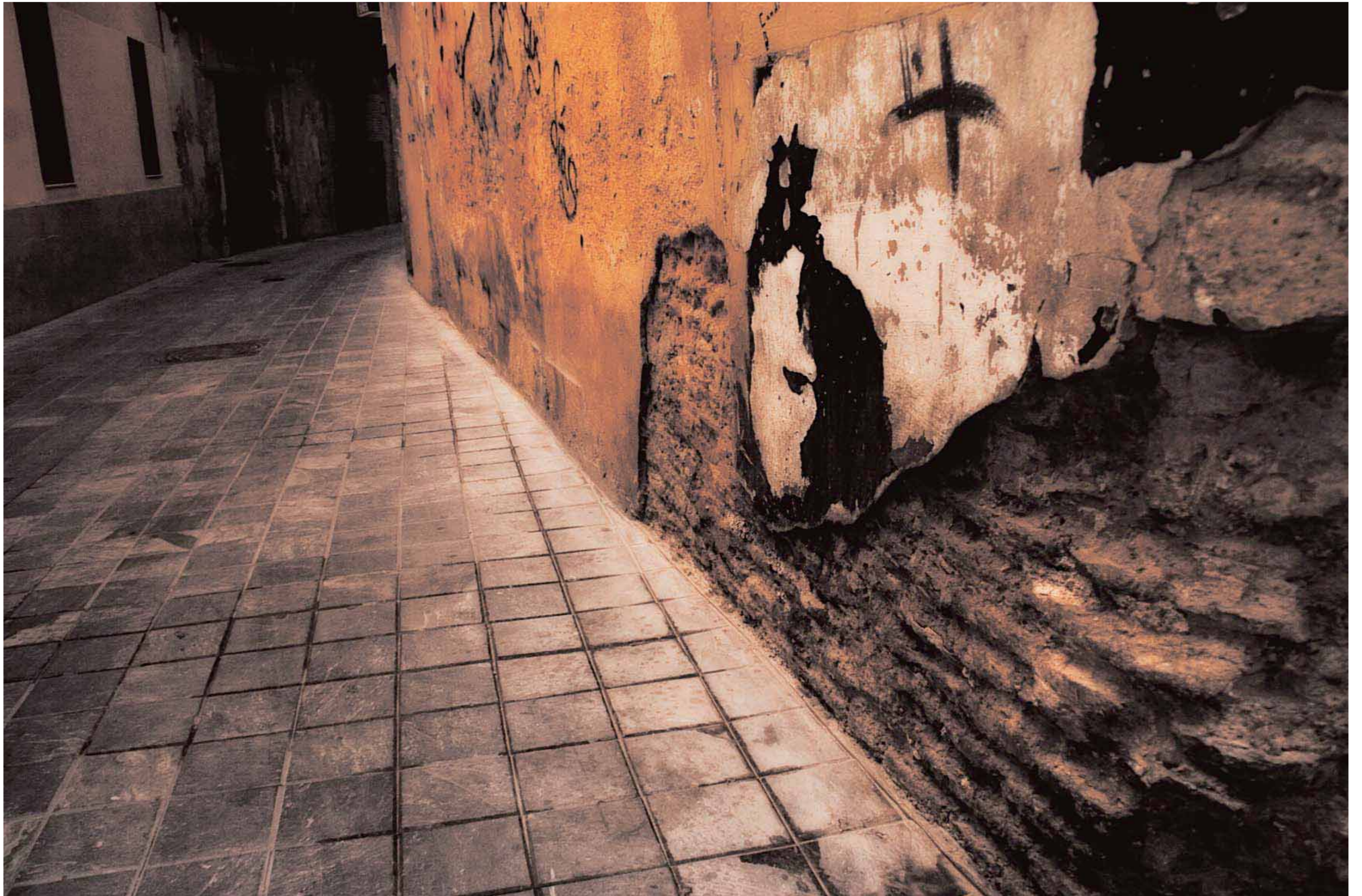
Solo yo puedo señalar el lugar del nacimiento...
Only I can point out the place of the birth...



¿Quién eres tú? ¿Qué luz, bajo los parpados, te llora?
Who are you? What light mourns for you from under the eyelids?



Soy una de las sombras que se esconden en
la espesa maleza de la historia de esta ciudad...
I am one of the shadows lurking in the thick
undergrowth of the history of this city..





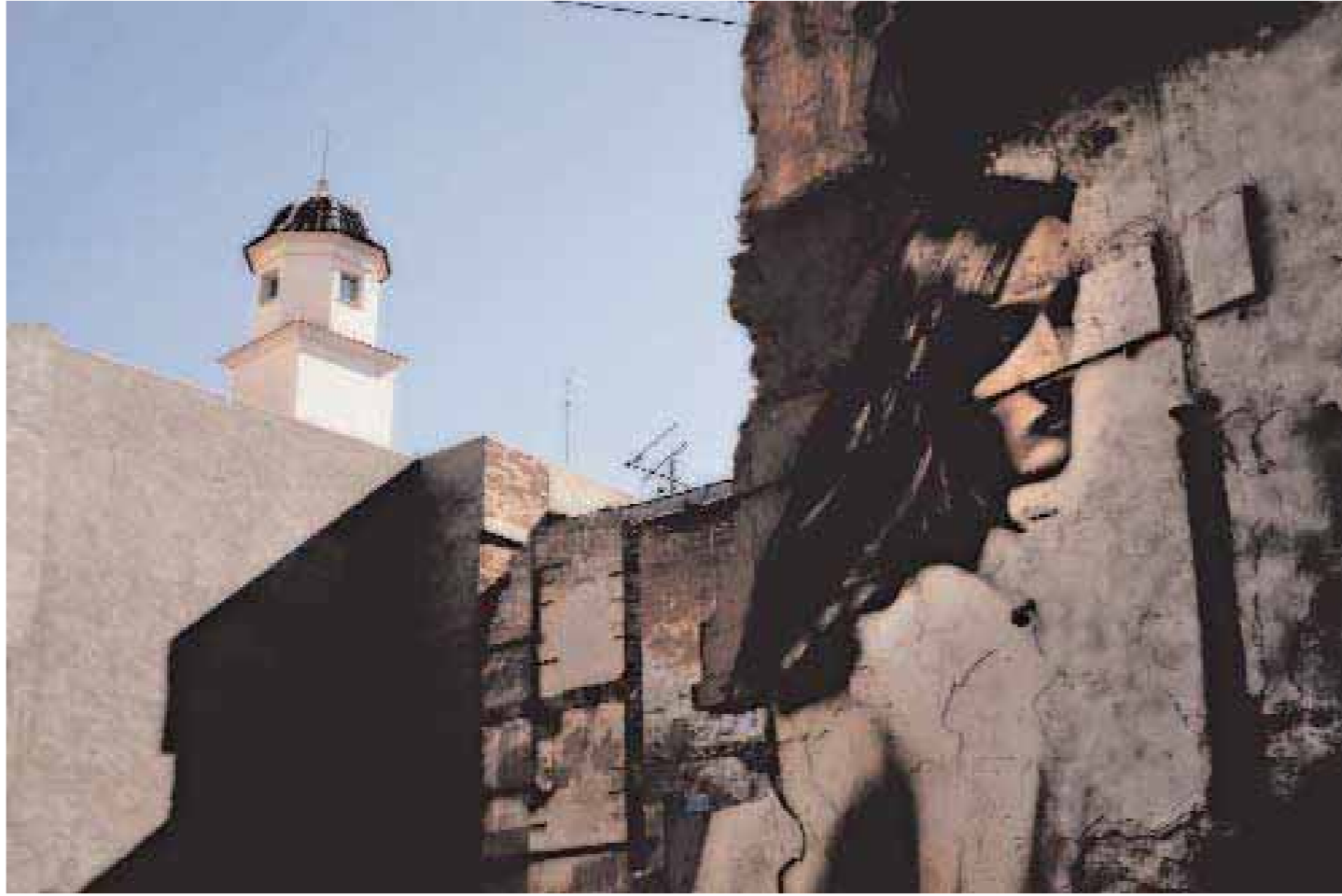
...la luz, para mí, es un término arterial.
...light, for me, is an arterial term.

<

Todos los días, desde los tiempos de Décimo Junio Bruto,
vago por esas calles como una oración...
Every day, since the times of Decimus Junius Brutus,
I drift down these streets as if I were a prayer...



Cada puerta tapiada es un recordatorio bramando mi fin y el de los míos.
Every sealed door is a reminder that roars out my end and the end of my kin.



...a la sombra de miles de años de historia.
...in the shadows of thousands of years of history.



...la encrucijada de los aposentos...
...the crossroads of quarters...



La ciudad que devora a sus muertos se queda sin memoria.
A city that devours its dead will be devoid of memory.



Esos edificios son la morada de mi imaginación.
These buildings are the dwelling of my imagination.



...las costumbres y cenizas volcadas en la noria del tiempo.
...customs and ashes upturned by the Ferris wheel of time.



Solo el cuerpo puede escribir el cuerpo.
Only the body can write the body.



<

Conozco el Infierno Cristiano, el Infierno Musulmán
y el Infierno Judío.
I know Christian Hell, Muslim Hell and Jewish Hell.

>

Sin mediar mandato divino, me dedico a censar
las ilusiones que han madrugado con los acentos
de la última genealogía.
Bereft of a divine mandate, I task myself with
chronicling the fantasies that are first awake
with the accents of the latest genealogies.

Nado contracorriente en la crecida de las voces
que alumbran la ceguera más allá de los ojos.
I swim against the current, amidst rising voices
lighting up sight lost beyond the eyes themselves.

>

...los nunca hermosos.
...the never beautiful.



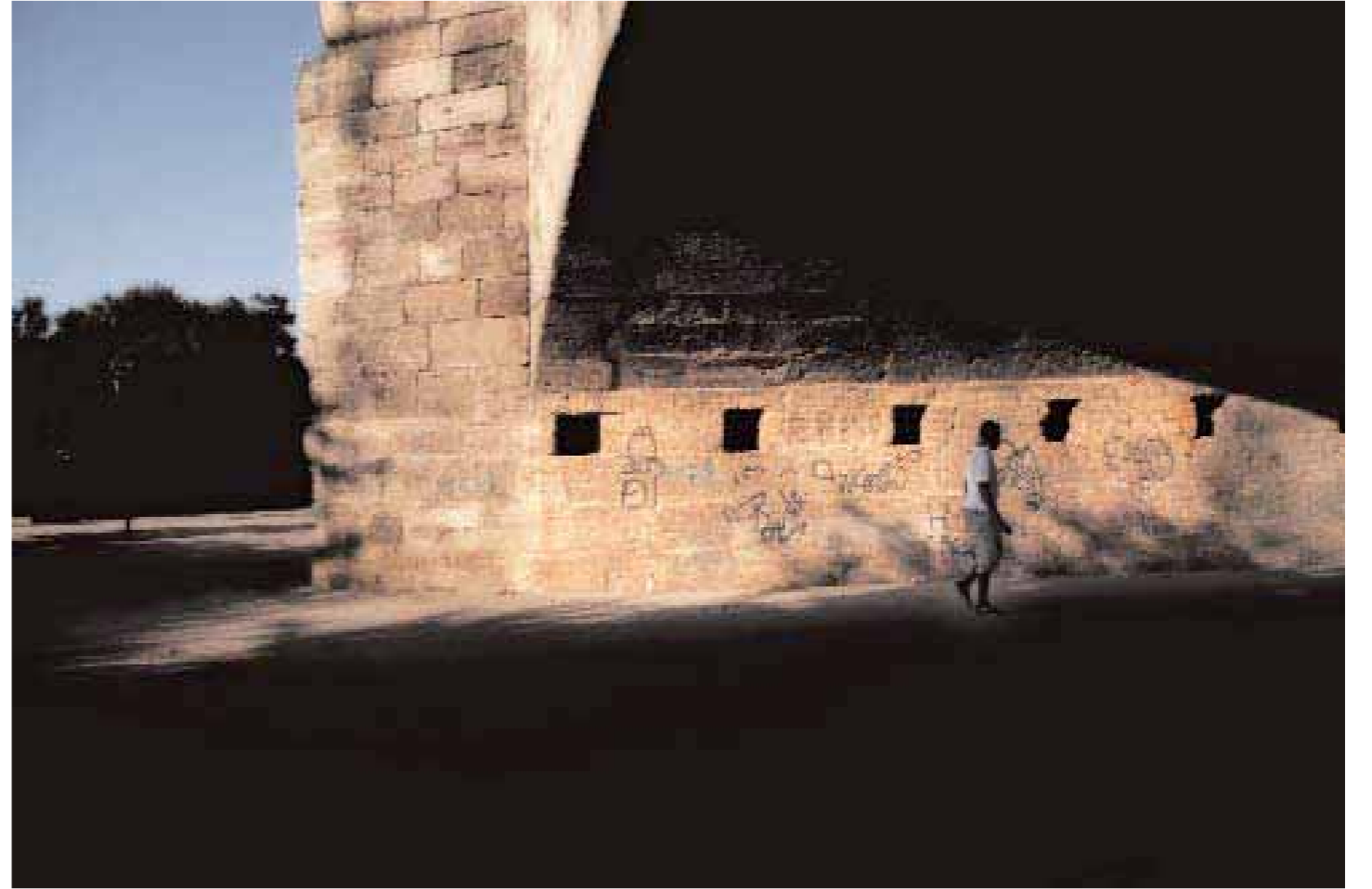


Habito en el secreto que disfrazan los suspiros de esas esquinas.
I dwell in the secret masked by those corners' sighs.



Me gusta introducirme en las criaturas...
I like to enter creatures...

...errar como una idea...
...drift like an idea...





Mi utopía es la de los débiles...
My utopia belongs to the weak...



La historia de esas calles es mi compañera de viaje, nos toleramos todo por primera y última vez,
de espaldas nos perdonamos nuestras mudas confesiones de tiempo compartido.
The story of these streets is my traveling companion, we put up with everything for the first and last time.
Dos-à-dos, we forgive each other's voiceless confessions of shared moments.



El tiempo ha lllagado mi vientre...
Time has wounded my womb...

BILBAO. UN GUIÑO

El artista en Bilbao. Eso es lo que les voy a contar. Llegué a una ciudad donde se hablaba tanto euskera como castellano. Para mí, extranjero, era suficiente para sentirme como un intruso en un mundo desconocido. No obstante, gracias a mi cámara, logré establecer la comunicación con tan extrañas personas. Y comprendí que mi oficio de fotógrafo, en el que llevo dieciocho años, me permite acercarme a todos los pueblos, cualquiera que sea su terruño.

Superando el obstáculo de la lengua, mis fotos me han reconciliado con ese magma vasco. Lamento la brevedad de mi estancia. Sin embargo, he podido pasear mi objetivo en varias ciudades y descubrir de este modo la belleza de Bilbao.

La ciudad sigue siendo un paraíso terrenal, a pesar de los muchos tópicos sobre ese apacible lugar. Así lo muestran las imágenes que he captado. Además, he conocido a gente magnífica, y descubierto con entusiasmo su cultura.

En el puerto chico de Bilbao, un hombre, de unos sesenta años, me llama la atención. Muy educadamente, me pregunta si soy americano. Después de las presentaciones, empieza a detallarme la cartografía de su ciudad, con la que ya estaba familiarizado, desde luego. Pasados unos minutos se despide, no sin dirigirme, con una sonrisa encantadora, un “Agur” (adiós).

Vuelan los días. Mi estancia se prolonga sin que me dé cuenta. Siento cada vez más interés por descubrir esta pequeña ciudad, cuyos habitantes desaparecen con la medianoche. Bilbao, con sus elegantes e históricos rincones (casas antiguas) y sus restaurantes, pasa por ese trance.

Igualmente, me ha sorprendido que Bilbao no tomara las calles para celebrar su victoria la noche de la Copa del Mundo.

En el País Vasco, los viejos son reyes; se les trata con deferencia. Lo mismo sucede en Senegal, donde vivo yo. En ese pequeño país del África Occidental, nos enseñan desde pequeños que, cuando se extingue un anciano, una biblioteca se quema. Es lo que me ha inducido a elegir como tema, además de la arquitectura, “la tercera edad”. Sigán mi mirada.

Agur.

WINK

The artist in Bilbao. This is my story. I arrived in a city where people speak Basque and Spanish. Suddenly, as a foreigner, I was adrift in this unknown universe. But, thanks to my gear, I could communicate with these odd people. And I came to understand that my craft, photography, which I have devoted the last 18 years to, actually brings me together with people everywhere. No matter where, literally.

Despite the language problem, my pictures smoothed my relationship with all things Basque. But I do regret not having had much time. It’s true that I went to a number of cities with my objective in hand. This allowed me to discover the beautiful vistas of Bilbao.

There is a reason for the many clichés about the calm city of Bilbao; it really is like heaven on earth. The pictures I took are solid proof of this. What’s more, I met wonderful people who helped me to discover their culture.

At the Bilbao marina, a gentleman in his sixties called out to me. Very politely, the Spaniard asked me whether I was American. After I introduced myself, he began to explain the layout of the city, a map of which I was holding. A few minutes after, my new friend took leave of me, bidding me, with the friendliest of smiles, a good day; “¡Agur!”, as they say.

The days slid by; without my realizing it my stay unfurled and came to an end. My wish to discover this small city, a city whose dwellers abandon it at midnight grew more pronounced. Bilbao, with its chic corners and historical venues, with its grand mansions, has been there... and back.

I confess I was stunned that all of Bilbao did not take to the streets to celebrate Spain’s victorious results upon winning the World Soccer Cup.

For the Basques, the elderly are of the greatest consequence. They are treated very deferentially. Just like at home in Senegal. In my tiny country in West Africa, we are taught as children that an elder who breathes his last is a library that, having burnt, is lost forever. This inspired me to select as my subject matter “the elderly”, apart from architecture. Follow my gaze.

Agur.



























Mohamed Konaté

Mali

Barcelona

BARCELONA BUS TURÍSTICO

Barcelona Bus Turístico es un medio puesto a disposición de los turistas para que conozcan lo mejor posible la ciudad de Barcelona. Los autobuses están equipados de audioguías en varios idiomas, permitiendo así al usuario oír, a través de sus auriculares, la historia de todos los lugares visitados. Hay tres líneas: la roja, la verde y la azul. El itinerario cubierto por las tres líneas proporciona la ocasión de ver los monumentos más populares de la ciudad. Los turistas pueden apearse en cualquiera de las paradas, visitar tranquilamente el lugar que les interese de manera especial, y volver a tomar el autobús de la línea que deseen en la parada común.

Barcelona posee un patrimonio monumental muy rico, en el que confluyen lo artístico y lo histórico: la Alcaldía, el Palacio de la Generalitat, la Iglesia de Santa María del Mar, el Edificio de Correos, la Iglesia de La Mercè, la Cascada del Parque de la Ciudadela, las Casas Amatller y Batlló, la Iglesia del Sagrado Corazón en el Tibidabo, el Castillo de Montjuic, la Fundación Miró, el Centro Cultural CaixaForum, el Estadio Olímpico y el Palau Sant Jordi, el Pueblo Español, el Palacio Nacional, la Avenida Reina María Cristina, la Rambla de Mar y el Maremàgnum, el Aquàrium, Port Vell, el Palacio del Mar, el puente-levadizo llamado Puerta de Europa, el World Trade Center, la Torre MAPFRE y el Hotel Arts, la Torre Agbar, el Fórum Universal de las Culturas, la estatua de la Dama de la Sombrilla, el Arco de Triunfo, la Fundación Antoni Tapiès, la Rambla de Cataluña, la calle Montcada, la Plaza de Cataluña, Las Ramblas, el Mercado de la Boquería, la Plaza Real, el Monumento a Colón. El célebre arquitecto modernista Antoni Gaudí ha dejado en Barcelona la mayor parte de su genial y excepcional legado: la Sagrada Familia, el Parque Güell y la Casa Milà, más conocida como La Pedrera. Y la herencia y la tradición cultural y artística de la ciudad explican la existencia de muchos museos de gran interés, como, por ejemplo, el Museo Picasso, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, el Museo de Historia de Cataluña, el Museo Diocesano, el Museo Textil y de Indumentaria, el Museo Barbier-Mueller de Arte Precolombino, el Museo de Cera, el Museo de Geología y Zoología, el Museo de Cerámica, el Museo de la Sagrada Familia, el Museo Militar y el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

BARCELONA TOURIST BUS

The Barcelona Tourist Bus is the best way of visiting Barcelona for tourists. The buses are equipped with audio guides in a number of languages, so visitors can see the city while hearing the history of the landmarks they visit. There are three lines, one red, another green and the last one blue. The itineraries of the three lines encompass all of Barcelona’s monuments and most popular sights. You can get off the bus at any one of the stops and take as long as you want to see the landmarks of special interest. Then at that transfer point you can get on the next bus, choosing any one of the lines, to continue your visit at your leisure.

Barcelona is a beautiful city with a very rich monumental, artistic and historical heritage: the City Hall, the Palace of the Generalitat, the Cathedral, the Church of Santa María del Mar, the Post Office, the Church of La Mercè, the beautiful Cascada fountain in the Ciudadela Park, the Casa Amatller and Casa Batlló mansions, the Church of the Sacred Heart on the Tibidabo, Montjuic, the Miró Foundation, the CaixaForum Cultural Center, the Olympic Stadium and the Sant Jordi Palace, the Poble Espanyol, the Palacio Nacional, Reina María Cristina Avenue, the Rambla de Mar and the Maremàgnum, the Aquarium, Port Vell, Palau de Mar, the Puerta de Europa drawbridge, the World Trade Center, the MAPFRE Tower and the Hotel Arts, the Agbar Tower, the Forum buildings, the statue of the lady with the parasol in the Ciudadela Park, the Triumphal Arch, the Antoni Tapiès Foundation, the Rambla de Cataluña, Moncada Street, the Plaza de Cataluña, the Ramblas, the Boquería Market, the Place Royale, the Columbus Monument. The works realized by the great modernist architect Antoni Gaudi left a legacy that makes Barcelona a living witness to his exceptional genius: the Sagrada Familia, the Parc Güell and the Casa Milà (better known as La Pedrera). And the city’s long history and cultural and artistic traditions ensure that the museums are many and interesting, among them the Picasso Museum, the Barcelona Museum of Contemporary Art, the Museum of History of Catalonia, the National Museum of Art of Catalonia, the Diocesan Museum, the Textile and Clothing Museum, the Barbier-Mueller Pre-Columbian Art Museum, the Barcelona Wax Museum, the Museum of Geology and Zoology, the Museum of Ceramics, the Museum of the Sagrada Familia, and the Military Museum.

A esta ciudad turística, de fama internacional, afluyen visitantes de todo el mundo. Esta localidad, llena de vida, ha sabido conservar su pasado, y su patrimonio cultural y artístico es un estímulo para volver a visitarla en numerosas ocasiones.

Llegué a Barcelona y me metí en la piel del turista: vivir la ciudad como un turista, mirar como un turista, tomar fotos como un turista.

Cuando el turista toma una foto, lo que desea es conservar un recuerdo del momento. Cada cliché es testimonio de un descubrimiento, de una sensación, a modo de recordatorio y recuerdo.

Hay un total de 332 fotografías, y he aquí el porqué: el primer “3” hace referencia al número de vuelos que tuve que tomar para llegar a Barcelona; el segundo “3”, a los vuelos de vuelta a casa, y el “2” representa las dos maletas que necesité para mi viaje de ida y vuelta. Salí rumbo a Barcelona con una maleta que se perdió para no aparecer, y tuve que volver con otra.

This is a world-class city of international renown, and tourists flock to her from the four corners of the world. Vibrant and successfully preserving her long history, Barcelona’s care for her beautiful artistic and historical legacy persuades her visitors to return again and again.

I arrived in Barcelona and quickly became a tourist; I wanted to live like a tourist, see like a tourist and take photographs like a tourist.

The pictures that tourists take exist basically to serve as a memento of having been “there”. Each picture is proof of a discovery, of a feeling, like a reminder and a souvenir.

There are 332 photographs, and there is a reason why: I had to take 3 flights to get in to Barcelona (that is the first 3), then 3 flights out (there’s the second 3), and I needed 2 pieces of luggage for my trip. I went to Barcelona with a suitcase that was lost and never recovered, and I had to return home with a different one.



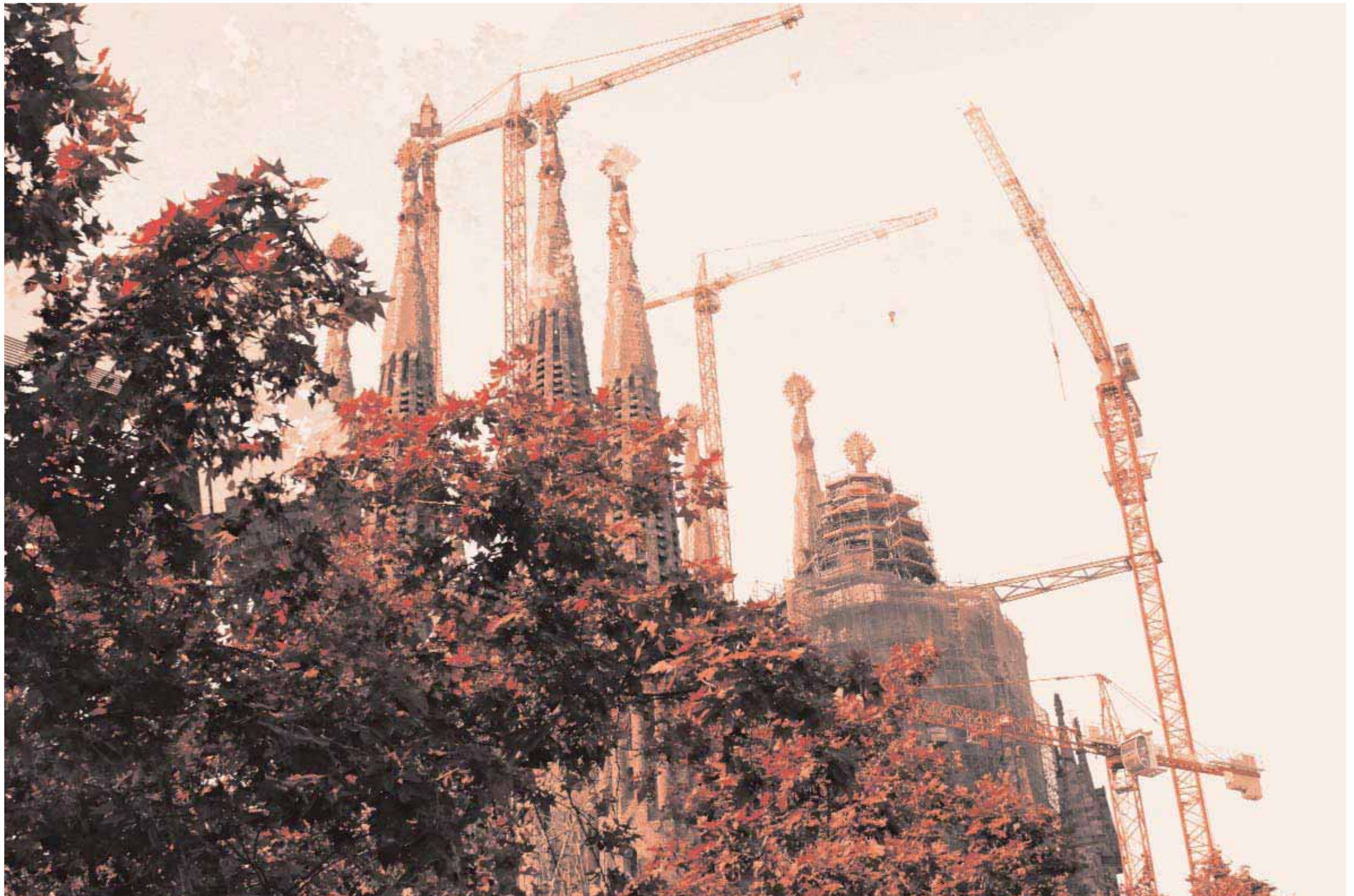






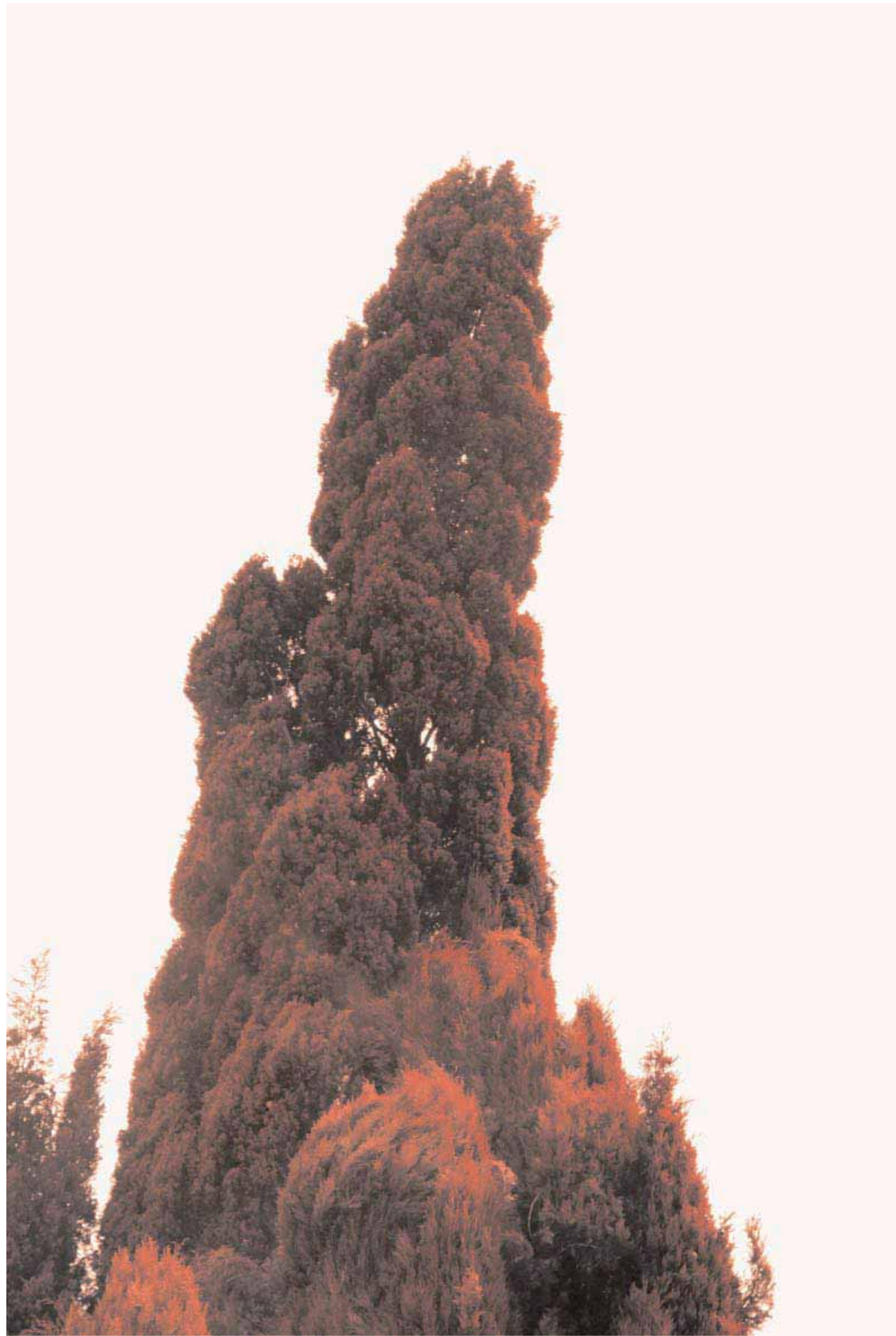


















CHARACTERS

En inglés, según el diccionario, el vocablo *character* se define de la siguiente manera¹:

character

- Las cualidades mentales y morales distintivas de una persona: *el huir no iba con su carácter.*
 - La cualidad de ser individual, normalmente de manera interesante o excepcional: *mi hijo tiene mucha personalidad.*
 - Fuerza y originalidad de una persona: *tenía carácter además de ser hermosa.*
 - El buen nombre o reputación de una persona: *¿a qué se debe este ataque a mi buen nombre?*
 - [Anticuado] Declaración por escrito atestigando la bondad de una persona; carta de recomendación.
- Un personaje en una novela, en una obra de teatro o en una película.
 - El papel que interpreta un actor.
 - [Con adjetivo] Los rasgos de una persona o cosa tal y como se aprecian en un aspecto concreto de su naturaleza: *era de carácter dudoso / carácter insufrible.*
 - [Coloquial] Persona interesante o peculiar; alguien muy divertido o entretenido: *es un tipo especial / es un caso.*
- Una letra o un símbolo impreso o escrito.

En este caso, el proyecto titulado *characters* hace referencia al paisaje de Las Palmas de Gran Canaria, y más concretamente, a los lugares en los que estuve durante siete días. En el transcurso de esta “misión” saqué fotografías de “lo que me llamaba la atención” —no podía comunicarme con los habitantes de Las Palmas, ya que no hablo español—. Para no imponer la *alteridad* a esta comunidad, decidí embarcarme en aquello que se me presentaba libremente.

Desde la distancia, las casas y partes del paisaje me resultaban familiares; me traían a la mente las viviendas del Reconstruction and Development Programme (RDP) construidas en la era *post-apartheid* en Sudáfrica, solo que la construcción típica de Las Palmas es más colorida que la de mi país y se parece a la que retratan las postales del Mediterráneo. Yo veía solamente los edificios, bloques cuadrados, y, al recordarme a mi hogar, su disposición me produjo añoranza. Allí estaba yo, sola, sin compañía alguna,

CHARACTERS

Character

Noun

According to the dictionary *characters* are defined as

- The mental and moral qualities distinctive to an individual : *running away was not in keeping with her character.*
 - The quality of being individual, typically in an interesting or unusual way : *the island is full of character.*
 - Strength and originality in a person’s nature : *she had character as well as beauty.*
 - A person’s good reputation : *to what do I owe this attack on my character?*
 - (Dated) A written statement of someone’s good qualities; a recommendation.
- A person in a novel, play, or movie.
 - A part played by an actor.
- [With adj.] a person seen in terms of a particular aspect of character : *he was a larger-than-life character | shady characters.*
 - (Informal) An interesting or amusing individual : *he’s a real character.*
- a printed or written letter or symbol.

In this instance, the project titled *characters* refers to the Las Palmas landscape, and especially the spaces which I happened to occupy over a 7 day period. During my assignment, I captured photos of ‘what met the eye’ – I could not communicate with the residents in any other way as I don’t speak Spanish. In order not to *Other* a community in my work path, I decided to embark on what was presented freely to me.

From a distance, the houses and also other passages that looked like what I am used to, the Reconstructive Development Programme (RDP) houses built in the post-apartheid era in South Africa, except for the fact that the Las Palmas structure is more colourful and resembles images of Mediterranean postcards. I could only see the square shaped settlements, and yet their set up evoked some nostalgic feelings in me of home. I was alone, all by myself on the mountain and far from my glance the cars were neatly parked outside – but no human beings present

en la montaña. A lo lejos veía los automóviles, aparcados simétricamente, pero ni sola una persona, ni señal de vida. Este ambiente, sereno y tranquilo, es el que quise captar con mi objetivo.

Sería mediodía cuando los *characters* se dirigieron hacia mí. Me obligué a mí misma a ascender por la montaña, bastante empinada. Tuve la sensación de ser africana en ese extraño espacio. La incertidumbre y un temor desconocido hicieron mella en mi ánimo. El espacio era difuso, y yo no lograba armonizar con él; me apesadumbraba una sensación nostálgica que no tiene que ver con la complicidad que siento para con los *characters/participantes* en mis propios proyectos.

Anduve durante dos horas, y aprecié muchos indicios de aburguesamiento. Es un espacio que se moderniza para adaptarse a y fomentar el consumismo —baratijas—, cuando no el capitalismo. Yo lo he visto antes, en mi país, y me sentí abrumada por una ola de hastío. Pensé en las personas que habrían vivido allí antes; me pregunté qué viajes harían ahora. Se están construyendo casas nuevas, probablemente para incitar a posibles compradores —incluso extranjeros, como sucede frecuentemente en Ciudad del Cabo en Sudáfrica—. O quizás para seducir a las élites locales, como en Johannesburgo. Claro que, cuando surgen estos nuevos barrios, tan atractivos, algunos habitantes con mal sino se ven obligados a trasladarse a lugares lejanos. En las obras de construcción que vi quedaban restos de un pasado. Los *characters* bellos y conmovedores de esas casas de tonos bonitos aún se podían apreciar.

Como forastera, el lugar que ocupaba empezó a subyugarme. Algo dentro de mí me decía que efectivamente esas viviendas habían estado ya ocupadas con anterioridad, y estas preguntas me martilleaban: ¿dónde están ahora sus antiguos ocupantes?, ¿dónde se encuentran sus antepasados?, ¿están aquí o en el otro espacio?

Seguí con mi trabajo, aunque el terror me paralizaba. No sabía lo que habría bajo tierra. Los muros, cayéndose a pedazos, me rozaban. Eran puros fragmentos. Y la ausencia total de compañía me asustaba aún más. No sabía si era un lugar especial o no. El silencio era extraño e inquietante. Pensamientos inverosímiles me venían a la cabeza mientras reflexionaba sobre cómo los paisajes desiertos y los suburbios se perciben en mi país. Pero nadie podía explicarme nada porque no me podía comunicar con el lenguaje —¿cuál era la historia de ese lugar en concreto?—. Había cuevas, rocosas, a veces enmohecidas, que contrastaban con espacios, unos pletóricos de color que parecían acogedores y otros que daban la impresión de estar desiertos. También, efectivamente,

or sign movements. The still, tranquil mood was deliberately captured by my lens.

It was noon when the characters projected themselves to me. I forced myself to move along the steep mountain. I felt myself an African in this foreign space. Uncertainty and unknown fear hit so hard. There was vagueness about the space and I could not bond – nostalgic feelings of home are not the same as the intimacy I feel with the characters/participants in my own projects.

I walked for two hours, and what emerged for me were the many signs of gentrification. A space that is becoming modernized to accommodate and promote consumerism, finery, if not capitalism. I have seen this before in my own country and familiarity washed over me. I thought of the people who once lived there, wondered about their journeys now. New buildings were constructed probably to entice possible buyers – foreign buyers perhaps as is often the case in South Africa’s Cape Town. Or the upcoming local elites as in Johannesburg. Obviously when new attractions take place some unlucky are forced to move to faraway places. Remnants of the past were present in the demolished ground that I passed. The beautiful, compelling characters of the colorful distant houses were visible.

As an outsider the place that I occupied then haunted me. In my headspace something told me that some people once inhabited that space but the question I had in mind was – Where are they now? Where are their ancestors? Here or in that Other space?

I continued with my work though fear was unnerving. I did not know what lay underground. The decaying walls so close to me. Pure fragmentation. Absence of the people further terrified me. I could not think of what was meant to be a heritage site or not. It was eerie quiet. Some weird thoughts crossed my mind as I contemplated how deserted landscapes or outskirts are known in my country. But no one could explain as I could not communicate through language. What is the history of that particular place. There were caves, stony, sometimes rusty contrasted with colorful spaces that look homely and others deserted. There – there were signs of life and yet I was alienated and an absence of life is how I experienced the place.

Characters appear in a particular order, at a specific period of time. That is how each photo in this project is titled. Every photo is supposed to be named after the time in which it was taken. Like a character in a play, as a photographer who plays the antagonist part, the landscapes became my co-characters as I was compelled to engage with differently and personally.



























señales de vida, pero yo me sentía aislada y mi vivencia del lugar fue la de encontrarme en un sitio muerto.

Los *characters* aparecen en un orden y en un momento concreto, y este es el que da título a las fotografías de este proyecto. Cada una ha sido denominada con el nombre del momento en que se hizo. Como desempeñando un *character*, un personaje, en una obra de teatro, en la que el fotógrafo encarna al antagonista, los paisajes se convierten en *co-characters*, en compañeros de reparto, y por ello tuve que relacionarme con ellos de manera personal y diferente.

La pregunta que me planteé inicialmente era la siguiente: ¿qué quiere decir ser un fotógrafo extranjero, de África, en un país como España? ¿Cómo puedo abordar mi misión sin molestar a los habitantes de ese espacio? Mi postura en relación con la política de la representación y mis propias creencias me han legado lo que ahora llamo *characters*.

¹ [N. de la Ed.] Dado que el vocablo inglés *character* y su traducción inmediata al español, “carácter”, no son totalmente sinónimos, se traduce aquí la definición del término aportada por la autora para mantener los matices diferentes de sus acepciones en el idioma original; de ahí que —aunque resulte en primera instancia algo incongruente— en los ejemplos de ciertas acepciones se empleen términos en español diferentes a “carácter”. Por la misma razón, se mantiene el término en inglés a lo largo del texto.

The question I had initially was WHAT DOES IT MEAN TO BE A FOREIGN PHOTOGRAPHER, an African, in a Spanish country. How can I approach my assignment without violating citizens or occupants of that space. My awareness for politics of representation and own personal beliefs left me with what I now call *characters*.

Nii Obodai

Ghana

Valladolid

RESPIRO EL MISMO AIRE

*Esta es mi religión, sencilla:
no hay necesidad de templos, ni de compleja filosofía;
nuestro cerebro, nuestro corazón es nuestro templo,
la filosofía es la amabilidad.*

Dalái Lama

Ahora recuerdo
Cuando emprendí el viaje
Mi Sentido Interior me avisa de que no genere emoción
en el corazón
Que permanezca tranquilo, quedo, cuando sienta lo que
se me viene encima
La vocecilla habla

Y, por supuesto, se me olvida...

Estoy inquieto. Viajo hacia ti
A tu interior, pienso
Siempre he querido visitar esta tierra
En mi mente, una remota imagen de lo que ha sido y es España
Y ahora estoy en

La realidad

La tierra, un secarral, casi un desierto
No me lo esperaba

Transportado en tren
A un sitio donde nunca he estado
Me gustan los trenes
Me gusta el movimiento
Cápsula rítmica que viaja por el tiempo y el espacio
Miro por la ventanilla y veo enormes molinos
Y la luz del sol entre árboles del bosque
Las sombras jugando a lo suyo

Pero mi billete lo dice todo
Lo miro de nuevo
Me recuerda
Que estoy atado a la Tierra
Tú y yo no somos iguales
Divisiones de clase
Economías
El tren también dividido
Esto es lo que hay

Llego
Monumentos estructuras me saludan
Y por cómo juegan los infinitos rayos de luz sobre los edificios
Se hace evidente tu historia

BREATHING THE SAME AIR

*"This is my simple religion
There is no need for temples; no need for complicated philosophy
Our own brain, our own heart is our temple
The philosophy is kindness"*

The Dalai Lama

I remember now
When I first set off
My Inner Sense warns me not to generate excitement
in my heart
But to stay steady and calm as I experience whatever
will come my way
The small voice speaks

And of course I forget...

I am excited. I'm travelling to you
Into you, I think
I have always wanted to visit this land.
In my mind a distant vision of what Spain was and is
And now I'm in

Reality

The land so dry, barely desert
Not what I expected

I'm transporting on a train
Going somewhere I have never been before
I like trains
I'm into the movement
A rhythmic capsule travelling time and space
Watching outside the window giant wind mills
And the Sun's light in between the trees of the woods
Shadows playing their game

But my ticket says it all
I look at it again
It reminds me
I'm Earth bound
You and me are not the same
Divisions of class
Economics
The train too is divided
Order of the day

I arrive
Monument structures greet me
And through the play of infinite light rays on buildings
Your history is evident

Desde la ventanilla de mi taxi
En silencio observo la ciudad
El movimiento de los peatones
Espacios abiertos, balones que vuelan y botan de una mano
joven a otra
Terrazas y asientos casi vacíos
En el calor del mediodía
Los ancianos, sentados a la sombra
Esperan que transcurra el día

Exploro tu sueño urbano
Su ciencia de inclusión y delimitación
Las vías de la residencia y del comercio
Empalmes de separación y fiestas

Estoy perdido en este lugar
Tengo que esforzarme para que me oigan, me reconozcan
Parece que no tengo voz, mi lengua casi no existe
Y en mí la frustración está a flor de piel

Obligado a vagar, silencioso, por las calles
Dejo que mis sentidos me lleven a rica comida y un lugar
de descanso
Para estar a gusto y no sentirme encerrado afuera

Aquí no es fácil

No soy de aquí y todo momento, en esta ciudad,
me lo recuerda

Está claro que creéis que no compartimos nada
Vuestros tiempos de imperio pasado os hablan aún ahora
Sí, creo que sí
Lo delatan vuestras acciones

El calor, el calor y las sombras ásperas que me persiguen
por la orilla del río
Intento sofocar la ira

Comunicación
Tic-tic-tac-hola

“Hello! ¡Hola! Quisiera conocerte
Quiero saber qué te haría sonreír
Y cómo sobrellevas la triste locura de nuestro mundo
Y qué te hace feliz”

“Hello! ¡Hola! Quisiera tomar algo contigo, hablar...
de nada, en realidad

Encontremos espacios vacíos para llenarlos de color
y armonías

Vamos a emocionarnos con *jazz*, que resuene hasta el alba
Te puedo contar mis viajes al Sáhel
Tengo cosas bellas que compartir”

“Hello! ¡Hola! ¿Por qué no me ves, no me oyes, no me sientes?
Abre tu mente”

From my taxi's window
I watch silently the cityscape
The movement of pedestrians
Open spaces, basketballs fly and bounce in between
youthful hands
Cafés and near empty seats
In the midday heat
Elders sitting under shaded trees
Waiting the day to pass

I explore your urban dream
It's science of inclusion and demarcation
The path ways of domiciliation and commerce
The junctions of separation and celebration

I'm lost in this place
I have to force myself to be heard and acknowledged
It seems I have no voice for my tongue hardly exists
In me frustration always on the edge

I'm forced into a silent retreat to feel my way through
the streets
My senses guiding me to find nutritious food and places to rest
Simply to be at ease with out feeling locked out

Its not so easy here

I'm a stranger and each moment in this city I'm reminded
of this

Clearly you think I have nothing to share with you
Days of empire still fluent in your head, maybe
Yes, I think so
Your actions speak so

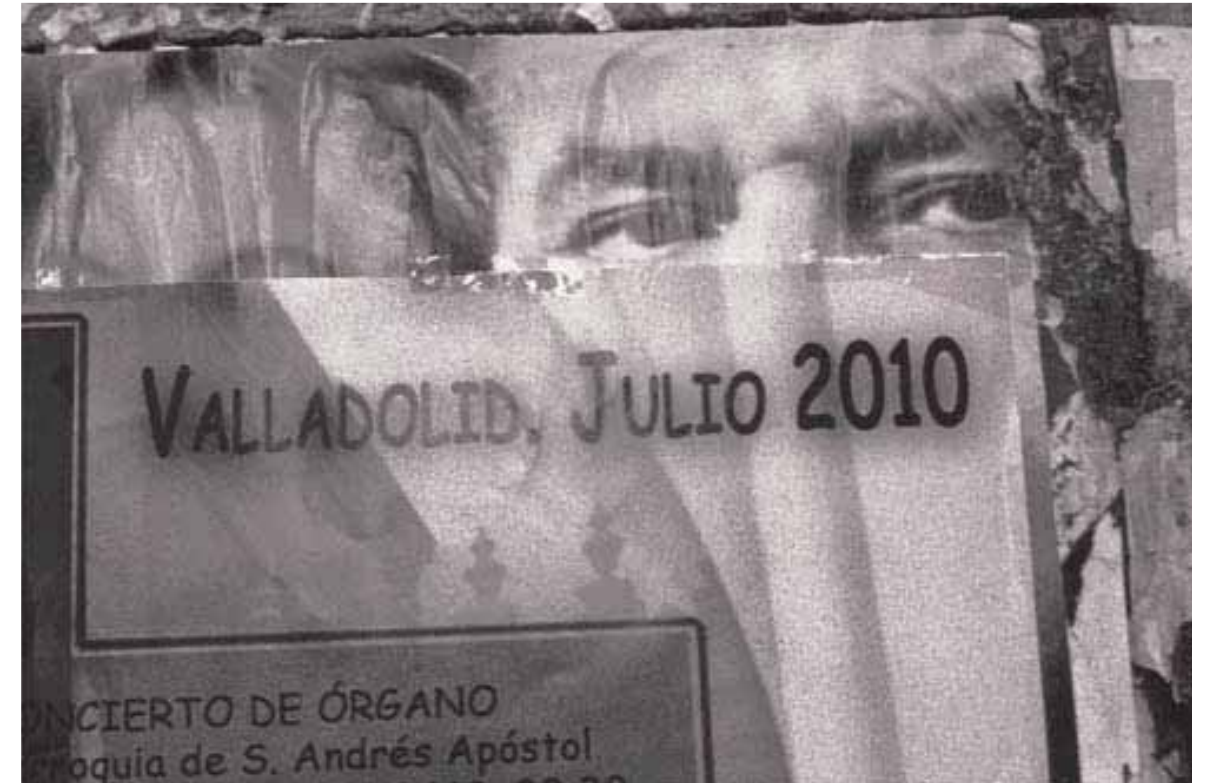
Heat and harsh shadows tailing me along the river
I'm suppressing my anger

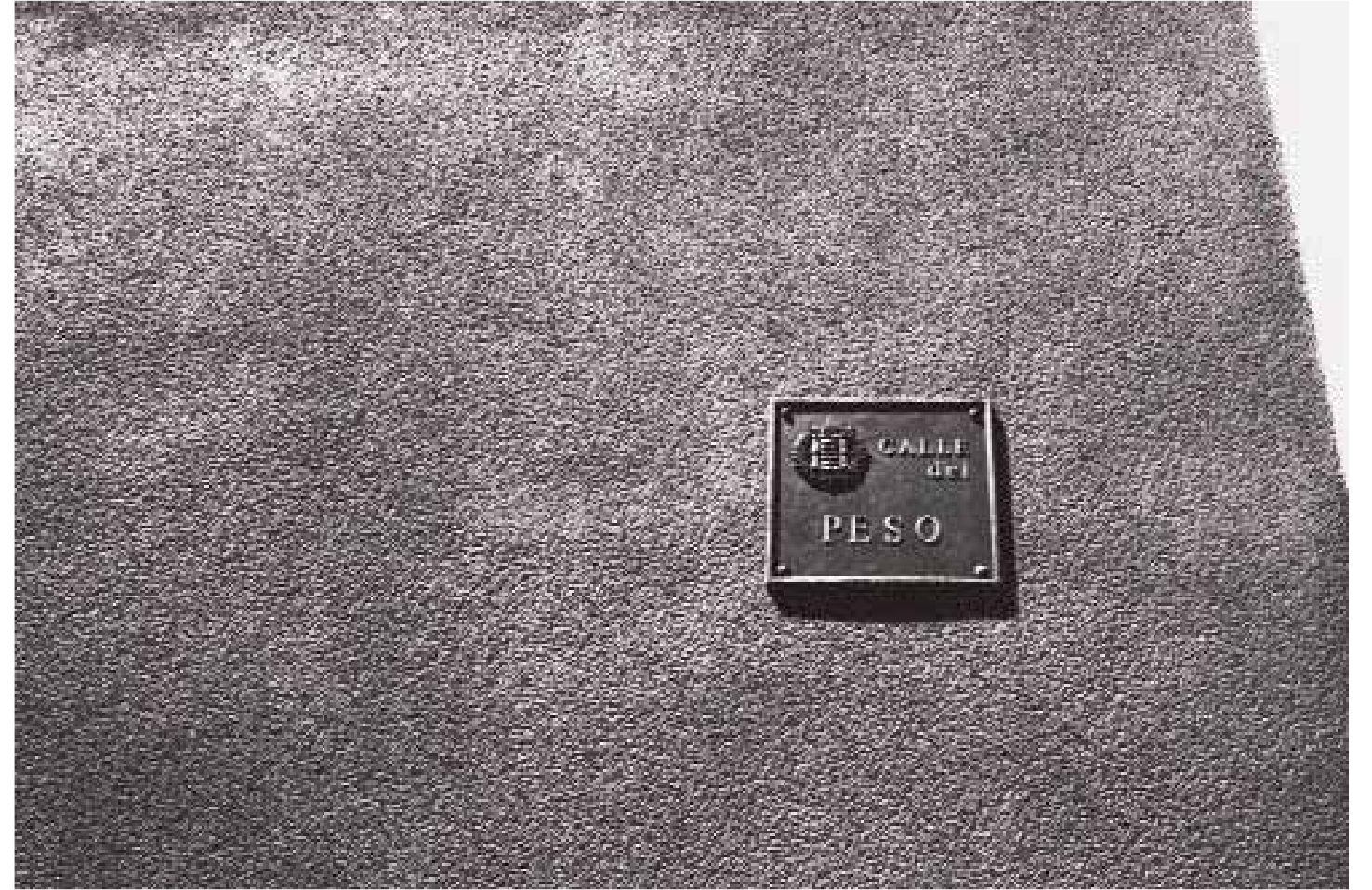
Communication
tick tick tack hola

“Hello! Hola! I want to know you
Want to know what makes you smile
And how you deal with the sad insanity of our mad world
What gives you joy”

“Hello! Hola! I want to eat with you talk about nothing really
Lets find empty spaces to fill with colour and harmonies
Vibe on the resonance of jazz songs into the night
I have tales to tell you of my travels into the Sahel
Beauty to share”

“Hello! Hola! why can't you see me, hear me, feel me
Open your mind”













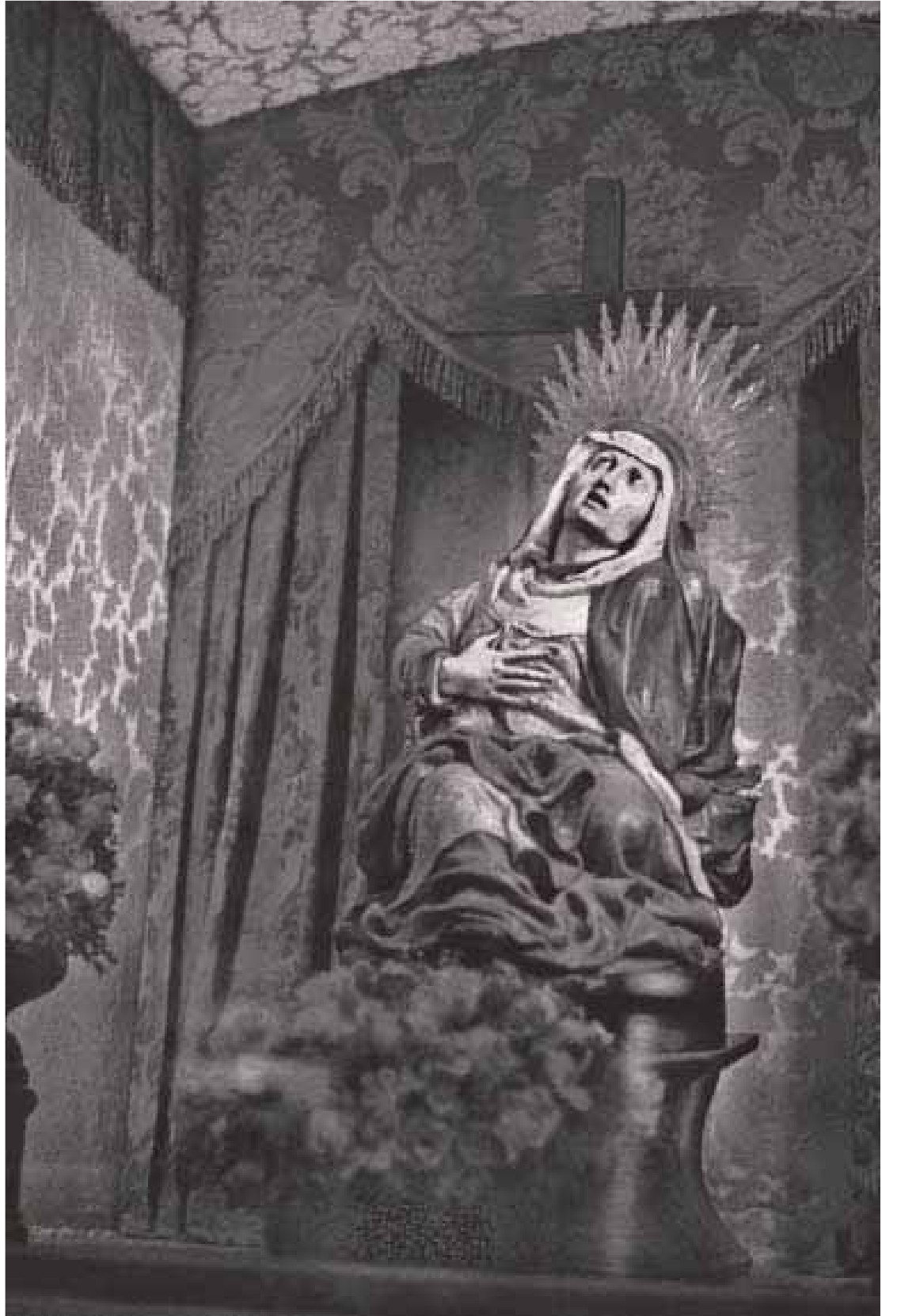














Estoy aquí para ser testigo de tu rareza y con ella pintar
 algo nuevo
 Casi no encuentro nada en común
 Como si hubiera desconexión de circuitos
 Tu indiferencia... no te das cuenta de que nuestro encuentro
 puede darle algo al mundo

 Oigo una voz que se ríe
 No la localizo bien
 Pero es una risa que me entristece
 Sabe que somos absurdos
 Mientras el barco se hunde, nos abandonamos los unos
 a los otros

 Pensé que podríamos compartir algo breve
 Nada más
 Un momento de bondad en la Eternidad
 Un recordatorio de nuestra humanidad

 Por la calle
 Tus ojos se esfuerzan por no cruzarse con los míos
 No quieres que me acerque
 Solo quiero saber cómo llegar
 Me das la espalda
 Se alza un escudo invisible
 Lo percibo

 No eres fácil

 Muros por doquier
 Sabes construirlos
 Tendré que aprender a saltarlos
 Superarlos
 Muros altos, anchos

 Ay, otro muro más se materializa
 En cuanto echo un vistazo, se yergue

 Quiero sacudirme... pero no
 Pronto me iré
 Sigo mis andanzas...

 Durante nuestros últimos momentos juntos
 Me esfuerzo más
 Medito, rezando por lograr nuestra unidad

 Oigo bien las palabras de mi Sentido Interior
 La sabiduría antigua fluye
 Amar a todos en su espíritu

 Oigo las golondrinas
 Resuenan, su tono agudo corta el aire

 Lo intento, te juro que lo intento
 Intentaré quererte
 No somos enemigos
 Solo humanos
 Que respiramos el mismo aire

I'm here to be a witness to your strangeness and paint
 a new picture with it.
 I can hardly find a connection between us
 Like the circuits are down
 Your indifference... missing the whole point of our encounter
 to enrich the world

 I hear a voice laughing at us
 Not sure where to place it
 But it's a laughter that makes me sad
 It knows how ridiculous we are
 In a sinking ship we abandon each other

 I thought we might share some thing small
 That's all
 A moment of goodness in Eternity
 A reminder of our humanity

 On the streets
 Your eyes struggle to meet mine
 You don't want me approach you
 I just want to ask directions
 You turn your back
 An invisible shield is up
 I can feel it

 You are not easy

 Walls everywhere
 You know how to build them
 I have to learn to climb them
 Get over them
 High thick walls

 Ahgh, another wall materialising
 Triggered by the slightest look

 I want to shake you but I don't
 I'll be out of here soon
 Travelling on...

 In our last moments together
 I make more effort
 I meditate asking for our unity

 I can hear the words of my Inner Sense
 Ancient wisdom flows
 Love all in spirit

 The sound of swallows
 Resonating high pitch through the air

 I'm trying, I swear I am
 I will try to love you
 We are not enemies
 Just human's
 Breathing the same air

Emeka Okereke

Nigeria

Madrid

FRAGMENTOS DE EXPERIENCIAS

Aunque ya había estado dos veces antes en España, esta era mi primera visita a Madrid. El viaje me llevó desde Lagos hasta el centro mismo de esta ciudad: me hospedé en un hotel que da directamente a la Puerta del Sol, casi en la boca de la parada de metro Sol. Por las calles, a mi alrededor, las tiendas y los grandes almacenes rivalizaban con múltiples actividades turísticas. Llegué en el momento mismo en el que el corazón del país latía uniendo dos realidades superpuestas: ¡el fútbol y el verano! Todo el mundo estaba de un humor espléndido porque el equipo nacional de fútbol se estaba cubriendo de gloria, alcanzando hitos históricos; todos estaban eufóricos y las ventas iban estupendamente. Aunque no soy un gran apasionado del fútbol, he de confesar que me interesó esta combinación. Sé además que, en general, el verano se convierte en una estación especial, porque es cuando salimos de nuestro letargo invernal y nos despreciamos al sol. Y en España, con el añadido del fútbol, este verano no era, verdaderamente, como los demás.

Yo estaba en Madrid como turista, consciente, por supuesto, de que tenía solo diez días por delante para entrar y salir. Tuve que aceptar que todo lo que iba a aprender de la ciudad se reduciría a lo que vieran mis ojos, a lo que mis emociones confirmasen o rechazasen. Decidí, pues, que lo mejor que podía hacer era ponerme manos a la obra en cuanto cruzara el umbral de mi habitación. Eso hice: todas las mañanas, al despertar bajo el cálido sol de verano, enganchaba mi cámara y salía a explorar las calles. No hablo ni una palabra de español, pero rápidamente aprendí un término que me rodeaba y perseguía por todas partes: “¡Rebajas!”. Unos pocos días después me sorprendí a mí mismo diciendo que “Madrid se ha visto tomado por el espíritu de las *Rebajas*”.

De todas maneras, lo que más me sorprendió fue encontrarme inmerso en un espacio que hervía de actividad, poblado por gentes tan absortas en su ocio que yo pasaba inadvertido: era un poco como si pudiera observar sin ser visto. Sin compañero alguno, sin amigo ni colega con quien entablar ni la conversación más superficial, realmente no hablé con nadie. Me limitaba a observar. Cada una de las cosas que descubrí me parecía una imagen cuyo sentido debía reconstruir buscando en mi ser, al carecer de toda información externa a la que aferrarme.

FRAGMENTS OF EXPERIENCES

Though I have been to Spain on two occasions, this time, it was my first in Madrid. The journey brought me all the way from Lagos and straight into the heart of Madrid: I was lodged in a hotel right at the mouth of “Puerta del Sol” just in front of the metro “Sol”. Beneath and around me were the countless shopping malls and endless touristic activities. I arrived in Madrid when all of Spain is bustling between two juxtaposed events: soccer and summer! Spirit was high because the Spanish football team was winning all the way, setting historical records and people were just too happy and you could tell from how much shopping there was. Not that I am so much of a fan of soccer, but I find this mixture quite interesting. I know that summer is usually a big event; I always say that’s when people come out from hibernation and into the open to sun their wings and limbs. But with soccer this time, summer was different in Spain.

As a tourist myself (considering I would just be in and out within a space of ten days), the only clue I had of Madrid is what my eyes could see and what my emotions could align or contrast with. I decided the best way was to work straight from my door step. So every morning I wake up to the hot burning but pleasant sun of summer, and with my camera, I wander the streets. Owing to the fact that my Spanish was completely non-existent, it was easy for just one word to make a difference especially if you run into it every second: “Rebajas!” A few days later I found myself saying “Madrid has been inflicted with the spirit of *Rebajas*”

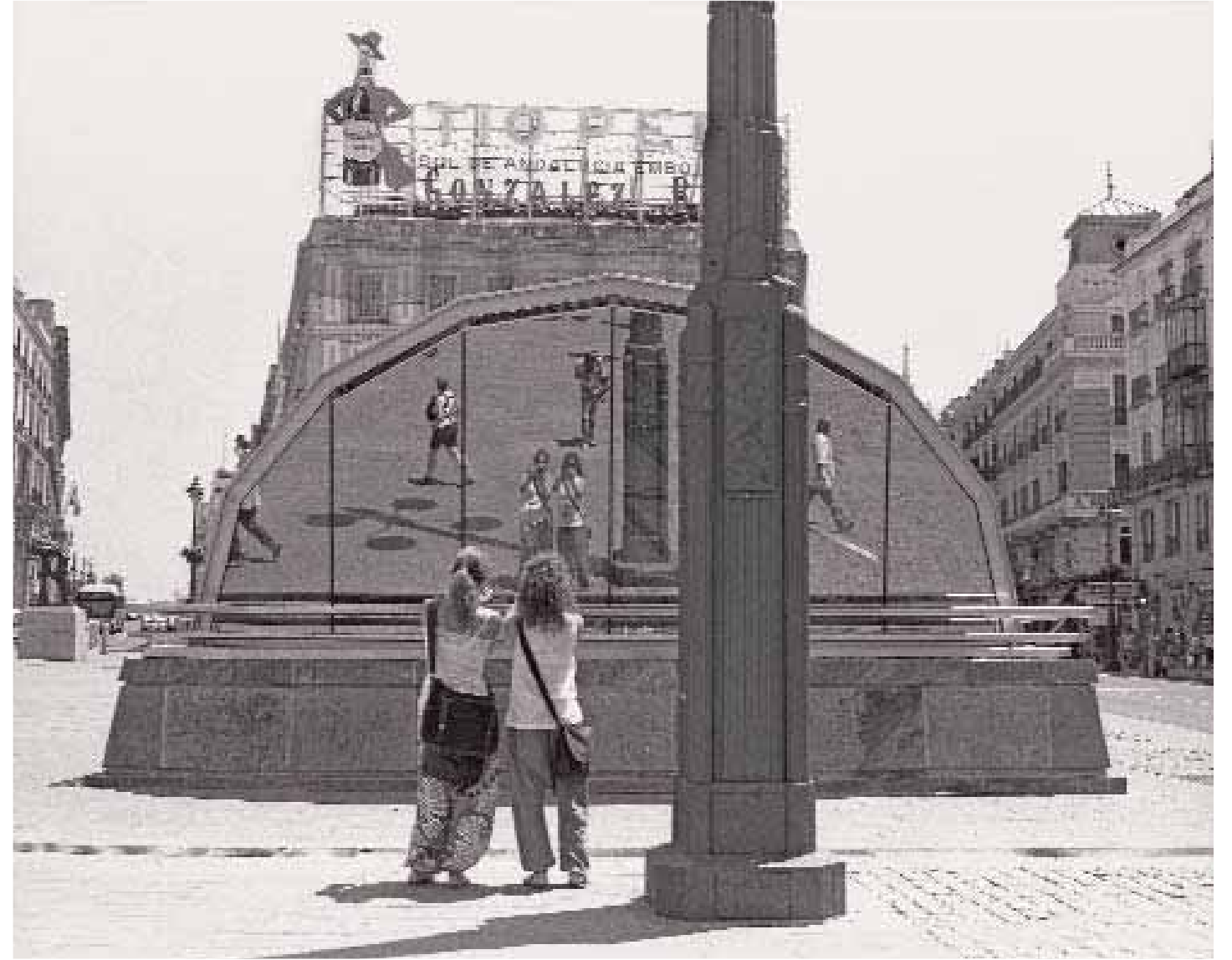
But what I found yet more interesting is that this occasion placed me in a space of bubbling activities, people so engrossed with their leisurely preoccupations, that I am hardly noticed, it’s like I have been permitted to observe without being observed. I had no guide, no friend nor colleague with whom I could have engaged in even the smallest talks, I never had a proper conversation with anyone, I was just observing. Everything was to me an image, of which I have to reconcile its meaning from within me as there was no external information to anchor to.

Por consiguiente, mis obras de Madrid pueden ser consideradas como fragmentos de experiencias genuinas, parte de la búsqueda de una relación de correspondencia en un espacio en el que tuve que observar a través de mis emociones. Me ha encantado esta manera de trabajar, que ya conocía por otros proyectos, y que es la mejor de las razones para adherirse al proyecto *África.es*.

Therefore my works from Madrid could be seen as fragments of in-built experiences trying to find their counterpart in a space where I have only the option of seeing through the eyes of my emotions. I loved this way of working, something I was already exploring in previous projects, which is the major reason for consenting to the "Africa.es" project.







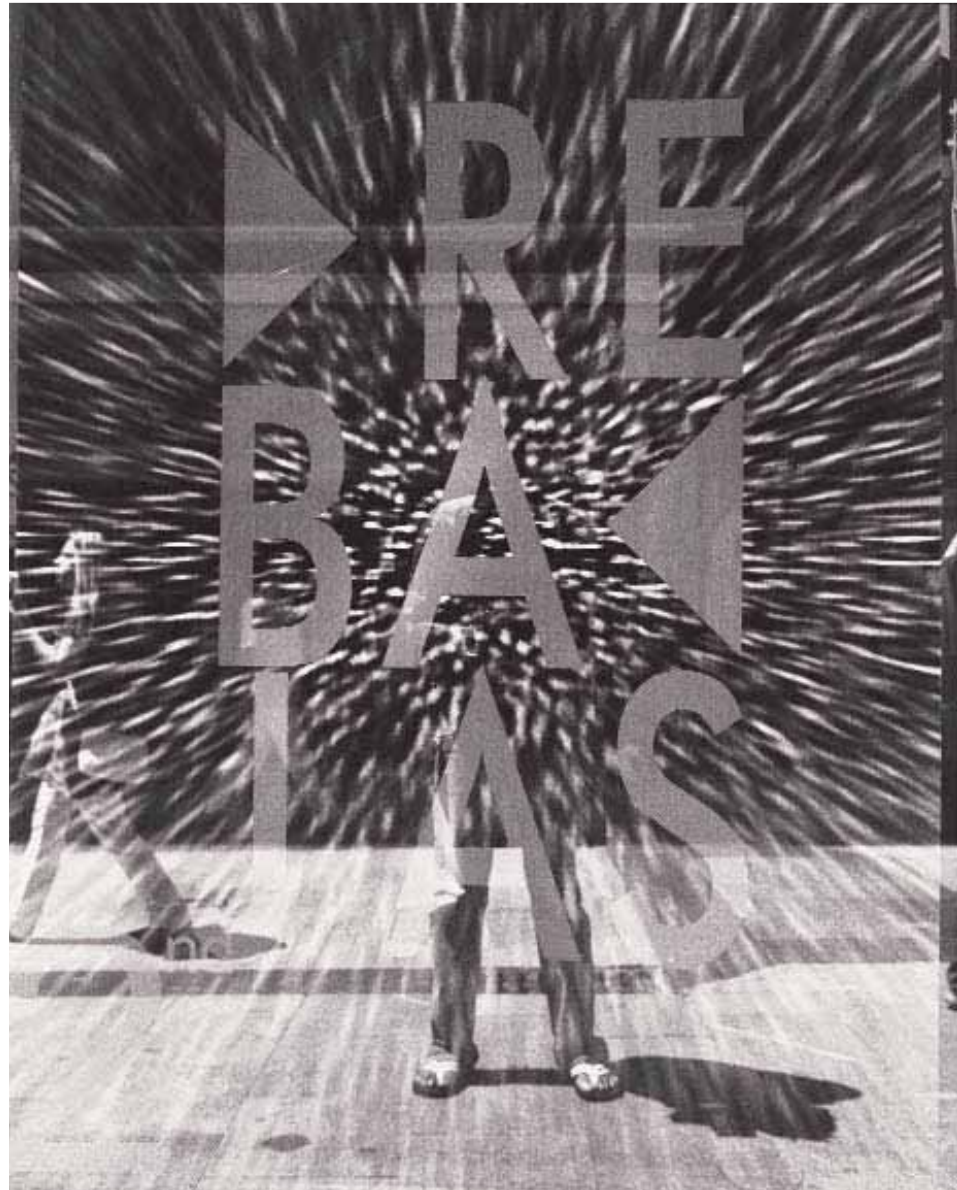




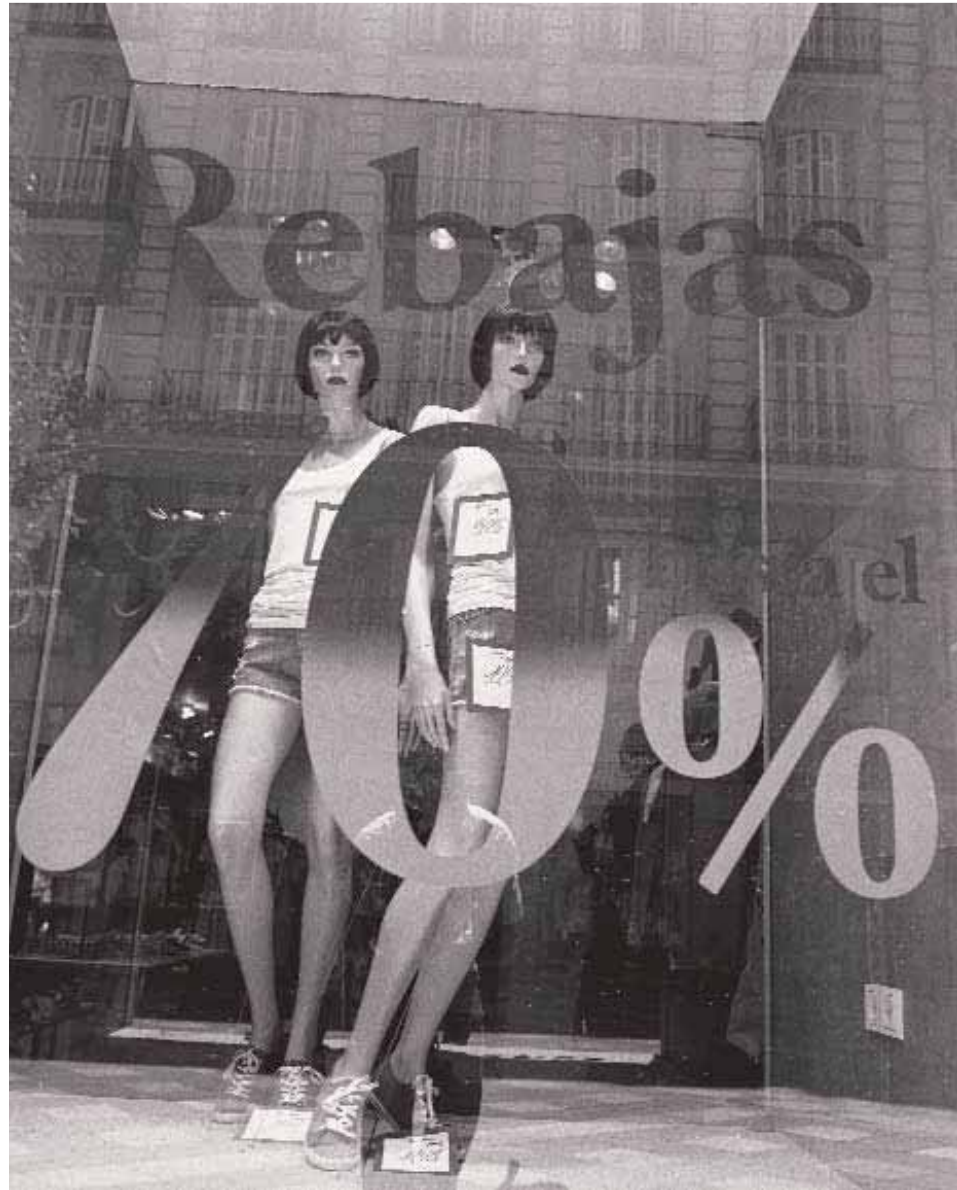
















FIRST TRIP

La desorientación es una experiencia que, humanamente, nos desconcierta, pero que puede ser de gran fecundidad en términos artísticos. ¿Cómo orientarse, estando solo en una ciudad española en pleno verano y mientras el Mundial de Fútbol se disputa en el país de Nelson Mandela, viniendo de Douala y siendo este el primer viaje a *Whiteland*? ¿Qué joven del África subsahariana no sueña con despertarse en “Tierra de blancos” y perderse en el anonimato urbano hasta nuevo aviso? ¿Cómo comprender a las personas y lo que nos rodea en este tiempo de ocio, cuando uno se estrena como fotógrafo con carta blanca, sabiendo que los días y las noches de una estancia corta pasan volando, y que la barrera de la piel es palpable, difícil de superar, por no hablar de la muralla lingüística? La cantidad de cosas por descubrir es un desafío aún mayor para la intuición y la presencia de espíritu de esta mirada venida del Sur...

No hay nada asombroso, nada sensacional, en lo que Patrick Wokmeni nos deja entrever de lo que ha acopiado en esta breve peregrinación. ¿Hay algo más cotidiano que ese cuarteto de trabajadores en su descanso, o que esos tres hombres charlando, apoyados en la lustrosa barra de un café? Pero de esa cálida cordialidad al desánimo de un “sin techo” dormido en la acera a menudo hay solamente un paso. ¿Y qué le interesará tanto a esa morena pintada con los colores de España que mira fascinada su ombligo al aire? En un andén hay un grupo que espera el momento de partir, y entre ellos un chiquillo ríe y juega. Es cierto que estas imágenes, entre otras, son encantadoras por su candor, pero también lo es que hay otras que son divertidas, como por ejemplo la de una multitud anónima ocupada en pintar una X incompleta en rojo en un trozo de muro gris, o ese aviso en español relativo al uso del papel higiénico. Y la inocencia irrumpe en la colección cuando vemos a una niña, al atardecer y bajo la mirada de un chico mayor —¿su hermano, quizás?—, dar patadas a un balón. Y ¿no hay nada incongruente en ese seguidor del fútbol que avanza, solitario, una bandera asida en cada mano, por una calle desierta, mientras el resto de la ciudad celebra su victoria?

FIRST TRIP

Being away from home is confusing, but this uprooting experience can also be very productive, artistically speaking. How can we find our way about, effectively on our own, in a Spanish city, having come from distant Douala, in Whiteland for the first time ever, in the middle of the summer during which the World Cup makes Nelson Mandela’s country vibrate? What young African from south of the Sahara has not dreamed of being in the “Land of the White”? Who has not fantasized of melting into the bustling city... until further notice? How to come to terms with the people and the setting, in the slow summer season, when starting out as a photographer, and with *carte blanche*, at that? And knowing that there is little time, since the week will race by, that the skin color issue is difficult to handle, never mind the language barriers... It is an even more daunting challenge for a visitor from the South who is discovering everything, all heart and mind...

But Patrick Wokmeni does not pack great surprises in the work covering this brief pilgrimage; there is nothing too sensational in the glimpses that he allows us of his harvest. What could be more ordinary than a foursome of workers taking a break, or three men chatting, leaning on a gleaming café counter? Often enough this warmth and cheerfulness is just a step away from the distress of a homeless man asleep on the sidewalk. What is it that so fascinates the brunette who, Spain’s colors on her face, looks intently at her navel and relishes the view? On a station platform passengers wait to leave, a laughing child playing among them. If these and others images are appealing because of their sincerity, others are more whimsical: a faceless crowd drawing an incomplete red X on a grey wall, or a notice in the local language regarding the use of toilet paper. Innocence appears in the dusk as a little girl, under the watchful eye of a boy (perhaps her older brother?), helps a ball along. And is it not slightly peculiar to glimpse a single soccer fan walking down a solitary street, a flag in each hand, while the rest of the city celebrates together?

Aquí y allá, en este álbum de fotos-recuerdo de una aventura veraniega, fluyen las imágenes y los paisajes que, como en otros trabajos del joven Wokmeni, se ciñen a un hilo conductor. El autor tiende hacia la poética de lo indefinido y de lo voluble, y una vez logrado, sigue a lo suyo. Patrick vino a Sevilla, a “Tierra de blancos”, se paseó, vio lo que vio, y volvió a su Douala. Volvió a New-Bell, a CBC Nguangué, al pescado a la brasa de Hélène, a las mortajas con música de fondo Coupé-Décalé y Bikutsi, a las “petites”, a sus amigos del barrio, que —claro— no se creen lo que ven sus ojos...

Here and there, in this photo album containing a summer adventure, we perceive an intentional storyline. As in other works of young Wokmeni's, the flow is towards the poetics of the imprecise, and once done, the artist continues on his merry way. So Patrick went to Seville, in Whiteland: he arrived, walked about, saw what he had to see, and having been there and done that, he went back home to Douala. Back to New-Bell, back to CBC Nguangué, back to Hélène's braised fish, back to where bodies are laid in their coffins against the backdrop of Coupé-Décalé and Bikutsi, back to where the “petites” and neighborhood friends, naturally enough, cannot really believe their eyes...

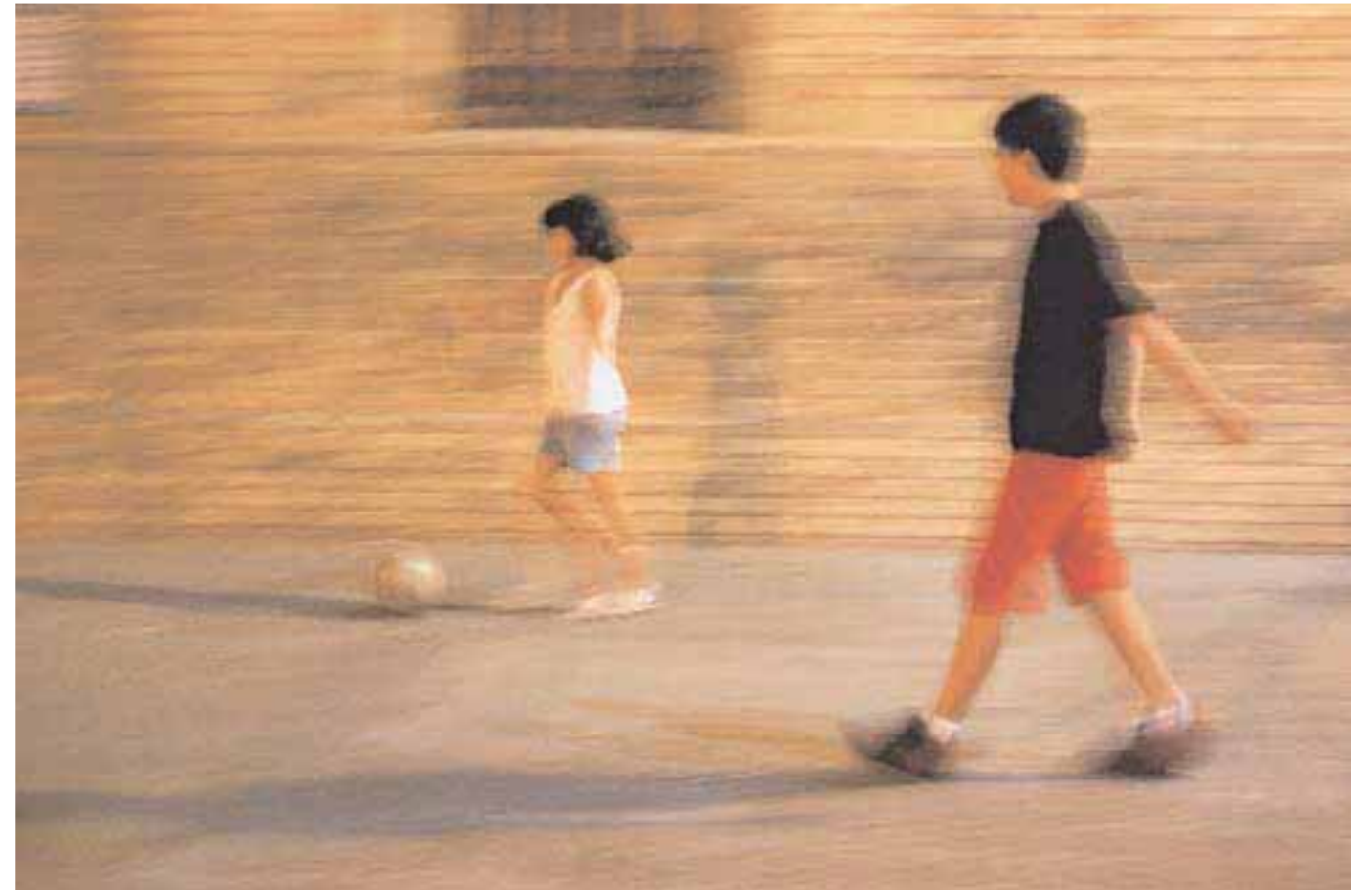




















Arturo Bibang

Bata, República de Guinea Ecuatorial, 1971
Vive y trabaja en Bata, República de Guinea Ecuatorial, y Madrid, España

Bata, Republic of Equatorial Guinea, 1971
Lives and works in Bata, Republic of Equatorial Guinea, and Madrid, Spain

FORMACIÓN

2004-2005
Westminster Kingsway College, Londres. "Desktop Imaging", curso creativo para los programas Photoshop e Illustrator.

2001-2002
Escuela de fotografía y centro de imagen EFTI, Madrid. Curso de fotografía digital.

1999-2000
Centro para el estudio de la imagen y moda, Madrid. Diploma en fotografía avanzada.

1993-1998
Instituto de Fotografía Luis Buñuel, Madrid. Técnico de Imagen F.P.2.

EXPOSICIONES

2009
Francophone Exhibition, Beirut 09, Líbano.

2008
VIH in rose, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Móstoles Dream, Centro Cultural Caleidoscopio, Móstoles, Madrid.

La ciudad vacía, Museo Chicote, Madrid.

100% Guinea E., Centro Cultural Español, Bata / Malabo.

2007
La ciudad vacía, Festival Visible 07, www.festivalgayvisible.com.

2006
100% Guinea E., FEM 06, www.fem-festival.com.

2005
Exposición colectiva *Hacemosodeshacemos*.

2004
Lab. Istituto Europeo di Design. XXV Certamen Internacional de Arte de Luarca, Gijón. *Hacemosodeshacemos*, barrio del Carmen, Valencia.

PUBLICACIONES

2000-2007
Colaboración, como fotógrafo *freelance*, con diferentes publicaciones y agencias: *El Mundo*, *Zero-Magazine*, *Down Town*, Morena Films, Boa Records, Mind the Gap, Fundación Temas de Arte.

STUDIES

2004-05
Westminster Kingsway College, London. "Desktop Imaging", course for the creative use of Photoshop and Illustrator programs.

2001-02
Escuela de fotografía y centro de imagen EFTI, (EFTI School of Photography), Madrid. Digital photography course.

1999-2000
Centro para el estudio de la imagen y moda (Center for the Study of Image and Fashion), Madrid. Diploma in advanced photography.

1993-98
Instituto de Fotografía Luis Buñuel, Madrid. Image Technician.

EXHIBITIONS

2009
Francophonie Exhibition, Beirut 09, Lebanon.

2008
VIH in rose, Círculo de Bellas Artes (Fine Arts Circle), Madrid, Spain.
Móstoles Dream, Caleidoscopio Cultural Center, Móstoles, Madrid.
La ciudad vacía (The Empty City), Museo Chicote, Madrid, Spain.
100% Guinea E., Centro Cultural Español, Bata / Malabo, Equatorial Guinea.

2007
La ciudad vacía (The Empty City), Festival Visible 07, www.festivalgayvisible.com

2006
100% Guinea E., FEM 06, www.fem-festival.com

2005
Group exhibition *Hacemosodeshacemos*.

2004
Lab. Istituto Europeo di Design. XXV Certamen Internacional de Arte de Luarca (International Art Contest, Luarca), Gijón, Spain. *Hacemosodeshacemos*, Exhibition in the Carmen neighborhood, Valencia, Spain.

PUBLICATIONS

2000-07
Freelance photographer in collaboration with a number of publications and agencies, among them *El Mundo*, *Zero-Magazine*, *Down Town*, Morena Films, Boa Records, Mind the Gap, Fundación Temas de Arte.



Mamadou Gomis

Ndoulo, Senegal, 1976
Vive y trabaja en Dakar, Senegal

Ndoulo, Senegal, 1976
Lives and works in Dakar, Senegal

FORMACIÓN

1991-1997
Fotografía de estudio y reportaje, Gossas, Senegal.

TRAYECTORIA PROFESIONAL

Reportero fotográfico:

2005-presente

Grupo de prensa Walf Fadjri, concretamente en *Walf Grand Place* (diario de información general), Dakar, Senegal.

2005

Le Journal (diario de información general), Dakar.

2004

Le Stade (diario deportivo), Dakar.

2003

Le Quotidien (diario de información general), Dakar.

2000-2002

L'Événement du Soir (diario de información general), Dakar.

1998-2000

Apertura de un estudio de fotografía, Gossas.

1999

Jum-Jum Info (periódico mensual), Gossas, Senegal.

Colaboración con ONGs internacionales:

2004-presente

Plan Internacional, Oxfam, PAM, FAO, Oxfam América, ONUSIDA, entre otras.

Colaboraciones en prensa nacional:

2003-presente

Nouvel Horizon, *Icône*, *Thiof*, *Emergence Plus*, *l'Espace Nouveau*, *Le 221*, *Week-end*, entre otras.

Colaboraciones en agencias

de prensa internacionales:

2004-presente

Reuters, AFP (Agence France Presse), PanaPress (Agencia Panafricana de Noticias).

Colaboraciones en periódicos internacionales:

2006-presente

El Mundo (España), *Le Temps* (Suiza), *Gardiena* (Italia).

EXPOSICIONES

2010

Prêt-à-partager, Maputo, Mozambique.

2009

Prêt-à-partager, Galería Le Manège, Dakar, Senegal.

Mareas migratorias, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria. Danza, Festival Internacional de la Fotografía, Oujda, Marruecos. *Sólo un instante*, Galería del Village des Arts, Dakar, Senegal.

2008

Los momentos más bellos del deporte en Senegal, Dakar, Senegal. *African Now* (con el Banco Mundial), Washington DC, Estados Unidos.

2006

Snap Judgments, New Positions in Contemporary African Photography, International Center of Photography, Nueva York.

PUBLICACIONES

Dakar émoi, Senegal, 2010.

Prêt-à-partager, Alemania, 2009.

El Hadji Diouf footballeur et rebelle, Senegal, 2008.

Regard sur la ville de Guédiawaye, Senegal, 2007.

Snap Judgments, New Positions in Contemporary African Photography, Nueva York, International Center of Photography, 2006.

FILMOGRAFÍA

Africalls, Las Palmas de Gran Canaria, 2008.

PREMIOS

2009

Premio especial “Estetismo y minusvalía” al Mejor Fotógrafo, Certamen de fotografía del Centro Aminata Mbaye para niños discapacitados mentales, Dakar, Senegal.

2008

Premio especial al Mejor Fotógrafo, Certamen de Fotografía “Los momentos más bellos del deporte en Senegal”, Goethe Institut, Dakar, Senegal.

STUDIES

1991–97

Studio and documentary photography, Gossas, Senegal.

PROFESSIONAL EXPERIENCE

Press photographer:

2005–today

Walf Fadjri media group, more precisely *Walf Grand Place* (general news daily), Dakar, Senegal.

2005

Le Journal (general news daily), Dakar, Senegal.

2004

Le Stade (sports daily), Dakar, Senegal.

2003

Le Quotidien (general news daily), Dakar, Senegal.

2000–02

L'Événement du Soir (general news daily), Dakar, Senegal.

1998–2000

Establishment of a photographer’s studio, Gossas, Senegal.

1999

Jum-Jum Info (monthly newspaper), Gossas, Senegal.

Work with international NGOs:

2004–today

Plan International, Oxfam, PAM, FAO, Oxfam America, UNAIDS, among others.

National publications:

2003–today

Nouvel Horizon, *Icône*, *Thiof*, *Emergence Plus*, *l'Espace Nouveau*, *Le 221*, *Week-end*, among others.

Collaboration with international news agencies:

2004–today

Reuters, AFP (Agence France Presse), PanaPress (Pan-African News Agency).

Collaboration with international dailies:

2006–today

El Mundo (Spain), *Le Temps* (Switzerland), *Gardiena* (Italy).

EXHIBITIONS

2010

Prêt-à-partager (*Ready to share*), Maputo, Mozambique.

2009

Prêt-à-partager (*Ready to share*), Le Manège Gallery, Dakar.

Marées Migratoires (*Migratory Tides*), Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, Spain.

Danse (Dance), International Photography Festival, Oujda, Morocco.

Juste un Instant (*Just a Moment*),

Village des Arts Gallery, Dakar, Senegal.

2008

Les plus beaux moments du sport au Sénégal (*Sports in Senegal: Most Beautiful Moments*), Dakar *African Now* (with the World Bank), Washington DC.

2006

Snap Judgments, New Positions in Contemporary African Photography, International Center of Photography, New York.

PUBLICATIONS

Dakar émoi, Senegal, 2010.

Prêt-à-partager, Germany, 2009.

El Hadji Diouf footballeur et rebelle, Senegal, 2008.

Regard sur la ville de Guédiawaye, Senegal, 2007.

Snap Judgments, New Positions in Contemporary African Photography, New York, International Center of Photography, 2006.

MOVIES

Africalls, Las Palmas de Gran Canaria, 2008.

AWARDS

2009

“Esthetics and Disability”, photography contest, Aminata Mbaye Center for Children with Mental Disabilities, Dakar.

2008

“Sports in Senegal: Most Beautiful Moments”, special award, Best Photographer, Goethe Institut, Dakar.



Mohamed Konaté

Bamako, Mali, 1978
Vive y trabaja en Bamako, Mali

Bamako, Mali, 1978
Lives and works in Bamako, Mali

FORMACIÓN

2005-2010

Conservatoire des Arts et Métiers Multimédia Balla Fasseke Kouyate, Bamako, sección de multimedia.

1998-2001

Institut National des Arts, INA, Bamako, sección de artes plásticas.

TRAYECTORIA PROFESIONAL

2001-2005

Instructor en artes plásticas, Institut de Formation des Maîtres de Gao, IFM-G.

EXPOSICIONES COLECTIVAS Y TALLERES

2009

Rencontres Africaines de la Photographie, *section IN*, Musée National, Mali.

Taller y exposición *Spot on Dak'art*, Galería Ifa, Berlín.

Residencia y creación de videografía del África subsahariana francófona en Marrakech: 16ème Édition du Festival International d’Art Vidéo de Casablanca, Marruecos.

2008

Exposición *Visions pour l’Afrique: Le Griot*, Aquisgrán, Alemania.

Taller sobre videoarte organizado por el Conservatorio de Artes y Artesanía Multimedia de Bamako, dirigido por Sylvie Rodriguez. Bienal de Dakar, sección IN, Musée de l’Institut Fondamental d’Afrique Noire (IFAN), Dakar, Senegal.

2007

Taller de creación de videoarte organizado por la Fundación Blachère / Conservatorio de Artes y Artesanía Multimedia de Bamako, en calidad de ayudante de Mohamed Elbaz.

2006

Taller-residencia en artes plásticas para 5 artistas de África Occidental: Bajidala en Ségou, Mali. Gran Premio de Pintura en la 3ème Édition du Marché National des Arts Plastiques du Mali, Palacio de la Cultura, Bamako, Mali.

2005

Realización del vídeo *Un autre regard*, dentro de las Rencontres Africaines de la Photographie, Bamako, Mali.

2001

Mención especial, categoría de pintura, Salon des Jeunes Peintres, Centro Cultural de Francia, Bamako, Mali.

STUDIES

2005–10

Conservatoire des Arts et Métiers Multimédia Balla Fasseke Kouyate (Balla Fasseke Kouyate Conservatory of Multimedia Arts and Crafts), multimedia, Bamako, Mali.

1998–2001

Institut National des Arts, INA (National Institute of the Arts of Bamako), plastic arts section, Bamako, Mali.

PROFESSIONAL EXPERIENCE

2001–05

Instructor in the area of plastic arts, *Institut de Formation des Maîtres de Gao*, IFM-G (Center for the Training of Trainers at Gao, IFM-G).

GROUP EXHIBITIONS AND WORKSHOPS

2009

Rencontres Africaines de la Photographie, *section IN*, Musée National, (African Meetings of Photography, Section IN, National Museum of Mali), Mali.

Workshop and exhibition within “Spot on Dak’art” at *Galeria ifa*, Berlín, Germany.

Residence and videographic work on French-speaking Sub-Saharan Africa in Marrakech within *Marrakech: 16ème Édition du Festival International d’Art Vidéo de Casablanca* (Marrakech: 16th International Video Art Festival of Casablanca), Morocco.

2008

Exhibition Visions pour l’Afrique : Le Griot (Visions for Africa: the *griot* or bard-historian) at Aachen, Germany.

Video workshop organized by the Bamako Conservatory of Multimedia Arts and Crafts directed by Sylvie Rodriguez.

Dakar Biennale, Section IN, Musée de l’Institut Fondamental d’Afrique Noire (Museum of the Fundamental Institute of Black Africa or IFAN) in Dakar, Senegal.

2007

Video art creation workshop organized by the Blachère Foundation jointly with the Bamako Conservatory of Multimedia Arts and Crafts, in the capacity of assistant to Mohamed Elbaz.

2006

Residence-workshop in the plastic arts for 5 artists of Western Africa: Bajidala in Ségou, Mali. Grand Prix in Painting at the 3èm Édition du Marché National des Arts Plastiques du Mali celebrated at the Palace of Culture of Bamako, Mali.

2005

Production of a video (*Un autre regard*, Another Gaze) within the “Rencontres Africaines de la Photographie” (African Meetings: Photography) in Bamako, Mali.

2001

Special mention, painting, at the “*Salon des jeunes peintres*” (Exhibition of young painters) held at the Cultural Center of France in Bamako, Mali.



Zanele Muholi

Umlazi, Durban, Sudáfrica, 1972
Vive y trabaja en Johannesburgo y Ciudad del Cabo, Sudáfrica

Umlazi, Durban, South Africa, 1972
Lives and works in Johannesburg and Cape Town, South Africa

FORMACIÓN

2007-2009

Universidad Ryerson, Toronto, Máster en Bellas Artes, medios documentales (MFA Documentary Media).

2004

Finalización del curso de Fotografía Avanzada en Market Photo Workshop, Newton, Johannesburgo.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2010

Indawo Yami, Michael Stevenson, Ciudad del Cabo.

2009

Faces and Phases, Brodie/Stevenson, Johannesburgo.
Like a Virgin, Centro de Arte Contemporáneo, Lagos, Nigeria.

2007

Being, Michael Stevenson, Ciudad del Cabo, Sudáfrica; espacio para el proyecto en la Vienna Kunsthalle, Viena.

Only half the picture, Michael Stevenson, Ciudad del Cabo.
Only half the picture, Taller Market Photo, Johannesburgo.
Only half the picture, Galerie 32-34, Ámsterdam.
SoWhereTo Now, Festival Afrovides y Galerie 32-34, Ámsterdam.

2004

Visual Sexuality, dentro de *Urban Life* (exposición Taller Market Photo), Johannesburg Art Gallery, Johannesburgo.

PREMIOS

2009

Premio Jean-Paul Blanchère, Rencontres Africaines de la Photographie, Bamako.
Premio Casa África a la mejor fotógrafa, Rencontres Africaines de la Photographie, Bamako.
Galardón Fanny Ann Eddy, International Resource Network in Africa.

2005

LGBTI (Lesbian, Gay, Bisexual, Transexual and Intersex) Art & Culture Award.
Premio Tollman Award a las Artes Visuales.

FILMOGRAFÍA

2007

Being Mum, documental sobre madres lesbianas negras.

2005

Enraged by a Picture.

PUBLICACIONES [SELECCIÓN]

Obra publicada en medios gay y feministas sudafricanos, entre ellos: *Womyn, Exit / Agenda* (n.ºs 61 y 63); *Behind the Mask* (www.mask.org.za); página web de GALA, Gay and Lesbian Archives (www.gala.wits.ac.za).
Cubiertas de libros, entre otras: *An ABC of LGBTI: A resource guide*, Johannesburgo, Joint Working Group, 2005; Joanne Bloch y Karen Martin, *Balancing Act: South African Gay and Lesbian Youth Speak Out*, Claremont, New Africa Books, 2005; Ruth Morgan y Saskia Wieringa, eds., *Tommy Boys, Lesbian Men and Ancestral Wives*, Johannesburgo, GALA / Jacana, 2005.
T. Shefer, F. Boonzaier y P. Kiguwa, eds., *The Gender of Psychology*, 2006.

STUDIES

2007-09

Ryerson University, Toronto, Canada, MFA: Documentary Media.

2004

Completed Advanced Photography course at Market Photo Workshop, Newtown, Johannesburg, South Africa.

SOLO EXHIBITIONS

2010

Indawo Yami, Michael Stevenson, Cape Town, South Africa.

2009

Faces and Phases, Brodie/Stevenson, Johannesburg, South Africa.
Like a Virgin, CCA Lagos, Nigeria.

2007

Being, Michael Stevenson, Cape Town, South Africa; project space at the Vienna Kunsthalle, Vienna, Austria.

Only half the picture, Michael Stevenson, Cape Town, South Africa.

Only half the picture, Market Photo Workshop, Johannesburg, South Africa.

Only half the picture, Galerie 32-34, Amsterdam, The Netherlands.

SoWhereTo Now, Afrovides and Galerie 32-34, Amsterdam, The Netherlands.

2004

Visual Sexuality, as part of *Urban Life* (Market Photo Workshop Exhibition), Johannesburg Art Gallery, Johannesburg, South Africa.

AWARDS

2009

Jean-Paul Blanchère award, Les Rencontres de Bamako, Biennial of African Photography, Bamako, Mali.
Casa Africa award for best female photographer, Les Rencontres de Bamako, Biennial of African Photography, Bamako, Mali.
Fanny Ann Eddy accolade, International Resource Network in Africa.

2005

LGBTI (Lesbian, Gay, Bisexual, Transexual and Intersex) Art & Culture Award.

Tollman Award for the Visual Arts.

FILMS

2007

Being Mum, documentary of black lesbian mothers.

2005

Enraged by a Picture.

PUBLICATIONS [SELECTED]

The author's photographs have appeared in South African gay and feminist publications, including: *Womyn, Exit* and *Agenda* (issues 61 and 63); *Behind the Mask* (www.mask.org.za); and the GALA (Gay and Lesbian Archives) website (www.gala.wits.ac.za).
Covers of books including: *An ABC of LGBTI: A resource guide*, Johannesburg (published by Joint Working Group, 2005); *Balancing Act: South African Gay and Lesbian Youth Speak Out*, Joanne Bloch and Karen Martin, Claremont, New Africa Books, 2005; *Tommy Boys, Lesbian Men and Ancestral Wives*, Ruth Morgan and Saskia Wieringa (eds.), Johannesburg, GALA / Jacana, 2005; *The Gender of Psychology*, T. Shefer, F. Boonzaier and P. Kiguwa (eds.), 2006.



Nii Obodai

Accra, Ghana, 1963
Vive y trabaja en Ghana

Accra, Ghana, 1963
Lives and works in Ghana

Ha vivido en Inglaterra, Nigeria y Ghana. Director de diversos talleres de fotografía, ha expuesto sus obras en Accra, París, Bristol, La Haya, Ámsterdam y Bamako.

OBRAS ACTUALES

Who Knows Tomorrow, obra en colaboración con el fotógrafo franco-argelino Bruno Boudjelal. En formato audio, vídeo por teléfono móvil y fotográfico.

Liberation of Soul, obra en curso que, a través de entrevistas y retratos de personas en África, explora sus visiones de futuro. En formato audio y fotográfico.

Farafina Creates, una experiencia práctica de diseño y construcción con recursos naturales. Obra en colaboración con el artista y diseñador Selassie Tettevie y la familia Akplease de la Región Volta en Ghana. El proyecto explora las tecnologías y posibilidades del potencial rural, y analiza la relación entre la arquitectura y el paisaje.

LIBROS PUBLICADOS

Nii Kwi's Day (Zetaheal).

EXPOSICIONES RECIENTES

2009

Who Knows Tomorrow, Alliance Française, Accra / Centre Atlantique de la Photographie, Brest.

Has lived in England, Nigeria and Ghana and has directed a number of photography workshops and exhibited works in Accra, Paris, Bristol, The Hague, Amsterdam and Bamako.

CURRENT WORKS

Who Knows Tomorrow, a collaborative book project with Algerian-French photographer, Bruno Boudjelal. It is created in audio, cell-phone video and photography.

Liberation of Soul, a work in progress of interviews and portraits of people in Africa exploring their vision for the future, in audio and photography.

Farafina Creates, a practical experience of design and construction with natural building resources. This project is in collaboration with Selassi Tettevie (artist/designer) and the Akplease Family of the Volta Region, Ghana. It explores the technologies and possibilities of rural potential. Farafina Creates also explores the relationship between architecture and landscape.

BOOKS

Nii Kwei's Day
Zetaheal

RECENT EXHIBITIONS

2009

Who Knows Tomorrow, Alliance Française, Accra, Ghana / Centre Atlantique de la Photographie, Brest, France.



Emeka Okereke

Lagos, Nigeria, 1980
Vive y trabaja en Lagos, Nigeria

Lagos, Nigeria, 1980
Lives and works in Lagos, Nigeria

FORMACIÓN

2006-2008
École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París (Grado de Maestría, Multimedia-Fotografía). Proyecto de fin de carrera *Bagamoyo – Photography And The Useful Space*, Maputo, Mozambique.

2001-2003
Yaba College of Technology (Yabatech), Informática, Lagos, Nigeria.

PROYECTOS / ENCARGOS

2010
Invisible Borders 2010. Coordinador de la segunda edición del proyecto (viaje fotográfico Lagos / Dakar).

2009
Invisible Borders 2009. Fundador y coordinador del proyecto (viaje fotográfico Lagos / Bamako). *Lagos-Paris 2009*. Coordinador del proyecto-taller de intercambio (alumnos de fotografía de la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París, y de Yabatech, Lagos). *SPARCK – Space for Pan African Research, Creation and Knowledge*. Proyecto: *net / works*.

2008
Photography and the Useful Space. Proyecto en colaboración con el Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia y el Centro Cultural franco-mozambiqueño en Maputo. *Paris-Lagos 2008*. Coordinador del proyecto-taller de intercambio (alumnos de fotografía de la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París, y de Yabatech, Lagos).

2007
Do We Need Coca-Cola To Dance? Director de fotografía del proyecto, coordinado por el bailarín Qudus Onikeku (Lagos, Cairo, Johannesburgo, Maputo, Nairobi y Camerún).

2005-2006
Programa de artista en residencia en la Cité Internationale des Arts, patrocinado por la Embajada de Francia en Nigeria.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2008
Bagamoyo - Photography and the Useful Space, Catembe, Maputo. *Unspoken Hero*, Museum Neukölln, Berlín. *Under-City*, Galerie CROU, París.

2006
Rituals, Agence Française de Développement, París.

2005
Hidden Places, French Cultural Centre, Lagos.

2004
Black & White, patrocinado por MC2A y la Alcaldía de Burdeos.

2003
Rituals, French Cultural Centre, Lagos.

PREMIOS

2009
Artista del año: The Future Nigeria Award 2009.

2008
Visa pour la Création. Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia.

2006
The Future Nigeria, 2.º premio.

2005
Beca de 3 años de duración para estudiar en la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de París. Embajada de Francia en Nigeria.

2004
TV5 Prize a la Mejor Fotografía en la exposición *Made In Africa*, Milán.

2003
Premio al mejor joven fotógrafo del V Festival de Fotografía, Bamako.

STUDIES

2006–08
École Nationale Supérieure des Beaux-Arts of Paris (National School of Fine Arts of Paris), Master's Degree, Multi-media/photography video and sound, Final Project: *Bagamoyo – Photography And The Useful Space*, Maputo, Mozambique.

2001–03
Yaba College of Technology (Yabatech), Computer Science, Lagos, Nigeria.

PROJECTS / COMMISSIONS

2010
Invisible Borders 2010. Coordinator of the second edition of the photographic road trip (Lagos / Dakar).

2009
Invisible Borders 2009. Initiator and coordinator of the photographic road trip (Lagos / Bamako). *Lagos-Paris 2009*. Coordinator of an exchange workshop (photography students of the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, and Yabatech, Lagos). *SPARCK – Space for Pan African Research, Creation and Knowledge*. Project: *net / works*.

2008
Photography and the Useful Space. Project in collaboration with the Ministry of Foreign Affairs of France and the French-Mozambican Cultural Center in Maputo.

Paris-Lagos 2008. Coordinator for an exchange workshop project (photography students at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, and Yabatech, Lagos).

2007
Do We Need Coca-Cola To Dance? Director of photography for the project, which was coordinated by the dancer Qudus Onikeku (Lagos, Cairo, Johannesburg, Maputo, Nairobi and Cameroon).

2005–06
Artistic residency program at the Cité Internationale des Arts, sponsored by the Embassy of France in Nigeria.

SOLO EXHIBITIONS

2008
Bagamoyo - Photography and the Useful Space, Catembe, Maputo, Mozambique. *Unspoken Hero*, Neukölln Museum, Berlin, Germany. *Under-City*, Galerie CROU, Paris, France.

2006
Rituals, Agence Française de Développement, París, France.

2005
Hidden Places, French Cultural Centre, Lagos, Nigeria.

2004
Black & White, sponsored by MC2A and the Town Council of Bordeaux, France.

2003
Rituals, Cultural Center of France, Lagos, Nigeria.

AWARDS/SCHOLARSHIPS

2009
Artist of the Year: The Future Nigeria Award 2009.

2008
Visa pour la Création. Ministry of Foreign Affairs, France.

2006
The Future Nigeria Award, 1st runner-up.

2005
3-years full scholarship to study at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris. Awarded by the Embassy of France in Nigeria.

2004
TV5 Prize for Best Photography at the exhibition 'Made In Africa', Milan, Italy.

2003
Prize for Best Young Photographer of the 5th Festival of Photography, Bamako, Mali.



Patrick Wokmeni

Douala, Camerún, 1985
Vive y trabaja en Douala, Camerún

Douala, Cameroon, 1985
Lives and works in Douala, Cameroon

FORMACIÓN

2009
Taller de fotografía en Accra (Ghana), encaminado a la Bienal de Bamako (noviembre). Residencia en Galerie Mam / MTN Foundation, Douala.

2008
Residencia fotográfica en Akfactory, Cercle Kapsiki, Douala.

2006
Taller de fotografía dirigido por Bruno Boudjela y Bill Akwa Betote, Centro Cultural Francés, Douala.

2005
Taller de fotografía en Philippe Niorthé, Douala.

2002
Taller de vídeo, Douala.

EXPOSICIONES

2010
IX Bienal de Arte Africano Contemporáneo, Dak'Art.

2008
Noticias de África, Málaga / Valladolid. *Topographie de l'absence*, Collectif 12 - Friche A. Malraux, Mantes-la-Jolie, Francia.

2007
Douala vista por..., Douala.

2006
Nouvelles africaines, París. Festival Voies Off, París. Montaje de diapositivas colectivo: *Brasero Bleu / Lionel Manga*, Centro de Arte Contemporáneo Doual'Art, Douala.

STUDIES

2009
Photography workshop in Accra, Ghana with a view to the Bamako Biennale in November. Residency at the Galerie mam/ MTN Foundation in Douala, Cameroon.

2008
Photography residency at the *Akfactory* Cercle Kapsiki, Douala, Cameroon.

2006
Photography workshop facilitated by Bruno Boudjela and Bill Akwa Betote at the Cultural Center of France, Douala, Cameroon.

2005
Photography workshop with Philippe Niorthé, Douala, Cameroon.

2002
Video workshop, Douala, Cameroon.

EXHIBITIONS

2010
9th Edition of the *Biennale de l'art contemporain Africain Dak'art* (Dak'art, Biennale of Contemporary African Art), Dakar, Senegal.

2008
Nouvelles africaines (African News), Malaga / Valladolid, Spain. *Topographie de l'absence* (Topography of Absence), Collectif 12-Friche A. Malraux, Mantes-la-Jolie, France.

2007
Douala vu par... (Douala seen by...), Douala, Cameroon.

2006
Nouvelles africaines, París. Festival Voies Off, París, France. Group slide-show: *Brasero Bleu / Lionel Manga*, Centre d'art contemporain Doual'Art, Douala, Cameroon.

La présence de la Coopération espagnole pour le développement au Salon de l'Art contemporain (ARCO), l'une des expositions les plus importantes du monde, reflète notre volonté d'appuyer les œuvres culturelles dans les continents et les pays en voie de développement, et de mettre en avant les créateurs de ces régions et les nouveaux talents. Nul doute que leur créativité et leurs discours ont contribué à consolider le projet « Arte inVisible », créé en 2005 par l'Agence espagnole de Coopération internationale pour le développement (AECID).

Depuis, nous participons à ARCO dans le cadre du programme « Arte inVisible », par l'intermédiaire de la Direction des Relations culturelles et scientifiques, à l'objet de mettre en œuvre les actions visées par la politique de coopération culturelle avec le continent africain, favorisant ainsi la promotion et l'enrichissement culturel et l'échange mutuel.

Les résultats de ce programme sont très encourageants, tel que l'atteste la participation de ces artistes à de nombreuses expositions et conférences, forums d'experts et, de manière générale à toute sorte de manifestations internationales. Il a favorisé l'affirmation et la diffusion des arts visuels africains et leur présence dans les circuits de l'art contemporain à l'échelon mondial.

Le projet *África.es* se compose de photographies de 7 créateurs africains, qui proposent différentes réflexions sur des scènes de villes espagnoles, vécues à travers le voyage : un discours assurément actuel dans notre pays et dans la communauté internationale. Le résultat est un bouquet d'œuvres qui éveillent des sensations esthétiques suggestives et personnelles, et tissent des liens étroits entre le visiteur et le décor. Ces œuvres composent des dialogues et des échanges entre l'expérience intrinsèque de l'artiste et son premier contact avec les scènes mouvantes de ces villes, véritables vitrines de diversité et de pluralité culturelle. La création artistique de ces auteurs représente symboliquement les perceptions d'une multitude d'artistes africains en pleine diaspora dans notre espace le plus quotidien.

L'exposition a été intégralement patronnée et produite par l'AECID, avec la collaboration de Casa África, consortium public interinstitutionnel qui prône, en Espagne et en Europe, une meilleure connaissance de la réalité africaine, et noue avec elle des relations sociales, politiques, économiques et culturelles. Je tiens à féliciter le personnel du département de Coopération et promotion culturelle de la Direction des Relations culturelles et scientifiques pour son travail, qui permettra aux citoyens d'accéder aux discours des créateurs africains et donnera une impulsion aux industries culturelles dans les pays africains en voie de développement.

« ART INVISIBLE » ET LE PROJET ÁFRICA.ES : SEPT REGARDS AFRICAINS SUR L’ESPAGNE

Le projet *África.es* dont il est question dans ce catalogue fait partie du programme « Arte invisible », entamé il y a quelques années déjà par l’AECID. À l’origine, le programme prétendait établir de nouvelles formules pour consolider le tissu culturel contemporain en Afrique et en Amérique latine. Cette initiative alimente le monde professionnel des arts dans ces zones moins favorisées, en misant sur des actions qui invitent le secteur privé et la société civile à s’impliquer dans la création d’une infrastructure artistique plus dynamique et intégrée dans le marché mondial.

En 2005, l’AECID lançait le programme « Arte invisible » pour appuyer la diffusion, en Espagne, des arts visuels d’Afrique et d’Amérique latine, en insistant sur la participation d’artistes africains à ARCO, le Salon de l’Art contemporain de Madrid, avec la présentation de leurs œuvres au stand de l’AECID, et en soutenant des galeries d’art latino-américaines. Ces premières années ont valu à « Arte invisible » des résultats prometteurs en termes de diffusion et présence médiatique ; en même temps, elles ont mis en évidence la nécessité de transformer le projet en un programme d’appui global des arts visuels en Afrique, qui tienne compte non seulement de leur promotion à l’extérieur mais également de leurs conditions de production et de distribution interne.

Le secteur des arts visuels en Afrique est l’un des plus délaissés dans les plans locaux de développement culturel ou les programmes de coopération, qui lui préfèrent des domaines culturels plus facilement convertibles en « industries culturelles », et la protection des arts traditionnels. Plusieurs arguments justifient l’existence de ce programme spécifique d’appui des arts visuels en Afrique : par exemple la dimension de l’art contemporain entendu comme un lieu privilégié de réflexion, d’où peuvent jaillir de multiples perspectives sur les thèmes les plus divers. Les arts visuels stimulent le raisonnement et l’analyse portant non seulement sur eux-mêmes mais également sur d’autres domaines, et se convertissent en pépinières de nouvelles idées et d’originalité. Les créateurs se servent de l’art pour s’expliquer et expliquer au monde les réalités dans lesquelles ils vivent, et ils contribuent à remettre en question les frontières de ces réalités. « Arte invisible » vise à encourager la production et la diffusion des arts et de la culture de ces pays, et à élever la qualité de leurs produits visuels en favorisant la création de marchés internes et la présence des arts visuels africains sur le marché international. À cette fin, certaines actions doivent être considérées comme prioritaires : assurer un soutien des espaces de travail et expositions pour les artistes ; intensifier l’offre de formation de toute la chaîne des agents culturels intervenant dans la production et la distribution des arts visuels ; renforcer les échanges entre artistes et agents culturels à l’échelon national et international ; créer et consolider des associations et réseaux professionnels ; enfin, promouvoir la connaissance des arts visuels en Afrique et, à l’évidence, sur la scène internationale.

Eu égard à tous ces aspects du programme, et dans l’idée de tirer tout le profit possible des efforts de l’AECID, il nous a paru

judicieux non seulement de continuer à collaborer avec ARCO mais de donner une nouvelle impulsion à « Arte invisible » pour prolonger son exposition publique et multiplier les visites de personnes et professionnels du monde de l’art. C’est pourquoi nous avons conçu et mis en place, pour 2011, le projet d’exposition *África.es* qui, après sa présentation à Madrid, fera une tournée de deux ans en une itinérance de caractère international qui l’amènera dans bon nombre de pays d’Afrique, contribuant par-là à un enrichissement mutuel. Cette action a ouvert d’autres lignes de travail comme la coédition, avec La Fábrica Editorial et, dans le cadre de la collection PHotoBolsillo, une série consacrée à des photographes africains et latino-américains qui donnera visibilité à des créateurs de ces latitudes dans notre pays.

África.es a pour profil conceptuel le travail photographique de sept artistes africains dans leur rapport avec sept villes espagnoles, et s’inspire incontestablement de *Madrid Mirada*, projet d’exposition de la Direction des Relations culturelles et scientifiques de l’AECID présenté en février 2008 au Círculo de Bellas Artes. *Madrid Mirada* avait rassemblé à cette occasion, en une sélection de Manuel Sendón et Xosé Luis Suárez Canal, quatorze photographes latino-américains de prestige reconnu qui avaient passé une semaine dans la capitale de l’Espagne, pour s’imbiber de son essence et élaborer un travail photographique libre de toute contrainte de thème ou de format.

Ce projet ne devait pas se limiter à une série de reportages photographiques sur Madrid ; il cherchait à faire de la ville un lieu dont les différents aspects influencent l’artiste, qui pourra le refléter dans son travail s’il l’estime opportun et en fonction de ses propres conceptions et approches esthétiques. La ville y était abordée comme une séquence de travail, donnant naissance à une série d’œuvres d’une qualité indiscutable ; elles ont permis de constater que des projets de ce type, basés sur la création artistique totalement libre, engendraient d’autres œuvres qui dépassaient le niveau local et le projet lui-même. L’urbanisme, les conflits sociaux, l’immigration et la convergence de cultures différentes, l’architecture de première avant-garde, l’histoire à travers ses monuments et par-dessus tout, l’âme des rues et des recoins de Madrid et des gens qui l’habitent étaient la raison d’être d’une exposition de caractère singulier. Elle a servi à nous faire voir, nous faire « regarder », comment l’Amérique latine nous percevait à travers les yeux de ses artistes. Après son inauguration au Círculo de Bellas Artes, l’exposition a effectué un périple à l’étranger sous l’égide des Conseillers culturels des ambassades d’Espagne en Amérique latine, qui a duré jusqu’en novembre 2010, passant par Costa Rica, Panama, le Mexique, le Chili, l’Argentine, la Bolivie, l’Équateur, le Pérou, le Brésil, le Venezuela, la Colombie et Cuba.

Partant du travail de *Madrid Mirada* de ces années, *África.es* se conçoit comme un projet dont la dynamique, l’objectif ultime, est de favoriser un échange culturel, une relation aller-retour entre nos pays et le continent africain. Son propos est de renforcer

la visibilité de la photographie africaine dans notre pays, la force de ses artistes, la qualité de ses propositions et, surtout, le rapprochement de ses mentalités et de ses points de vue, devant une réalité qui a connu ces dernières années une recrudescence exceptionnelle dans notre pays : les flux migratoires. Cette diaspora venant du continent africain a déjà fait naître une image quotidienne dans nos espaces urbains qui, au fil du temps, acquièrent un caractère plus divers et cosmopolite.

Dans ce contexte, nous avons décidé de formuler notre proposition comme une sélection de sept photographes de différents pays d’Afrique, qui devaient présenter des séries de photos traduisant leur vision personnelle de sept villes espagnoles, d’après leurs expériences respectives d’une semaine en juillet 2010. Le but n’était pas d’obtenir un matériel documentaire sur des villes espagnoles ; il s’agissait au contraire de laisser au photographe toute liberté dans son travail, non seulement concernant le thème mais également la technique. C’est sur ces bases que leur a été donnée à tous la possibilité de transmettre, à travers leurs objectifs photographiques, ce que les villes pouvaient leur suggérer avec leurs espaces, leurs gens et leurs situations.

Les villes espagnoles du projet ont été choisies dans l’idée d’offrir un ensemble de scènes capables de refléter notre propre diversité. C’est ainsi qu’ont été retenues Barcelone, Bilbao, Las Palmas de Gran Canaria, Madrid, Séville, Valence et Valladolid. La sélection des photographes a tenu compte de leur trajectoire professionnelle, mais aussi d’autres critères : ils sont tous jeunes et, dans un certain sens et malgré leur prestige mérité et leur succès croissant, ils sont tous émergents et ils résident en Afrique. Il était aussi important que leurs origines intègrent autant que possible les diversités de la mosaïque culturelle qui compose l’Afrique subsaharienne.

Patrick Wokmeni, originaire du Cameroun, nous offre une vision de Séville à travers ses habitants. Certaines de ses photographies montrent des aspects aimables tandis que d’autres s’attachent à une certaine conscience sociale. Son attention est attirée par tout ce qu’il voit, enfants qui jouent dans les rues, travailleurs à l’heure de la pause ou sans-abri dormant à la belle étoile par tous les temps, image malheureusement trop fréquente dans toutes nos villes sans exception. Son reflet du quotidien est palpable dans sa photographie, qui refuse à la ville tout son caractère monumental. Une vision similaire, mais de Bilbao, nous est proposée par Mamadou Gomis, en une série de portraits de personnes âgées. Il évoque dans son œuvre une coïncidence culturelle entre son Sénégal natal et le Pays basque, tous deux respectueux de leurs aînés.

Le Nigérian Emeka Okereke et le Malien Mohamed Konaté nous présentent, eux, une vision plus monumentale de Madrid et Barcelone respectivement. Avec ses prises de Madrid, toutes en noir et blanc, Emeke Okereke a confectionné un matériel documentaire fouillé du centre névralgique de la ville et de ses personnages anonymes, saisis dans leur relation au monde de la

Le crépuscule du safari, détail, 1992, huile sur toile, 100 x 100 cm, collection particulière.

du siècle, l’Afrique étalait, comme sur un marché, tout ce qu’elle pouvait avoir à offrir. Libre au spectateur de faire lui-même le tri. Un cabinet de curiosités. L’ambition, en elle-même démesurée, de montrer tout un siècle d’art dans un continent aussi vaste ne pouvait pas connaître d’autre issue que celle-là, dès lors que les choix et le sujet demeuraient à ce point mal définis et les objets montrés ne pouvaient être rassemblés dans un même espace que par le biais d’une approche ethnologique.⁶

Il est pour le moins surprenant qu’au même moment, en 1992, une exposition de caractère historique, sans aucun rapport avec l’art contemporain, ait été le lieu de rencontre, sur un pied d’égalité, des diverses « cultures » qui précisément luttaient alors en quête d’une meilleure visibilité et d’une lecture affranchie de l’ethnologie dans le domaine de l’art actuel. À l’Expo 92 a été présentée, au Monastère de la Cartuja de Sevilla, l’exposition *Arte y cultura en torno a 1492*, dirigée par Joan Sureda. C’est cette exposition qui, en un mode articulé, présentait sur un même plan un panorama de l’art mondial et établissait de surcroît, dans le montage, des contrastes et des dialogues particulièrement suggestifs pour se rapprocher d’une compréhension plus complexe de l’histoire universelle. Il ne s’agit évidemment pas du même problème, mais cette exposition, sans pour autant résoudre la question du contemporain, aidait toutefois à comprendre comment ont pris forme, à ce moment-là, une autre façon de regarder et d’autres manières de dialoguer, où l’égalité l’emportait sur le subalterne. L’objet de l’exposition était de dessiner une carte aussi ample que possible sur les iconographies culturelles de l’époque des découvertes du XVe siècle, à partir de l’altérité et du dialogue. Il n’y avait pas beaucoup de pièces africaines, mais assez toutefois pour désavouer à jamais le regard paternaliste instauré par le colonialisme. En fait, ce qui singularisait cette exposition n’était pas tellement le nombre de pièces mais plutôt le dialogue de vibration et évocation qui peut s’établir entre elles, avec l’élimination des sections monographiques ou culturelles, et la priorité donnée au regard partagé.

L’apparition en 1991 de *Revue Noire* est décisive dans ce processus : sous l’impulsion de Simon Njami, entre autres, elle établit certains objectifs d’une visibilité différente et critique. Plus tard, en 1994, Okwui Enwezor fonde *Nka: Journal of Contemporary African Art*, avec la participation de plusieurs théoriciens, Salah Hassan entre autres. Les deux projets recherchent une diffusion suffisamment large pour permettre une compréhension rigoureuse de la réalité contemporaine de l’Afrique. Dans ce contexte doit également être mentionné le travail effectué depuis *Atlántica*, revue éditée par le CAAM et dirigée par Octavio et Antonio Zaya et qui, dans une perspective tricontinentale (milieu dans lequel s’inscrivent les Canaries), présentait le travail de nombreux artistes africains, ainsi que de latino-américains et d’européens, et également d’artistes asiatiques.

Exposition de l'art africain à la Biennale de Venise, 2007.

À partir de ce moment se succéderont des expositions où la présence d’artistes africains prendra de plus en plus de poids, et qui leur permettront de se frayer un chemin dans le marché à travers des galeries en Europe et aux États-Unis. Ce sont surtout des artistes qui s’inscrivent dans la diaspora, qui accèdent les premiers à ces circuits, pratiquement clos dans les années quatre-vingts. La décennie suivante est marquée par une ouverture absolue. Dans le sillon laissé par les années quatre-vingts de récupération pop, entre le graffiti et la BD s’insèrent – relativement toutefois et peut-être plus comme expression ou dérivation de l’art populaire que comme manifestation critique depuis la peinture – quelques peintres de Kinshasa, étiquetés comme artistes « populaires ». Le plus connu est sans doute Chéri Samba mais Moke et Cheïk Ledy, jeune frère de Samba, ne sont pas passés inaperçus. Bodys Isek Kingelez, qui travaillait également au Kinshasa, attire déjà à l’époque une attention spéciale. Ses œuvres, réalisées en carton, consistent en « extrêmes-maquettes » de bâtiments imaginaires, pour cimenter une extrême modernité zaïroise à une échelle que le pays semblait alors devoir atteindre, comme une matérialisation projetée de l’utopique africain, qui est à terme la destination de ce pays, centre et cœur du continent. D’autres artistes de la vaste diaspora retiennent eux aussi l’attention, notamment à Londres et à Paris. À Londres, Yinka Shonibare et Chris Ofili, nés en Grande Bretagne quoique tous deux de famille nigérienne, arrivent à se rendre visibles à travers des œuvres qui, dans l’inconscient collectif européen, renvoient à l’Afrique, tout en maintenant un double jeu de contradiction des apparences⁷. Au même moment, d’autres artistes du monde du cinéma, comme Isaac Julien ou Steve McQueen, qui entretiennent des rapports avec la diaspora, éveillent un vif intérêt et facilitent l’introduction, dans l’agenda de l’art contemporain international, de thèmes postcoloniaux et de tout ce qui touche à la diaspora africaine. En France se consolident d’autres figures, comme Pascale Marthine Tayou, Barthélémy Toguo ou Bili Bidjocka.

En ces années se succèdent différentes expositions sur l’Afrique, où les regards cherchent à intégrer sur un même plan tout ce qui vient du continent, comme pour en faire une compilation, qui a parfois tendance à disperser la notion de contemporain.

Dans ce contexte le travail de critiques africains est décisif ; en règle générale, ce sont aussi des écrivains et des poètes à leurs heures, qui seront mêlés à l’organisation de quelques projets artistiques ambitieux dans différentes parties du continent, mais également en Europe, et d’une manière très décisive. Leur regard critique donnera lieu à un débat animé qui finira par effacer définitivement la perspective ethnologique.

Simon Njami a été commissaire, au CAAM de las Palmas de Gran Canaria, de deux importantes expositions qui tâchent de donner une certaine complexité au regard porté sur le monde africain : *Otro país*. *Escalas africanas*, en 1995, revendique la territorialité de la diaspora dans cet « Atlantique noir » d’échanges, laissant dans

Exposition de l'art africain à la Biennale de Venise, 2007.

ce continent, une place à des artistes des Caraïbes comme Mario Benjamin ou Marc Latamie. *El tiempo de África*, en 2000, est un défi lancé directement aux grandes expositions des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, qui tente d’établir un dialogue entre le legs de la tradition et le contemporain, soulignant l’authenticité de pièces historiques pour démonter la fiction d’un art traditionnel anonyme, qui a été l’un des piliers du regard ethnologique.

Le résultat de cette intense trajectoire de recherche et de discussion critique est l’exposition *Africa Remix* que présente Simon Njami – en une itinérance qui, partant de Düsseldorf, se rend à Londres, Paris, Tokyo et Johannesburg – et qui constitue peut-être le travail expositif le plus critique et le plus consistant, jusqu’à présent, de tout ce qui a pu aborder l’Afrique comme continent. En 2002, Okwui Enwezor assume la direction de Documenta 11, consolidant les propos exprimés par Catherine David lors de l’édition antérieure, et instaurant définitivement un regard postcolonial. À ce processus de normalisation ont contribué de manière décisive les différents projets développés en Afrique, grâce au financement d’instances politiques locales (Biennale de Dakar ou Biennale de Johannesburg), ou liés aux politiques de coopération (Rencontres Africaines de la Photographie de Bamako). Surmontant toutes les difficultés imaginables, ces projets ont proposé des lignes d’action qui ont permis de modifier progressivement l’optique occidentale, pas vraiment dans son essence mais certes de manière décisive à ses points de départ. La biennale de Dakar peut retrouver ses origines dans le Festival des Arts nègres de 1966, institué par Léopold Sédar Senghor comme espace de rencontre des arts (musique, danse, littérature, arts plastiques). En 1969, le festival se transforme en Algérie en Festival des Arts africains et il a lieu une dernière fois à Lagos en 1977. La Biennale de Dakar prend la relève en 1989, avec une édition initiale consacrée à la littérature en 1990. En 1992 est inaugurée la première DAK’ART, consacrée aux arts visuels contemporains, mais c’est à partir de 1996 que la Biennale de Dakar se tourne exclusivement vers l’art contemporain d’Afrique et y associe de manière particulièrement active la production de la frange nord du continent. Dès le début, ses artistes ont participé de façon décisive à toutes les manifestations qui prennent place sur la scène africaine dans son ensemble, depuis les ateliers de formation, conférences et présentations jusqu’à la réalisation de projets spécifiques, et leur contribution s’est avérée de grande importance pour la visibilisation du continent. La biennale, financée dans le cadre du parrainage du ministère de la Culture et la francophonie de la République du Sénégal, a eu le privilège de compter, parmi ses directeurs, des personnalités réputées dans le monde africain, comme Yacouba Konaté ou sur la scène internationale, comme David Elliot.

En 1995 surgit la Biennale de Johannesburg comme initiative d’internationalisation de l’art africain, remédiant aux effets de l’isolement hérité de l’*apartheid* qui avait écrasé le pays. Cette première édition a lieu juste un an après les premières élections

Exposition de l'art africain à la Biennale de Venise, 2007.

cette perspective une place à des artistes des Caraïbes comme Mario Benjamin ou Marc Latamie. *El tiempo de África*, en 2000, est un défi lancé directement aux grandes expositions des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, qui tente d’établir un dialogue entre le legs de la tradition et le contemporain, soulignant l’authenticité de pièces historiques pour démonter la fiction d’un art traditionnel anonyme, qui a été l’un des piliers du regard ethnologique.

Le résultat de cette intense trajectoire de recherche et de discussion critique est l’exposition *Africa Remix* que présente Simon Njami – en une itinérance qui, partant de Düsseldorf, se rend à Londres, Paris, Tokyo et Johannesburg – et qui constitue peut-être le travail expositif le plus critique et le plus consistant, jusqu’à présent, de tout ce qui a pu aborder l’Afrique comme continent.

En 2002, Okwui Enwezor assume la direction de Documenta 11, consolidant les propos exprimés par Catherine David lors de l’édition antérieure, et instaurant définitivement un regard postcolonial.

À ce processus de normalisation ont contribué de manière décisive les différents projets développés en Afrique, grâce au financement d’instances politiques locales (Biennale de Dakar ou Biennale de Johannesburg), ou liés aux politiques de coopération (Rencontres Africaines de la Photographie de Bamako). Surmontant toutes les difficultés imaginables, ces projets ont proposé des lignes d’action qui ont permis de modifier progressivement l’optique occidentale, pas vraiment dans son essence mais certes de manière décisive à ses points de départ. La biennale de Dakar peut retrouver ses origines dans le Festival des Arts nègres de 1966, institué par Léopold Sédar Senghor comme espace de rencontre des arts (musique, danse, littérature, arts plastiques). En 1969, le festival se transforme en Algérie en Festival des Arts africains et il a lieu une dernière fois à Lagos en 1977. La Biennale de Dakar prend la relève en 1989, avec une édition initiale consacrée à la littérature en 1990. En 1992 est inaugurée la première DAK’ART, consacrée aux arts visuels contemporains, mais c’est à partir de 1996 que la Biennale de Dakar se tourne exclusivement vers l’art contemporain d’Afrique et y associe de manière particulièrement active la production de la frange nord du continent. Dès le début, ses artistes ont participé de façon décisive à toutes les manifestations qui prennent place sur la scène africaine dans son ensemble, depuis les ateliers de formation, conférences et présentations jusqu’à la réalisation de projets spécifiques, et leur contribution s’est avérée de grande importance pour la visibilisation du continent. La biennale, financée dans le cadre du parrainage du ministère de la Culture et la francophonie de la République du Sénégal, a eu le privilège de compter, parmi ses directeurs, des personnalités réputées dans le monde africain, comme Yacouba Konaté ou sur la scène internationale, comme David Elliot.

En 1995 surgit la Biennale de Johannesburg comme initiative d’internationalisation de l’art africain, remédiant aux effets de l’isolement hérité de l’*apartheid* qui avait écrasé le pays. Cette première édition a lieu juste un an après les premières élections

Exposition de l'art africain à la Biennale de Venise, 2007.

libres. La seconde édition, en 1997, fut dirigée par Okwui Enwezor et une équipe de commissaires internationaux, dont Octavio Zaya (Espagnol établi à New York), Gerardo Mosquera (Cuba), Hou Hanru (Chinois vivant à Paris), Yu Yeon Kim (Séoul et New York), Kellie Jones (États-Unis) et Colin Richards (Afrique du Sud). Malheureusement, la biennale dut fermer ses portes un mois plus tôt que prévu malgré l’intérêt qu’elle avait soulevé au plan international, en raison de problèmes financiers de la ville. Tel fut l’argument officiel, mais depuis, aucune autre biennale n’a vu le jour à Johannesburg et l’Africanus Institute for Contemporary Art (AICA), institution qui l’organisait, a été dissous.

L’un des projets africains qui a suscité un intérêt significatif est celui des Rencontres Africaines de la Photographie, créées en 1994 à Bamako (Mali) à l’initiative de l’association Afrique en Créations, de France Culture, projet appuyé par le gouvernement du Mali. Ce sont deux photographes français, Françoise Huguier et Bernard Descamps, qui ont impulsé cette initiative en tenant compte d’une certaine tradition photographique au Mali, à partir de l’œuvre de Seydou Keita et Malick Sidibé (tous deux reconnus sur la scène internationale, Sidibé ayant même reçu le prix du Lion d’Or à la Biennale de Venise de 2007). Les Rencontres ont favorisé l’internationalisation de Bamako, et en définitive du Mali. Ceci étant, il n’est pas encore possible, pour le moment, de mettre en place, par exemple, un système professionnel de tirage et encadrement photographiques qui permette un développement local capable de prêter le service nécessaire pour les expositions qui sont organisées tous les deux ans ; tout le matériel muséographique ainsi que la réalisation des tirages sont encore importés de France. D’un autre côté, l’ouverture en 2005 d’un nouveau musée national et le bon fonctionnement du Conservatoire des Arts et Métiers, converti en institution pédagogique et formative en thèmes africains, mettent bien en évidence les changements. Abdoulaye Konaté, l’un des jeunes qui s’est formé à Cuba dans les années soixante-dix et qui est maintenant un artiste visible sur la scène internationale, est le Directeur actuel du Conservatoire. En Afrique, les transformations dans le monde institutionnel des arts dépendent de plus en plus de l’initiative et de l’opiniâtreté, mais également, parfois, du financement des artistes et créateurs actifs.

3 LE LEADERSHIP DES ARTISTES

Les Rencontres Africaines de la Photographie, sous la direction de Simon Njami, assument une perspective de grande plateforme de la photographie en Afrique et servent de cadre au développement de plusieurs projets d’ateliers en différents points du continent, qui auront un poids significatif au moment de la diffusion et de l’apparition de nouvelles valeurs.

SALVADOR NADALES

L'Afrique subsaharienne et la culture photographique contemporaine

Le portrait de Seydou Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

convention restrictive qui refuse la construction d’une image totalisatrice de ce qui est africain. Avec la mondialisation, les artistes africains s’ouvrent forcément à un vocabulaire artistique en dialogue critique avec le discours d’artistes occidentaux, mais à leur tour ils soulignent leurs conditions spécifiques de production.

Les comportements artistiques actuels sont fondés sur certains aspects comme le nouveau modèle d’internationalisation de l’art et une mondialisation de la culture, annonceurs, peut-être, d’une iconicité globale. Les caractéristiques et les effets sociaux, artistiques et culturels dérivés de la mondialisation visuelle invitent à de nouvelles réflexions.

Actifs dans leurs réponses aux concepts de modernité et mondialisation, les photographes formulent des vues inédites de l’Afrique dans toute son hétérogénéité et sa multiplicité, et offrent une vision qui n’est ni totale ni clairement référentielle.

Tout en acceptant qu’aujourd’hui les mécanismes et la géographie de l’art contemporain se situent à l’échelon mondial, il convient d’aborder les questions locales et spécifiques, peut-être plus cristallisées dans les cultures africaines qu’ailleurs. Dans ce sens, l’un des premiers éléments de l’ADN de leur pratique artistique est l’importance que donnent les différentes communautés subsahariennes à la connaissance locale, aux communautés locales et à la culture locale.

Ce concept du local peut également ressortir dans la photographie. Nous verrons plus loin que d’une manière ou d’une autre, les photographes africains sont engagés envers un lieu concret ou une communauté particulière de personnes, et qu’ils laissent le *local* jouer un rôle fondamental dans leur formation photographique pratique. *Ce local* peut être envisagé selon trois perspectives : tout d’abord, les photographes qui se servent d’un lieu ou d’une communauté pour exercer leur pratique ; ensuite, ceux qui reviennent à leur lieu d’origine après en avoir été éloignés pendant un certain temps, comme c’est le cas des artistes de la diaspora ; enfin, les photographes qui vivent et travaillent toute leur vie au même endroit comme, en l’occurrence, l’une des figures prédominantes de la photographie, David Goldblatt (Randfontein, Afrique du Sud, 1930), qui a fait toute sa carrière professionnelle en Afrique du Sud et n’a travaillé qu’à de rares occasions hors de son pays natal, comme de nombreux autres photographes.

Dans quelle mesure le monde actuel, notamment dans les pays en voie de développement, n’est-il pas un monde local ? Les contextes locaux y trouvent-ils une place dans le discours culturel mondial ? Les artistes de la génération émergente, indépendamment de leurs origines, ont beau subir les mêmes influences, lire la même presse spécialisée, avoir accès aux mêmes événements et travailler avec les mêmes commissaires à des projets de portée internationale, ils n’en sont pas moins nombreux à nourrir, au plus profond d’eux-mêmes et comme une

Le portrait de Seydou Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Seydou Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Seydou Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Le portrait de Keita Keita

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Il est plus difficile de déceler cette sensibilité vis-à-vis des questions collectives chez les artistes de la diaspora qui, plus isolés de leurs racines, se retournent de manière plus insistante vers des thèmes et problèmes qui affectent l’individu, comme le déracinement ou des aspects plus élémentaires de leur intimité, et qui explorent le continent à travers le voyage personnel.

Suivant cette ligne intimiste, de nombreux artistes montrent dans leurs œuvres les difficultés que rencontrent les femmes pour renverser certains obstacles et arriver à créer leur propre univers, en se prenant pour référence. En individuel ou en collectif, elles parlent d’elles-mêmes, racontent des histoires intérieures, personnelles et singulières.

Parmi les femmes artistes qui font une entrée en force sur la scène nouvelle, citons Myriam Mihindou, Aida Muluneh, Angèle Etoundi Essamba, Nontsikelelo « Lolo » Veleko, Otobong Nkanga ou Zarina Bhimji, qui ont un mot à dire dans la pratique photographique et visuelle, avec des travaux documentaires et sociaux, ou d’autres inspirés des *performances*.

L’œuvre de Myriam Mihindou (Libreville, Gabon, 1964) est autoréflexive, elle explore le corps féminin et sa représentation, elle exprime la vulnérabilité et la recherche de l’identité. La photographe Aida Muluneh (Addis-Abeba, Ethiopie, 1974), constatant les visions dénaturées de l’Ethiopie diffusées par les médias, commence à prendre des photographies à l’objet d’offrir une image plus pondérée de son pays natal. Muluneh revendique « la nécessité de discussion, participation et échanges sur l’image de l’Afrique », elle construit en noir et blanc des images des gens et des cultures d’Ethiopie et, mue par sa propre origine dans la diaspora, elle montre un intérêt spécial pour les questions renvoyant aux origines culturelles et au sentiment de déracinement typique de l’immigré. Elle est également l’auteur de la DESTA for Africa (Developing and Educating Society Through Art [Développement et éducation de la société à travers l’art]), organisation qui encourage l’utilisation de la photographie et des nouveaux outils pour dynamiser l’échange créatif et culturel africain.

Des œuvres d’Angèle Etoundi Essamba (Douala, Cameroun, 1962) se détache le potentiel, la fierté de la femme qui, forte de ses propres codes et modes, se dresse contre les stéréotypes culturels et de genre qui la marginalisent. Ses différentes racines ont une influence indéniable sur son œuvre et lui inspirent un creuset de cultures dominé par son héritage africain. L’identité, la tradition et la femme noire africaine sont ses thèmes favoris, exprimés dans des images qui, outre leur portée esthétique, invitent à une réflexion sur tous les types d’exclusion sociale.

Le discours photographique traditionnel en général et la photographie documentaire en particulier, comme forme de commentaire social, s’appuient depuis le milieu des années quatre-vingt-dix sur une nouvelle base conceptuelle qui invite à des approches différentes de la subjectivité. Ainsi se développent les concepts de photographie subjective, photographie créative, indépendante

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

ou expérimentale ; apparaissent des images manipulées ou fabriquées, des photographies mises en scène ou d’un caractère cinématographique accusé. Les domaines expérimentés par l’artiste sud-africaine Julia Tiffin (Le Cap, Afrique du Sud, 1975), moyennant la manipulation de ses images dans la série *In Beyond the Veil: Portrait of Jo-ann, wife, mother*, ainsi que les propositions de Jo Ractliffe ou de Zarina Bhimji ne manquent certes pas d’attrait.

Les photographies de Zarina Bhimji (Mbarara, Ouganda, 1963) capturent les traces de l’homme dans le paysage et l’agriculture. Les parois et les murs sont chez elle des motifs récurrents, elle se sent attirée par leur capacité d’absorber l’histoire et par la transcription d’espaces référés à un passé où quelque chose a déjà eu lieu, et à ceux qui ont construit ces espaces, les ont habités puis délaissés. L’absence manifeste du corps n’empêche pas ses photographies de renvoyer à la présence humaine et à ses émotions.

D’autres artistes, entre autres Moshekwa Langa (Bakenberg, Limpopo, Afrique du Sud, 1975) ou Mohamed Camara cité plus haut, explorent dans leurs images des intérieurs vides et énigmatiques, de nouvelles possibilités pour un genre aussi peu usuel, en Afrique subsaharienne, que celui des espaces intérieurs.

Dans le domaine de la photographie conceptuelle, performative et autoréflexive se distingue l’œuvre des Nigérians Emeka Udemba (Enugu, Nigeria, 1968) et Rotimi Fani-Kayode (Lagos, Nigeria, 1955-1989). Le premier travaille la photographie et la vidéo dans la perspective de la performance et le second, considéré comme le représentant de la photographie homosexuelle de l’Afrique noire, démontre son caractère plus confiant et son identité en se servant de la photographie.

Par-dessus leurs différents langages, le souhait commun de toutes ces individualités artistiques de la création photographique actuelle en Afrique, y résidant ou non, est que leur travail soit vu. C’est à partir de la dernière décennie du siècle dernier que se font de plus en plus visibles ces pratiques artistiques dans le panorama subsaharien, bien que soit encore très récente la considération de la photographie et des nouveaux médias comme instruments d’expression artistique. Cette visibilité croissante a été favorisée par plusieurs agents, dont l’accélération de l’information, les nouvelles conditions d’accessibilité, le flux d’artistes, commissaires et projets transculturels, l’apparition de publications spécialisées – *Revue Noire*, *Atlántica* ou *NKA* – qui ont contribué à la fois à une nouvelle perception de l’œuvre des artistes et à l’impulsion d’initiatives de promotion de l’art contemporain en Afrique.

Tout cela ne doit pas nous faire oublier les conditions de travail toujours très précaires des artistes, ni le retard avec lequel ils ont accès aux nouvelles technologies, en comparaison avec la sophistication qui domine à l’extérieur. Les mécanismes qui articulent les processus de médiation et de diffusion de leurs créations sont eux aussi insuffisants.

En dépit de ces circonstances, la photographie africaine est en train de se faire sa place sur la scène internationale ; preuve en

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

est la présence de plus en plus fréquente d’artistes et photographes africains aux grandes expositions internationales – dont la Documenta de Kassel, la Biennale de Venise ou d’autres festivals photographiques. Cette reconnaissance se profile également dans le continent lui-même. L’apparition de nouveaux espaces réservés à l’art actuel – dont le Centre d’Art contemporain à Lagos, le Zoma Contemporary Art Center à Addis-Abeba, ou le Gugulective au Cap, consacrés à l’œuvre d’artistes africains – est un exemple d’une nouvelle attitude devant la création contemporaine. L’un des principaux moteurs de diffusion de la photographie est d’ailleurs la biennale africaine Rencontres de Bamako, qui permet aux photographes africains de plusieurs générations d’exposer leurs cohérences et leurs contradictions, de refléter le rôle de la photographie dans l’art et, surtout, de récupérer l’attention qui leur avait été refusée, en sortant de l’ombre.

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

Aida Muluneh, 2011

BIBLIOGRAPHIE

ARAEEN, Rasheed, *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts* (éd. Jean Fisher), Londres, Kala Press / Iniva (Institute of international Visual Arts), 1994.

ENWEZOR, Okwui, « Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form », *MJ - Manifesta Journal*, n° 2, hiver 2003 - printemps 2004, p. 6-31.

ENWEZOR, Okwui, « The Analytical Impulse in Contemporary African Photography », dans *Snap Judgments. New Positions in Contemporary African Photography*, New York, International Center of Photography, 2006, p. 27-45.

ENWEZOR, Okwui et Octavio ZAYA, « Colonial Imaginary, Tropes of Disruption: History, Culture, and Representation in the Works of African Photographers », dans *In/Sight: African Photographers, 1940 to the Present*, cat. exp. New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1996, p. 17-44.

NJAMI, Simon. « Un Prisma Lúcido », en *26e Biennale de São Paulo. Representações Nacionais*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2004, p. 225-227.

NJAMI, Simon, « El arte contemporáneo africano » (interview avec Virginie Andriamirado), dans *El juego africano de lo contemporáneo* (éd. Landry-Wilfrid Miampika), La Corogne, MACUF. Musée d’Art contemporain Unión Fenosa, 2008.

NKA. Journal of Contemporary African Art, n° 21: « Photography and Film », Ithaca, Cornell University, 2007.

RATNAM, Niru, « Art and Globalisation », dans Gill Perry et Paul Wood (éd.), *Themes in Contemporary Art*, New Haven / Londres, Yale University Press, 2004, p. 276-313.

ROBERTS, John, « Photography and the Social Production of Space », dans *Imago 2001: Encuentros de Fotografía y Vídeo*, Salamanque, 2002, p. 134-137.

WOLDE GIORGIS, Elizabeth, « Ciudades etiopes en ruinas: la modernidad y sus descontentos », dans *Arte invisible*, Madrid, ARCO 2010, p. 46-60.

					
Arturo Bibang					
Guinée équatoriale					Valence
					

LA CITÉ PERDUE

Lorsque ce projet m’a été proposé, je l’ai pris comme un défi nouveau à relever : me rendre dans une ville que j’avais déjà vue, et poursuivre avec mon appareil photographique un objectif différent des précédents : celui de l’appareil, libre de toute espèce de préjugés et d’idées toutes faites.

Caméra au cou, je suis donc descendu dans la rue et petit à petit, les images ont eu l’air de vouloir m’approcher : jets de lumière qui inondaient les bâtiments et se fauilaient entre les murs des maisons ; petits détails qui me transportaient dans d’autres villes que j’avais déjà vues mais revêtus, comme toujours, d’une individualité qui me surprenait.

La Valence que j’ai trouvée avait bien changé. Un peu comme lorsque l’on rend visite à un ami de longue date après bien des années, et qu’on ne sait pas trop si l’on revoit ce qui s’est imprimé dans la mémoire ou des lambeaux de ce qu’on aimerait se rappeler.

Tout en se voulant moderne, bien à l’aise dans ce siècle de changements et progrès ininterrompus, Valence tient malgré tout à conserver les traditions qui l’ont faite comme elle est, et qu’elle défend jalousement et arbore avec fierté ; c’est tellement ainsi que dans certaines de ses rues, on en arrive à se demander dans quel siècle on vit. Entourées d’édifices modernes, les ruines de ce que furent probablement autrefois d’humbles demeures se tournent maintenant vers le ciel pour tâcher d’y puiser un peu d’air.

Le quotidien se mêle à l’extraordinaire. Les restes d’une Valence d’époque, traditionnelle, se fondent avec une ville plus moderne et pleine de promesses de futur.

Et voilà le fruit de ces longues balades, de mon immersion somnambule, dans les rues de cette grande ville, dans cette série de photographies… « la cité perdue ».

Le quartier de la Sagrada Família, à Barcelone, en Espagne, est l'un des plus célèbres monuments de la ville.

Mamadou Gomis					
Sénégal					Bilbao
					
CLIN D’ŒIL					
L’artiste à Bilbao. C’est ce que je vais vous conter. Je suis arrivé dans une ville où les populations parlent basque et espagnol. Du coup, l’étranger que j’étais s’est perdu dans cet univers inconnu. Toutefois, grâce à mon appareil, j’ai pu communiquer avec ces étranges personnes. Et j’ai compris que le métier de photographe que je pratique depuis 18 années me réconcilie avec tous les peuples. Quel que soit le terroir.					

En dépit du blocage linguistique, mes photos m’ont réconcilié avec ce magma basque. Ce que je regrette, c’est de n’avoir pas eu beaucoup de temps. Même si j’ai promené mon focal dans plusieurs cités. Ce qui m’a permis de découvrir ce beau panorama de Bilbao.

Le quartier de la Sagrada Família, à Barcelone, en Espagne, est l'un des plus célèbres monuments de la ville.

Malgré les clichés sur cette paisible localité, Bilbao demeure un paradis terrestre. Et les images que j’ai prises le prouvent. Par ailleurs, j’ai fait la connaissance de gens magnifiques dont j’ai eu le plaisir de découvrir la culture.

Sur le petit port de Bilbao, un homme, la soixantaine, attire mon attention. Avec courtoisie, l’Espagnol me demande si je suis de nationalité américaine. Après présentation, il commence à m’expliquer la cartographie de sa ville que je détenais d’ailleurs par devers moi. Quelques minutes après, ma nouvelle connaissance prend congé de moi. Non sans me lancer avec un sourire délicieux Agur (ciao).

Les jours passent. Mon séjour se prolonge sans que je m’en rende compte. Mon envie de découverte de cette petite cité qui se vide de ses habitants dès minuit s’amplifie. Bilbao avec ses coins chics et historiques (vieilles maisons) et restaurants est ainsi passée par là.

Aussi, j’ai été étonné que Bilbao ne soit pas sortie savourer sa victoire au soir de la coupe du monde.

Chez les Basques, les vieux sont des rois. On les traite avec déférence. Comme au Sénégal, chez moi. Dans ce petit pays d’Afrique de l’Ouest, on nous inculque à bas âge qu’un vieillard qui meurt est une bibliothèque qui brûle. C’est ce qui m’a motivé à choisir comme sujet « *le 3^e âge* », en plus de l’architecture. Suivez mon regard.

Agur.

					
Mohamed Konaté					
Mali					Barcelone
					

BARCELONA BUS TOURISTIQUE

Barcelona bus touristique est un moyen mis à la disposition des touristes pour circuler dans des conditions les meilleures afin de visiter la ville de Barcelone. Ils sont dotés de moyens de sonorisation diffusés en plusieurs langues, qui permettent aux touristes d’écouter à l’aide d’un écouteur l’histoire de tous les sites visités au fur et à mesure. Il ya trois lignes qui sont : la ligne rouge, verte et bleue. L’itinéraire de ces trois lignes aboutit sur tous les grands sites les plus visités de la ville. On descend du bus à chaque point d’arrêt quand on veut pour visiter tranquillement un site qu’on aimerait spécialement visiter. On reprend le cours de l’itinéraire avec n’importe quel bus pour continuer la visite.

Barcelone possède un riche patrimoine monumental, artistique et historique : l’hôtel de ville, le Palais de la Generalitat, la cathédrale, la Mairie de Barcelone, l’Eglise de Santa Maria del Mar, le bâtiment de la poste, église de la Marcè, la fontaine de la cascade, maison Amatller et Batllo, Temple du Sacré Cœur, sur le Tibidabo, le château de Montjuïc, la fondation Miro, le centre culturel Caixaforum, Stade olympique et palau Sant

Le quartier de la Sagrada Família, à Barcelone, en Espagne, est l'un des plus célèbres monuments de la ville.

Jordi, poble Espanyol, le palais national, avenue Reina Maria Cristina, la rambla de Mar et le Maremàgnum, aquarium de Barcelone, Port vell, palau de Mar, le pont-levis dit Porte d’Europe, World Trade Center, la tour Mapfre et l’Hotel Arts, la Tour Agbar, le Bâtiment du forum, le monument la dame au parapluie, arc de triomphe, fondation Antoni Tapies, Rambla de Catalunya, la rue Moncada, la place de Catalunya, Les Ramblas, Marché de la Boqueria, la place Royale, le monument à Colomb. Les travaux réalisés par l’admirable architecte moderniste Antoni Gaudi laissèrent à Barcelone la majorité des témoignages de son génie exceptionnel : la Sagrada Familia, le parc Güell ou la maison Milà connue sous le nom de la Pedrera. D’autre part l’héritage et la tradition culturelle et artistique de la ville permettent d’avoir de nombreux musées intéressants : le musée de Picasso, le musée d’Art contemporain de Barcelone, le musée d’histoire de Catalogne, et d’Art de Catalogne, le musée Diocésain, le musée textile et vestimentaire, le musée Barbier Mueller d’Art Précolombien, le musée de cire, le musée de Géologie et zoologie, le musée de céramique, le musée de la Sagrada Familia, le musée militaire, le musée national d’Art de Catalogne.

C’est une ville touristique de renommée internationale, les touristes viennent de tous les coints du monde. Une ville pleine de vie et très conservatrice avec toute une histoire derrière. Son patrimoine culturel artistique et historique donne une envie d’y revenir sans cesse.

Arrivé à Barcelone je me suis mis dans la peau de touriste : Sentir la ville en touriste, regarder en touriste, photographier en touriste.

Dans la photographie touristique l’essentiel est de garder un souvenir. Chaque photographie est un témoignage d’une découverte, d’une sensation, en guise de mémoire et de souvenir.

Les photographies sont au nombre de 332, comme anecdote le 1er chiffre 3 représente les trois vols pris pour aller et le second représente les vols du retour, le chiffre 2 représente les deux valises utilisées en allée et en retour. Je suis parti avec une valise que je n’ai jamais retrouvée et je suis retourné avec une autre valise différente de celle que j’avais en partant.

Les photos sont tirées en format 10/15. Elles sont collées directement au mur.

La partie utilisée pour coller les photos est peinte en noir.

Le quartier de la Sagrada Família, à Barcelone, en Espagne, est l'un des plus célèbres monuments de la ville.

Zanele Muholi					
Afrique du Sud					Las Palmas de Gran Canaria
					

CARACTÈRES (2010)

Le dictionnaire anglais donne différentes définitions du mot *caractère* :

Caractère : n. m.

(Du latin character, du grec kharaktêr)

Le quartier de la Sagrada Família, à Barcelone, en Espagne, est l'un des plus célèbres monuments de la ville.

- Les qualités mentales ou morales distinctives d’une personne : *la fuite ne cadre avec son caractère*.

- La qualité d’être individuel, généralement de manière intéressante ou exceptionnelle : *une île pleine de caractère*.
 - La force et l’originalité naturelle d’une personne : *elle avait du caractère et en plus elle était jolie*.
 - La bonne réputation d’une personne : *à quoi dois-je cet affront à mon caractère (ma réputation) ?*
 - Vx : déclaration écrite des bonnes qualités de quelqu’un ; recommandation.
- Un personnage de roman, de pièce de théâtre, de film

- Le rôle qu’interprète un acteur.
 - [Avec adj.] personne considérée en fonction d’un aspect spécifique de son caractère : *un caractère ombrageux*.
 - Informel : personne intéressante ou amusante : *c’est un véritable caractère*.
- Lettre ou symbole écrit.

Le quartier de la Sagrada Família, à Barcelone, en Espagne, est l'un des plus célèbres monuments de la ville.

Dans notre cas, le projet intitulé *characters* (caractères) fait allusion au paysage de Las Palmas, en particulier aux lieux que j’ai occupés pendant 7 jours. Au cours de cette mission, j’ai pris des photos de ce qui « m’interpellait » – il n’y avait pour moi aucune autre communication possible avec les résidents du fait que je ne parle pas espagnol.

Pour ne pas laisser l’*Altérité* me faire ombre, j’ai décidé de me rendre à ce qui se présentait librement à moi. De loin, les maisons et certaines parties du paysage évoquaient pour moi le déjà vu, c’est-à-dire les maisons du Reconstructive Development Programme (RDP) (Programme de développement de reconstruction) construites à l’époque post-apartheid en Afrique du Sud, sauf que la structure de Las Palmas est plus colorée et ressemble davantage aux images des cartes postales de la Méditerranée. Je ne voyais que les immeubles en blocs carrés, et pourtant leur disposition suscita en moi une certaine nostalgie. J’étais toute seule, il n’y avait personne sur la montagne ; au loin, les voitures étaient gentiment garées, mais il n’y avait pas âme qui vive. C’est cette impression de calme, de paix qu’à voulu rendre mon objectif.

C’est à midi que les caractères se sont matérialisés devant moi. Je me suis obligée à l’ascension de la montagne, plutôt raide. Je me sentais africaine dans cet univers étranger. Le manque d’assurance et une crainte jusque-là inconnue me tenaillaient. L’espace semblait flou, je n’arrivais pas à communiquer avec lui ; le mal du pays n’a rien à voir avec l’intimité que je ressens avec les caractères / participants dans mes propres projets.

J’ai marché pendant deux heures et j’ai pu observer de nombreux signes d’embourgeoisement. Voilà un espace qui se modernise pour s’adapter et favoriser la consommation, le toc, pour ne pas dire le capitalisme. J’ai déjà vu cela chez moi et j’ai été comme envahie par une vague de malaise. J’ai pensé

Exposición
Exhibition

Comisariado general

General Curator

Departamento de Cooperación y Promoción Cultural. AECID

Artistas

Artists

Arturo Bibang

Mamadou Gomis

Mohamed Konaté

Zanele Muholi

Nii Obodai

Emeka Okereke

Patrick Wokmeni

Coordinación técnica

Technical Organization

Álvaro Callejo

Alejandro Romero

In Artia Logística Cultural S. L.

Logística

Logistics

In Artia Logística Cultural S. L.

Imagen gráfica

Visual Identity

Sánchez/Lacasta

Diseño expositivo

Exhibition Design

El Taller de GC

Producción

Works Production

Cromotex

Montaje

Set up

Artec Exposiciones S. L.

Transporte y embalajes

Transport and Crates

Artística Transporte Especial S. L. U.

Comunicación

Press

Estudio Cano

Catálogo

Catalogue

Coordinación general

General Coordination

In Artia Logística Cultural S. L.

Textos

Texts

Santiago Olmo

Salvador Nadales

Miguel Albero

Álvaro Callejo

Alejandro Romero

Eugenio Fontaneda

Arturo Bibang

Mamadou Gomis

Mohamed Konaté

Zanele Muholi

Nii Obodai

Emeka Okereke

Patrick Wokmeni

Traducción

Translation

Amaya Bravo

Inglés-español, español-inglés y francés-inglés

English-Spanish, Spanish-English and French-English

Geneviève Bauer

Francés-español, español-francés e inglés-francés

French-Spanish, Spanish-French and English-French

Edición de textos en español

Edition of Spanish Texts

Antonia Castaño

Diseño gráfico y maquetación

Graphic Design and Layout

Sánchez/Lacasta

Jesús Rabazas

Fotomecánica

Colour Process

Lucam

Impresión

Printing

Brizzolis, arte en gráficas

Encuadernación

Binding

Ramos

© De la edición: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, AECID, 2011.

© De los textos: sus autores.

© Arturo Bibang. VEGAP. Madrid, 2011.

© De las fotografías: Mamadou Gomis, Mohamed Konaté, Zanele Muholi, Nii Obodai, Emeka Okereke,

Patrick Wokmeni.

© De los retratos de Mamadou Gomis, Mohamed Konaté, Nii Obodai, Emeka Okereke, Patrick Wokmeni:

Matías Costa.

Esta publicación no puede ser reproducida ni en todo ni en parte, registrada, ni transmitida por un sistema de recuperación de información en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la AECID.

ISBN: 978-84-8347-128-9

D. L.: M-46524-2010

NIPO: 502-10-060-7

