

Próximo FUTURO

Next FUTURE



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN



Próximo Futuro / Next Future



Nº 01

PRÓXIMO FUTURO NEXT FUTURE PRÓXIMO FUTURO

Programador Geral—Chief Curator

Programador General

ANTÓNIO PINTO RIBEIRO

Assistente—Assistant—Asistente

MIGUEL MAGALHÃES

Espectáculos—Performances—Espectáculos

Coordenação—Coordination—Coordinación

OTELO LAPA

Assistente—Assistant—Asistente

ANA GAIAZ

Coordenação Técnica—Technical Coordination—

Coordinación Técnica “Toldos e Poemas” e—and—y

“A Casa”

JORGE LOPES

Actividades Educativas no Museu e no Jardim

Educational activities at the Museum and at the

Garden—Actividades Educativas en el Museo y en el

Jardín

DEOLINDA CERQUEIRA

MARIA DE ASSIS SWINNERTON

SUSANA GOMES DA SILVA

SUSANA PRUDÊNCIO

Apoio à comunicação—Communication support

Apoyo a la comunicación

MÓNICA BRAZ TEIXEIRA

Colaboração—Collaboration—Colaboración

Serviços Centrais

(Director: **ANTÓNIO REPOLHO CORREIA**)

Serviço de Comunicação

(Directora: **ELISABETE CARAMELO**)

Serviço de Música (Director: **RISTO NIEMINEN**)

Museu Gulbenkian (Director: **JOÃO CASTEL-BRANCO**)

Programa Gulbenkian Educação para a Cultura

(Director: **RUI VIEIRA NERY**)

Mobiliário do Jardim—Garden Furniture

Mobiliario del Jardín

MARISA VINHA

Costureiras—Seamstresses—Costureras

EUGÉNIA TOMÁS

JESUS BARRADAS

Tradução—Translation—Traducción

Inglês—English—Inglés

Português—Portuguese—Portugués

INÊS MENESES

Português—Portuguese—Portugués

Inglês—English—Portugués

JOHN ELLIOTT

Português—Portuguese—Portugués

Espanhol—Spanish—Español

ALBERTO PIRIS GUERRA

Revisão—Proofreading—Revisión

TERESA MEIRA

Design—Graphic Design—Diseño

ALVA DESIGNSTUDIO

Impressão—Printing—Impresión

WWW.TEXTYPE.PT

Agradecimentos—Acknowledgments—Agradecimientos

ANA BARATA

ANA CARLA FONSECA

ANA MARIA LAET

ANDRÉ JORGE (Livros Cotovia)

ANTONIO CICERO

BEATRIZ BUSTOS

CÁRMEN ROMERO

CRISTINA ALI FARAH

DAVID BRODIE (Brodie / Stevenson Gallery)

ELISA SANTOS

FEDERICA ANGIUCCI (Michael Stevenson Gallery)

FUNDAÇÃO EUGÉNIO DE ANDRADE

ISABEL GARCIA

JORGE LA FERLA

JORGE VIEGAS (Galeria 3+1)

LAURA MARSIAJ

LAWRENCE LEMAOANA

LIVIA APA

LUÍSA BASTOS DE ALMEIDA

MAGDALENA MORENO

MANUEL ROSA (Assírio & Alvim)

MARIA SOUSA TAVARES

MARTIM GROSSMAN

MIRIAN TAVARES

NATACHA MELO

PAULO REIS

PATRICIA KISTENMACHER

PEDRO COSTA

Próximo Futuro é um Programa Gulbenkian de Cultura Contemporânea dedicado em particular, mas não exclusivamente, à investigação e criação na Europa, na América Latina e Caraíbas e em África. O seu calendário de realização é do Verão de 2009 ao fim de 2011.

Next Future is a Gulbenkian Programme of Contemporary Culture dedicated in particular, but not exclusively, to research and creation in Europe, Latin America and the Caribbean, and Africa. It will be held from Summer 2009 to the end of 2011.

Próximo Futuro es un Programa Gulbenkian de Cultura Contemporânea dedicado, particular aunque no exclusivamente, a la investigación y la creación en Europa, África, América Latina y el Caribe. Su calendario de realización transcurrirá entre el verano de 2009 y 2011.

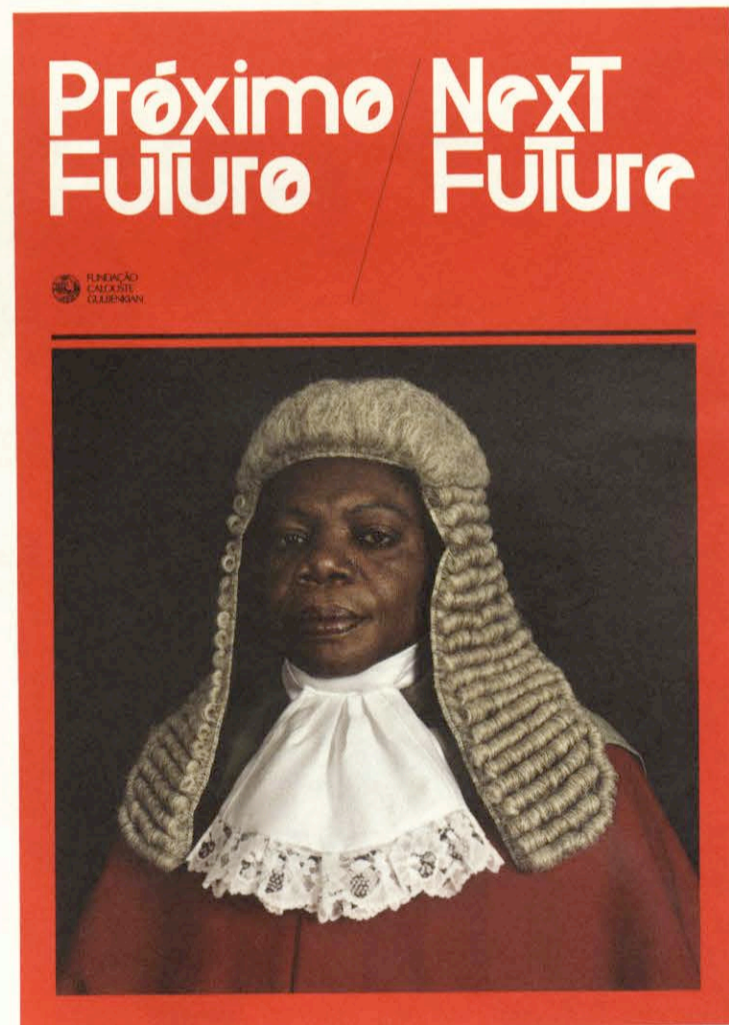


foto de—picture by—foto de

PIETER HUGO

THE HONOURABLE JUSTICE JULIA SAKARDIE-MENSAH, 2005

Cortesia de—Courtesy of—Cortesia de **MICHAEL STEVENSON, Cape Town**

A CENA AFRI NÃO É O QUE PARECE

AFRI THING IS NOT WHAT IS SEEMS

EL PANORAMA AFRI NO ES LO QUE PARECE

Como parte do projecto de investigação "Post-Geographic Diaspora: Contradictory Place-Markers in Contemporary African Art" (Diáspora Pós-Geográfica: Marcas Territoriais Contraditórias na Arte Africana Contemporânea), Ruth Simbao visitou várias exposições em Boston, Washington D.C. e em Nova Iorque, incluindo "Flow", "The New Spell", "Ghada Amer", "Street Level", "The Cinema Effect", "El Anatsui" e assistiu a uma performance de Senzeni Marasela.

Pre-fixar os artistas

Em articulação com a recente exposição do Studio Museum in Harlem, "Flow", foi pedido aos artistas participantes, reunidos sob a categoria intencionalmente vaga de serem africanos¹, que fizessem novas palavras usando as letras AFRI¹. Inspirados pelo uso da palavra afropolitismo, feito por Achille Mbembe e Taiye Tuakli-Worsornu, os artistas jogaram com neologismos como afrizome, Afri-noid, Afri-kin e Afroblisque. Como poderia esperar-se, alguns artistas tentaram subverter a pre-fixação de sentido que os prefixos 'afri-' ou 'afro-' tendem a impor às suas identidades e ao seu trabalho. Elias Sime, por exemplo, dividiu o prefixo 'afri' em 'a-fri' (a free [um/a livre]) no seu termo A-friwave (a free wave [uma onda livre]). Como ele sugere «O prefixo 'afri' tem limitações em termos dos significados que pode suportar. Uma onda não tem cor, nem princípio ou fim. Simplesmente flui. Um fluxo ilimitado de ideias é essencial à criação de arte».

Apesar da afirmação de que a categoria 'africano' é mantida como uma «categoria intencionalmente vaga», este exercício foi feito de modo a «interrogar o que (...) [o] ponto comum [de ser africano] pode significar – ou não significar». Considerando a resposta irónica de Mustafa Maluka «a cena afri não é o que parece», aquilo que há em comum acaba por ser pouco e o acto de colar o prefixo em praticamente qualquer palavra não é certamente muito mais que uma moda afri.

Ainda que o prefixo 'afro-' tenha sido usado nos EUA em termos historicamente importantes como Afro-Futurismo e Estudos Afro-Americanos, a tentativa de utilizá-lo (a par do prefixo 'afri-') numa escala global, de forma a incluir todas as ligações 'africanas' com a arte – do mais pessoal e apaixonado ao mais arbitrário e remoto –, revela uma relutância em expor suficientemente a etiqueta "Arte Africana Contemporânea", que, em larga medida, é americana e europeia e que Lauri Firstenberg sugere, correctamente, ter mais a ver com a percepção ocidental do que com a expressão artística². De modo similar, Salah Hassan vê o campo inicial da Arte Africana como sendo historicamente monolítico³ e, apesar das numerosas tentativas para complexificar e diversificar a 'África' contida na "Arte Africana", o próprio significante 'África' – embora já vacilante – persiste como premissa para exposições panorâmicas sem tema, como "Africa Now", "Africa Remix" e "Flow". (Em contrapartida, "Short Century", por exemplo, baseou-se num tema profundamente importante e bem trabalhado). Não querendo sugerir que uma relação pessoal com África seja relevante para o trabalho de um artista, sugiro que pendurar uma exposição inteira no frágil cabide da moda 'afri' já não seja inovador, mas apenas o seguir da corrente. Se Stuart Hall sugere que 'África' é um significante preguiçoso⁴, ainda que de algum modo necessário, o desafio está em descobrir quando, em que contexto e, mais importante, para quem é necessário.

Crise pós-geográfica

Enquanto as ideias filosóficas de Appiah e Mudimbe acerca de uma «África inventada»⁵ vão sendo popularizadas no discurso transnacional e pós-geográfico em voga, os curadores vão-se agarrando a qualquer coisa na tentativa de encontrar um elemento comum para exposições colectivas que, de outro modo, não teriam tema. O ponto comum já não pode, satisfatoriamente, ser a raça ou a geografia. Todos sabemos que o Estado-nação está em teoria morto (ou pelo menos morto o suficiente para ser politicamente incorrecto), o que justifica o recente afastamento da Axis Gallery da

Ruth Simbao

necessariamente um único significado? Afinal «a cena afri não é o que parece».

Será a África hoje mais matizada porque pomos o seu nome entre aspas? Serão as experiências vivenciais dos que pertencem às diásporas contemporâneas mais complexas do que eram há décadas ou há séculos? Será a experiência de diáspora mais significativa na deslocação de Dakar para Nova Iorque do que de Harare para Jozi? (Algumas diásporas são tratadas como se transportassem maior peso). Se a diáspora, particularmente na sua relação com a "Arte Africana Contemporânea" está a ser teorizada hoje em dia de uma forma sem precedentes, as complexidades do 'aqui', do 'lá' e daquilo que é problemáticamente enquadrado como 'no meio' estão longe de ser novas (os debates são paralelos às discussões anteriores acerca da arte latino-americana) e, como sugere Iain Chambers «até falar unidireccionalmente de um ponto de partida e de um ponto de chegada é datado»⁹.

Considerando a discordância geopolítica, no entanto, é difícil não reparar que a torre inclinada do globalismo tem de facto uma direcção – uma direcção que não reflecte necessariamente um ponto na bússola, mas reflecte os nossos cofres e bolsos. Uma coisa é ficar no psico-terreno do 'olhar em ambos os sentidos', mas a arte, por exemplo, move-se em ambos os sentidos ou traduz-se sequer em ambos os sentidos? (Ou não é da arte que se trata?) Será que a frase da curadora de "Flow", Christine Y. Kim «No Where Now Here» (Lado Nenhum Agora Aqui) sugere simplesmente que o local deslocalizado ('África': lado nenhum) é agora visto dentro do local-localizado (os EUA: aqui) ou está ela a sugerir que os EUA estão agora deslocalizados (lado nenhum) também? É estranho como a 'localidade' homogénea dos EUA raramente é perturbada de formas comparáveis, especialmente considerando a sua própria dispersão de cidadãos/soldados por todo o mundo. Porque não falamos dos EUA-entre-aspas ou de qualquer-lado-entre-aspas, já agora?

Afropolitismo em movimento

Com os pontos comuns do lugar e da raça desqualificados, "Flow" vira-se vagamente para o afropolitismo como um 'não-tema' de base – um 'não-tema' porque, como escreve Kim «A ausência de um tema consistente, de uma estética abrangente ou de uma tentativa de categorização, classificação ou género é precisamente a intenção deste projecto»¹⁰. «Assim», acrescenta, «a conveniência e o perigo de usar termos como 'afropolitita' são reconhecidos (...)».

No entanto, quais são exactamente as conveniências e os perigos? Evidentemente, a conveniência está na moda do termo, perpetuada pelo crítico de arte nova-iorquino Holland Cotter, que empurra o afropolitismo na direcção celebratória de Tuakli-Worsornu – ou seja, na direcção do chique cosmopolita de urbanitas distintamente jovens e cool¹¹. O perigo? Ainda que as identidades africanas celebratórias se aguentem lindamente perante um afro-pessimismo de longa data (tal como devem), porque é que só as vemos no que é jovem, urbano e 'hoje'? Mais, porque a ênfase em diásporas extra-continenciais, com a exclusão de movimentos intracontinentais que também têm a capacidade de gerar cosmopolitismo? A actual fetichização de certas diásporas – aquelas que, reveladoramente, se cruzam com os privilégios de Nova Iorque, Londres e Berlim – empurra o afropolitismo para cada vez mais longe da noção de Mbembe de um continente itinerante de há séculos, com uma 'sensibilidade cultural, histórica e estética' específica que se manifesta na afropólis de Joanesburgo – não um 'lado nenhum' ou 'qualquer lado' sem lugar que facilmente se transplanta para qualquer cidade que um membro da diáspora possa encontrar, mas «uma cidade que desenvolveu uma aura própria, uma qualidade única», enformada pelo afropolitita¹². Este é um lugar, não esqueçamos, que explodiu recentemente em ataques a estrangeiros. Onde encaixa a xenofobia na noção de afropólis quando o afropolitismo é caracterizado por Mbembe como «acolhendo, com pleno conhecimento dos factos, a estranheza, o estrangeiro e o remoto, a capacidade de reconhecermos o nosso rosto no de um estrangeiro e tirar o maior partido dos traços de remoto na proximidade (...)»¹³? Verdadeiros cosmopolitas

1 MARK STUDIO: THE STUDIO MUSEUM IN HARLEM MAGAZINE, PRIMAVERA DE 2008, P. 19.

2 FIRSTENBERG, LAURI, "NEGOTIATING THE TAXONOMY OF CONTEMPORARY AFRICAN ART—PRODUCTION, EXHIBITION, COMMODIFICATION" IN LOOKING BOTH WAYS: ART OF THE CONTEMPORARY AFRICAN DIASPORA. NOVA IORQUE: MUSEUM FOR AFRICAN ART, 2003, P. 37.

3 HASSAN, SALAH, "FLOW: DIASPORA AND AFRO-COSMOPOLITANISM" IN FLOW, NOVA IORQUE: THE STUDIO MUSEUM IN HARLEM, 2008, P. 27.

4 HALL, STUART, "MAPS OF EMERGENCY: FAULT LINES AND TECTONIC PLATES" IN TAWADROS, GILANE E SARAH CAMPBELL, FAULT LINES: CONTEMPORARY AFRICAN ART AND SHIFTING LANDSCAPES. LONDRES: INSTITUTE OF INTERNATIONAL VISUAL ARTS, 2005, P. 32.

5 VER APPIAH, KWAME ANTHONY, IN MY FATHER'S HOUSE: AFRICA IN THE PHILOSOPHY OF CULTURE. LONDRES: METHUEN, 1992. MUDIMBE, V.Y., THE INVENTION OF AFRICA: GNOSIS, PHILOSOPHY AND THE ORDER OF KNOWLEDGE. BLOOMINGTON: INDIANA UNIVERSITY PRESS, 1998.

6 VER LEWIS, MATIN W. AND KAREN E. WIGEN, THE MYTH OF CONTINENTS: A CRITIQUE OF METAGEOGRAPHY. BERKELEY: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1997.

7 VER PARASTERGIADIS, NIKOS, THE TURBULENCE OF MIGRATION: GLOBALIZATION, DETERRITORIALIZATION AND HYBRIDITY. CAMBRIDGE: POLITY PRESS, 2000.

8 GLOBAL SHADOWS: AFRICA IN THE NEOLIBERAL WORLD ORDER. DURHAM: DUKE UNIVERSITY PRESS, P. 1.

9 VER CHAMBERS, IAIN, MIGRANCY, CULTURE, IDENTITY. LONDRES: ROUTLEDGE, 1994.

10 KIM, CHRISTINE Y., "NO WHERE NOW HERE" IN FLOW, NOVA IORQUE: STUDIO MUSEUM IN HARLEM, 2008, P. 23.

11 TUAKLI-WORSORNU, TAIYE, "BYE-BYE, BABAR OR, WHAT IS AN AFROPOLITAN?" IN DISTANT RELATIVES/RELATIVE DISTANCE. CIDADE DO CABO: MICHAEL STEVENSON GALLERY, 2006.

12 NUTTALL, SARAH E ACHILLE MBEMBE, "AFROPOLIS: FROM JOHANNESBURG". PMLA: PUBLICATIONS OF THE MODERN LANGUAGE ASSOCIATION OF AMERICA 22 (1), 2007, P. 282.

13 MBEMBE, ACHILLE, "AFROPOLITANISM" IN AFRICA REMIX. JOANESBURGO: JOHANNESBURG ART GALLERY, 2007, P. 28.

14 BINNIE, JON, JULIN HOLLOWAY, STEVE MILLINGTON E CRAIG YOUNG, COSMOPOLITAN URBANISM. NOVA IORQUE: ROUTLEDGE, 2006, P. 7.

15 ARTURO ESCOBAR, "LATIN AMERICA AT THE CROSSROADS: MOVING BEYOND MODERNITY?" CONFERÊNCIA DE ABERTURA DA ACS CROSSROADS, 7TH INTERNATIONAL CULTURAL STUDIES CONFERENCE, UNIVERSITY OF WEST INDIES, JAMAICA, JULHO DE 2008.

16 APPIAH, ANTHONY, COSMOPOLITANISM: ETHICS IN A WORLD OF STRANGERS. NOVA IORQUE: W.W. NORTON AND COMPANY, 2006, P. XX.

17 RAYNER, LUCY, THE NEW SPELL: CONTEMPORARY SOUTH AFRICAN ART AND THE AESTHETICS OF VULGARITY. NOVA IORQUE: DAVID KRUTT PROJECTS, P. 2.

18 ISAAC JULIEN, CONFERÊNCIA DO ARTISTA, HIRSHORN MUSEUM, WASHINGTON D.C., JUNHO DE 2008.

19 KIM, CHRISTINE Y., "INTRODUCTION: NO WHERE NOW HERE", IN FLOW, NOVA IORQUE: THE STUDIO MUSEUM IN HARLEM, 2008, P. 19.

Nova Iorque e Lusaka entre Paris e Dakar para ser cosmopolita, não estaremos a perpetuar então os problemas monolíticos dos primeiros tempos do campo da Arte Africana ('tradicional'), no qual as comunidades menos urbanas (especialmente as comunidades rurais) eram incorrectamente vistas como social e etnicamente discretas? Como sugere Anthony Appiah em "Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers" «até os aldeões continuam a criar novas diferenças, pois a cultura nunca é pura. Enquanto tal, o cosmopolitismo não é novo nem exclusivamente urbano». De facto «O cosmopolitismo não dá muito trabalho», diz Appiah, mas «repudiá-lo, sim»¹⁶.

Enquadramentos alternativos

Se o afropolitismo — um termo fascinante que precisa de ser explorado em maior profundidade e em contextos específicos (incluindo os dos ataques xenófobos) — foi, na sua vaga manifestação expositiva, insuficiente para que nele se baseasse uma afro-mostra colectiva, então quais são as alternativas para os curadores? Exposições temáticas cuidadosamente pensadas têm muito potencial, embora possam espremer perigosamente os artistas para dentro das gavetas dos comissários ou assentar em temas teóricos que acabam por estar em desacordo com a arte. A exposição "The New Spell: Contemporary South African Art and the Aesthetics of Vulgarly", na David Krutt Projects, em Nova Iorque, usou de igual modo a teoria de Mbembe como trampolim. ("Aesthetics of Vulgarly" é o título do terceiro capítulo de "On the Postcolony"). Prometendo «avaliar, através de uma selecção de obras esteticamente grotescas que exploram (...) a vulnerabilidade e arbitrariedade da pós-colónia como um pretexto ou fetiche superficial»¹⁷, a exposição parece empurrar as obras díspares de Themba Shibase, Michael MacGarry, Nandipha Mntambo, Maja Maljevic, Robyn Nesbitt e Nina Barnett para uma gaveta teórica algo estranha.

Uma exposição temática, que emergiu com sucesso das próprias obras de arte, foi "Street Level: Mark Bradford, William Cordova and Robin Rhode", que foi comissariada para o Nasher Museum of Art, na Duke University, e exposta no Institute for Contemporary Art, em Boston. Desenvolve-se ali uma conversa particularmente marcante entre "Untitled, Dream Houses", de Rhode (2005), em que o artista tenta apanhar uma televisão, uma mesa, uma cadeira e um carro que são atirados de uma janela, e "World Famo Paintings", de Cordova (2004-2005), em que traços belamente desenhados de pertences abandonados reflectem a vida itinerante do artista, iniciada em Lima, no Peru. Sem ser explicitamente enquadrados pela 'sul-africanidade', os matizes de Rhode acerca da rua como lugar, espaço de cultura e performance, conseguiram dialogar com obras de outros artistas, criando as pontes culturais tão intrínsecas à obra recente de Rhode.

Integrando abrangentemente dois artistas com subtis ligações a África (Candice Breitz and Isaac Julien) num tema mais lato e pós-identitário, tivemos "The Cinema Effect: Realisms" no Hirshhorn Museum, em Washington D.C. A exposição explorou o meio do cinema na sua relação com as visões estilizadas contemporâneas que quebram as dicotomias entre 'ficção' e 'realidade'. Embora o realizador e artista britânico, Isaac Julien, tenha sido destacado pelo NKA: Journal for Contemporary African Art, ele não foi apresentado no NKA: Journal for Contemporary African Art, ainda que a sua obra "Fantôme Créole" (2005) mostrasse que a África, como lugar, está longe de ser obsoleta. A projecção do DVD de Julien revelava o «impacto da localização, quer em termos culturais quer em termos físicos»¹⁸, no seu contraponto visualmente assombroso entre Ouagadougou, no Burkina Faso — um centro do cinema africano —, e o norte da Escandinávia, e a teia desta geografia crioula era tecida pela personagem Vanessa, que evocava o explorador polar do sexo masculino Matthew A. Hensen.

Para além das exposições colectivas que integram artistas 'africanos' em contextos temáticos mais alargados, as exposições individuais são particularmente importantes no rescaldo da fadiga das mega-exposições. Ainda que o trabalho de El Anatsui apareça em tantas exposições, uma mostra individual no Smithsonian Museum of African Art intitulada "Gawu" (uma palavra derivada da língua ewe que significa 'metal' e 'capa

feita à mão') começa a revelar alguma da profundidade da obra deste importante artista, permitindo que obras recentes e antigas, que abarcam mais de uma década, interajam umas com as outras. De igual forma, a Axis Gallery convidou Senzeni Marasela a criar uma performance que desenvolvesse uma série anterior da artista, "Baby Doll". Enquanto na performance anterior Marasela arrancava o estofo branco de bonecas negras estranhamente racializadas, no seu novo trabalho passou horas a passear pelo Central Park, em Nova Iorque, com três bonecas (negras) que ela acariciava amorosamente e carregava às costas (numa alusão às figuras ibeji), sob as espreitadelas curiosas dos transeuntes. Embora caras e muito difíceis de encontrar, Marasela exprimiu a sua satisfação por ter finalmente conseguido descobrir bonecas que não parecessem cópias a papel químico de bonecas brancas com a pele escurecida.

De particular interesse é uma exposição individual de Ghada Amer, no Brooklyn Museum, apresentada na galeria feminista. Esta artista, estabelecida em Brooklyn, não é enquadrada como 'artista africana' apenas por ter nascido no Cairo, a mostra revela significativamente todo um corpo de trabalho. Embora situada junto à exibição permanente da polémica "Dinner Party", de Judy Chicago, a exposição passa subtilmente de temas do feminismo, nas secções "Patterns and Models" e "Happily Ever After", para considerações formalistas em "Big Drips" e preocupações políticas na secção "Reign of Terror", cuja pesquisa esteve a cargo da curadora de Arte Islâmica, Ladan Akbarnia. Em vários sentidos, a mostra de Ghada Amer serve como modelo de exposição, ao respeitar o trabalho de um artista sem impor pesadamente à obra agendas (não importa quão na moda) de museus, curadores, críticos ou teóricos. Se esta exposição ultrapassa com sucesso a moda afri, quer isto necessariamente dizer que somos pós-afri ou mesmo pós-África?

Pós-África?

No texto que assina no catálogo, Kim sugere que o trabalho de muitos artistas em "Flow" pode ser visto como 'pós-negro', um termo que ela diz ter sido cunhado pela directora do Studio Museum, Thelma Golden, relativamente à exposição "Freestyle", em 2001. Embora seja necessária precaução ao usar o termo 'pós-negro', numa época em que o racismo ainda tem braços muito longos, é importante reconhecer que a forma como Golden usa o termo não sugere que as questões da 'raça' e do racismo já não são relevantes, mas antes que a etiqueta 'artista negro' é limitadora. Como escreve Kim, o termo desenvolveu-se em resposta aos artistas afro-americanos «que eram inflexíveis quanto a não serem etiquetados como artistas 'negros', embora os seus trabalhos estivessem mergulhados, de facto profundamente interessados, na redefinição de noções complexas de negritude»¹⁹. Esta distinção entre etiquetas limitadoras e o desenvolvimento de temas complexos é importante.

Na revoada da moda afri, que arrancou artistas, com todo o tipo de ligações a África, de múltiplos espaços criativos e ideológicos para engendrar mega-afri-mostras, muitos deles inflexíveis quanto a não quererem ser etiquetados como 'artistas africanos' foram empurrados para pequenos recantos. É certamente tempo de avançarmos. Isto tornará irrelevantes as questões pessoais, psicológicas ou geográficas que dizem respeito a África, como quer que ela seja definida? Claro que não. De facto, à medida que o signifiante preguiçoso 'África' vai sendo revelado de formas mais profundas, através de mostras direccionadas que emergem de corpos de trabalho, a necessidade de falar de África como 'África-entre-aspas' irá desaparecendo e desenvolver-se-ão, em seu lugar, histórias heterogêneas e contextualizadas de artistas específicos. Talvez algumas histórias falem explicitamente de África. Outras talvez não.

RUTH SIMBAO obteve o grau de Doutor no departamento de História de Arte e Arquitectura da Harvard University e é, actualmente, Professora Titular no departamento de Belas-Artes da Rhodes University. A pesquisa para este artigo foi financiada pela Rhodes University.

As part of a research project "Post-Geographic Diaspora: Contradictory Place-Markers in Contemporary African Art" Ruth Simbao visited various exhibitions in Boston, Washington D.C. and New York, including Flow, The New Spell, Ghader Amer, Street Level, The Cinema Effect, El Anatsui and attended a performance by Senzeni Marasela.

Pre-fixing artists

In conjunction with the recent Studio Museum in Harlem exhibition Flow, the participating artists who were brought together "under the intentionally undetermined category of being African" were asked to make new words using the letters AFRI¹. Inspired by Achille Mbembe and Taiye Tuakli-Worsornu's use of the word Afropolitanism, artists played with neologisms such as afrhizome, Afri-noid, Afri-kin and Afroblisque. As can be expected, some artists attempted to subvert the pre-fixing of meaning that the prefixes 'Afri-' or 'Afro-' tend to impose on their identities and work. Elias Sime, for example, split the prefix 'Afri' into 'A-fri' (a free) in his term 'A-friwave' (a free wave). As he suggests, «The prefix 'Afri' has limitations in terms of the meaning it can hold. A wave has no color, and no beginning or end. It simply flows. An unlimited flow of ideas is essential in creating art.»

Despite the assertion that 'African' is maintained as an «intentionally undetermined category», this exercise was done in order «to interrogate what...[the] commonality [of being African] might mean—or might not mean». Considering Mustafa Maluka's tongue-in-cheek response, "afri thing is not what it seems", the commonality amounts to little, and the act of slapping the prefix onto virtually any word is surely not much more than an Afri-fad.

While the prefix "Afro-" has been used in the USA in historically important terms such as "Afro-Futurism" and "Afro-American Studies", the attempt to utilize it (along with the prefix "Afri-") on a global scale in order to uncritically encompass all "African" connections to art—from the most personally passionate to the most arbitrary and remote—reveals a reluctance to sufficiently unpack the largely American and European label "Contemporary African Art," which Lauri Firstenberg aptly suggests is more

suggesting that a personal connection to Africa is not relevant to an artist's work, I am suggesting that to hang an entire exhibition on the tender hooks of the Afri-fad is no longer groundbreaking, but is simply to go along with the flow. While Stuart Hall suggests that "Africa" is a lazy, yet somewhat necessary signifier⁴, the challenge is to work out when, in what context, and most importantly, to whom it is necessary.

Post-geographic crisis

As Appiah and Mudimbe's philosophical ideas of an "invented Africa"⁵ are being popularised in fashionable post-geographic, transnational speak, curators are grasping at straws to find a commonality for otherwise un-themed group exhibitions. The commonality can no longer satisfactorily be race, nor can it be geography. We all know that the nation-state is in theory dead (or at least dead enough to be politically incorrect), hence Axis Gallery's recent shift away from exclusively South African art. Curators turn, then, to "Africa"—not the continent, for we are supposed to be past meta-geographic "myths of continents"⁶, but a deterritorialised? "Africa"—the quote-unquote-place viewed in connection to a quote-unquote-race. As James Ferguson writes, "the unity of a thing called 'Africa', its status as a single 'place'...seems dubious."⁸ Dubious, maybe, but since when does a word with or without quotation marks necessarily have a singular meaning? After all, "Afri thing is not what it seems".

Is Africa, today, more nuanced because we encase its name in quotation marks? Are lived experiences of contemporary diasporans more complex than they were decades or centuries ago? Is the diasporic experience in the movement from Dakar to New York more significant than that from Harare to Jozi? (Some diasporas are treated as if they carry more weight). While diaspora, particularly in relation to "Contemporary African Art", is being theorised in unprecedented ways today, complexities of "here", "there" and the problematically framed "in-between" are far from new (debates parallel previous discussions about "Latin American" art), and as Iain Chambers suggests, even to speak uni-directionally of a point of departure and a point of arrival is passé⁹.

Considering geo-political discordance, however, it is hard not to notice that the leaning tower of globalism does indeed have a direction—not one that necessarily reflects

1 MARK STUDIO: THE STUDIO MUSEUM IN HARLEM MAGAZINE, SPRING 2008, P.95.

2 FIRSTENBERG, LAURI. "NEGOTIATING THE TAXONOMY OF CONTEMPORARY AFRICAN ART—PRODUCTION, EXHIBITION, COMMODIFICATION" IN LOOKING BOTH WAYS: ART OF THE CONTEMPORARY AFRICAN DIASPORA. NEW YORK: MUSEUM FOR AFRICAN ART, 2005, P.57.

3 HASSAN, SALAH. "FLOW: DIASPORA AND AFRO-COSMOPOLITANISM" IN FLOW. NEW YORK: THE STUDIO MUSEUM IN HARLEM, 2008, P.27.

4 HALL, STUART. "MAPS OF EMERGENCY: FAULT LINES AND TECTONIC PLATES" IN TAWADROS, GILANE AND SARAH CAMPBELL, FAULT LINES: CONTEMPORARY AFRICAN ART AND SHIFTING LANDSCAPES. LONDON: INSTITUTE OF INTERNATIONAL VISUAL ARTS, 2005, P.52.

5 SEE APPIAH, KWAME ANTHONY. IN MY FATHER'S HOUSE: AFRICA IN THE PHILOSOPHY OF CULTURE. LONDON: METHUEN, 1992. MUDIMBE, V.Y. THE INVENTION OF AFRICA: GNOSIS, PHILOSOPHY AND THE ORDER OF KNOWLEDGE. BLOOMINGTON: INDIANA UNIVERSITY PRESS, 1998.

6 SEE LEWIS, MATIN W. AND KAREN E. WIGEN. THE MYTH OF CONTINENTS: A CRITIQUE OF METAGEOGRAPHY. BERKELEY: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1997.

7 SEE PAPASTERGIADIS, NIKOS. THE TURBULENCE OF MIGRATION: GLOBALIZATION, DETERRITORIALIZATION AND HYBRIDITY. CAMBRIDGE: POLITY PRESS, 2000.

8 GLOBAL SHADOWS: AFRICA IN THE NEOLIBERAL WORLD ORDER. DURHAM: DUKE UNIVERSITY PRESS, P.1.

9 SEE CHAMBERS, IAIN. MIGRANCY, CULTURE, IDENTITY. LONDON: ROUTLEDGE, 1994.

10 KIM, CHRISTINE Y. "NO WHERE NOW HERE" IN FLOW. NEW YORK: STUDIO MUSEUM IN HARLEM, 2008, P.23.

11 TUAKLI-WORSORNU, TAIYE. "BYE-BYE, BABAR OR, WHAT IS AN

the homogenous “placed-ness” of the USA is seldom disturbed in comparable ways, especially considering its own dispersion of citizens/soldiers worldwide. Why don’t we speak of the quote-unquote-US, or the quote-unquote-anywhere-else, for that matter?

Afropolitanism on the run

With the commonalities of place and race disqualified, Flow vaguely turns to Afropolitanism as an underpinning “non-theme”—a “non-theme”, for as Kim writes: “The lack of a consistent theme, overarching aesthetic or attempt at categorization, classification or genre is precisely the intention of this project.”¹⁰ “Thus,” she adds, “the convenience and danger of using terms such as ‘Afropolitan’ are acknowledged...”. What exactly are the conveniences and the dangers though? Evidently, the convenience is in the term’s vogue, which is perpetuated by New York art critic Holland Cotter, who pushes Afropolitanism in Tuakli-Worsornu’s celebratory direction—that is, in the direction of the cosmopolitan chic of distinctly young and cool urbanites¹¹. The danger? While celebratory African identities hold up beautifully in the face of a long-lived Afro-pessimism (and so they should), why are they only seen in the young, the urban and the “today”? Further, why the emphasis on extra-continental diasporas, to the exclusion of intra-continental movements that also have the ability to generate cosmopolitanism? The current fetishisation of certain diasporas—those that tellingly intersect with the privileges of New York, London and Berlin—push Afropolitanism further and further away from Mbembe’s notion of a centuries-long itinerant continent with a specific “cultural, historical and aesthetic sensibility” that has been manifested in the Afropolis of Johannesburg—not a placeless “no where” or “everywhere” that can be facilely transplanted onto any city a diasporan might encounter, but “a city that has developed an aura of its own, a uniqueness” shaped by the Afropolitan¹². This is a place, don’t forget, that recently burst with attacks on foreigners. Where does xenophobia fit in the notion of the Afropolis when Afropolitanism is characterised by Mbembe as, “embracing, with full knowledge of the facts, strangeness, foreignness and remoteness, the ability to recognize one’s face in that of a foreigner and make the most of the traces of remoteness in closeness...”¹³? True cosmopolites are not just open to difference, but actively seek out new experiences, rejecting “the confines of bounded communities and their own cultural backgrounds.”¹⁴ Moving beyond the boundedness of place though, does not make place obsolete, for as Arturo Escobar suggests, being place-based is not the same as being place-bound¹⁵. Further, if we suggest that an artist has to move between major cities of New York and Lusaka, or Paris and Dakar in order to be cosmopolitan then aren’t we perpetuating the monolithic problems of the early field of (“traditional”) African Art in which less-urban communities (especially rural communities) were incorrectly viewed as socially and ethnically discreet? As Anthony Appiah suggests in *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*, even villagers continue to create new differences, for culture is never pure. As such, cosmopolitanism is neither new, nor exclusively urban. In fact, “Cosmopolitanism isn’t hard work,” says Appiah, but “repudiating it is.”¹⁶

Alternative frameworks

If Afropolitanism—a fascinating term that needs to be explored in more depth and in specific contexts (including that of xenophobic attacks)—was, in its vague curatorial manifestation, not enough to underpin a group Afri-show, then what are curators’ alternatives? Carefully thought-through themed exhibitions hold much potential, although they can dangerously squeeze artists into curators’ boxes, or rely on theoretical themes that are ultimately discordant with the art. The *New Spell: Contemporary South African Art and the Aesthetics of Vulgarities* at David Krutt Projects in New York similarly used Mbembe’s theory as a springboard. (“Aesthetics of Vulgarities” is the title of chapter three of *On the Postcolony*). Promising to “evaluate by means of a selection of aesthetically grotesque works that explore...the vulnerability and arbitrariness of the postcolony as a hollow pretence or fetish,”¹⁷ the exhibition seems to push the disparate works by Themba Shibase, Michael MacGarry, Nandipha Mntambo, Maja Maljevic, Robyn Nesbitt and Nina Barnett into a somewhat awkward theory-box. A thematic exhibition that successfully grows out of the artworks themselves was *Street Level: Mark Bradford, William Cordova and Robin Rhode*, which was curated for the Nasher Museum of Art at Duke University and exhibited at the Institute for Contemporary Art in Boston. A particularly poignant conversation is set up between Rhode’s *Untitled, Dream Houses, 2005*, in which the artist attempts to catch a television, table, chair and car being thrown out of a window, and Cordova’s *World Famo Paintings, 2004-2005* in which beautifully drawn traces of discarded belongings reflect the artist’s itinerant life that began in Lima, Peru. Without being explicitly framed by “South-Africanness”, Rhode’s nuances of the street as location, culture and performance space were able to resonate with the works of other artists, creating cultural

- 14 BINNIE, JON, JULIN HOLLOWAY, STEVE MILLINGTON AND CRAIG YOUNG, *COSMOPOLITAN URBANISM*. NEW YORK: ROUTLEDGE, 2006, P.7.
- 15 ARTURO ESCOBAR, “LATIN AMERICA AT THE CROSSROADS: MOVING BEYOND MODERNITY?” KEYNOTE TALK AT ACS CROSSROADS, 7TH INTERNATIONAL CULTURAL STUDIES CONFERENCE, UNIVERSITY OF WEST INDIES, JAMAICA, JULY 2008.
- 16 APPIAH, ANTHONY, *COSMOPOLITANISM: ETHICS IN A WORLD OF STRANGERS*. NEW YORK: W.W. NORTON AND COMPANY, 2006, PXX.
- 17 RAYNER, LUCY, *THE NEW SPELL: CONTEMPORARY SOUTH AFRICAN ART AND THE AESTHETICS OF VULGARITY*. NEW YORK: DAVID KRUTT PROJECTS, P.2.
- 18 ISAAC JULIEN, ARTIST’S TALK, HIRSHORN MUSEUM, WASHINGTON D.C., JUNE 2008.
- 19 KIM, CHRISTINE Y. “INTRODUCTION: NO WHERE NOW HERE”, *FLOW*. NEW YORK: THE STUDIO MUSEUM IN HARLEM, 2008, P.9.

bridges that are so integral to Rhode’s recent work.

Comprehensively integrating two artists with subtle African connections (Candice Breitz and Isaac Julien) into a broader, post-identity theme was *The Cinema Effect: Realisms* at the Hirshorn Museum in Washington D.C. The exhibition explored the medium of cinema in relation to contemporary stylised visions that break down dichotomies between “fiction” and “reality”. Although British artist and filmmaker Isaac Julien has been showcased in NKA: *Journal for Contemporary African Art*, he was not framed in *The Cinema Effect* as an artist with African heritage, even though his work *Fantôme Créole, 2005*, rendered Africa, as a place, far from obsolete. Julien’s DVD projection revealed the “impact of location both culturally and physically”¹⁸ in its visually stunning contrast between Burkina Faso’s Ouagadougou—a centre of African cinema—and northern Scandinavia, and this creole geography was woven together by the character Vanessa who evoked the male polar explorer Matthew A. Hensen. Besides group exhibitions that integrate “African” artists into broader thematic contexts, solo exhibitions are particularly important in the aftermath of mega-exhibition fatigue. Even though El Anatsui’s work reappears in so many exhibitions, a solo show at the Smithsonian Museum of African Art entitled *Cawu* (an Ewe-derived word suggesting “metal” and “a fashioned cloak”) begins to unpack some of the depth of this important artist’s work, allowing recent and older works that span over a decade to interact with each other. Similarly, Axis Gallery invited Senzeni Marasela to create a performance that would develop the artist’s previous *Baby Doll* series. While in the earlier performance Marasela ripped the white stuffing out of awkwardly racialised black dolls, in her new work she spent hours walking through Central Park in New York with three (black) dolls that she lovingly caressed and carried on her back (alluding to Ibeji figures) as passers-by curiously stole a glance. Although expensive and very difficult to locate, Marasela expressed her satisfaction in finally finding dolls that did not look like carbon copies of white dolls with darkened skin. Of particular interest is a solo exhibition on Chader Amer at the Brooklyn Museum displayed in the feminism gallery. This Brooklyn-based artist is not framed as an “African artist” just because she was born in Cairo, but the exhibition meaningfully unpacks a full body of work. Although positioned near to the permanent display of Judy Chicago’s rather polemic *Dinner Party*, the exhibition subtly shifts from themes of feminism under the sub-titles *Patterns and Models* and *Happily Ever After*, to formalist considerations in *Big Drips*, and political concerns in the section *Reign of Terror* that was researched by the curator of Islamic Art, Ladan Akbarnia. In many ways the Chader Amer show serves as a model for exhibitions in that it respects an artist’s work without heavily imposing the agendas (no matter how fashionable) of museums, curators, critics or theorists onto the work. If such a show successfully moves beyond the Afri-fad, does this necessarily mean that we are post-Afri or, indeed, post-Africa?

Post-Africa?

In her catalogue essay Kim suggests that the work of many artists in Flow can be viewed as “post-black”, a term she says was coined by Studio Museum director Thelma Golden in relation to the *Freestyle* exhibition in 2001. While caution should be taken using the term “post-black” at a time when racism still looms large, it is important to recognise that Golden’s use of the term does not suggest that issues of “race” and racism are no longer relevant, but rather that the label of “black artist” is constricting. As Kim writes, the term developed in response to African-American artists, “who were adamant about not being labelled as ‘black’ artists, though their work was steeped, in fact, deeply interested, in redefining complex notions of blackness.”¹⁹ This distinction between constricting labels and the development of complex issues is important. In the flurry of the Afri-fad, which has plucked artists with all sorts of African connections from multiple creative and ideological spaces in order to engineer mega-Afri-shows, many artists who are adamant that they don’t want to be labelled “African artists” have been pushed into small corners. Surely it is time to move on. Does this make personal, political, psychological or geographic issues in relation to Africa—however it is defined—irrelevant? Of course not. In fact, as the “lazy” signifier “Africa” gets unpacked in more in-depth ways through focused shows that grow out of bodies of work, the necessity to talk about Africa as quote-unquote-Africa will disappear and instead heterogeneous, contextualised stories of specific artists will develop. Some stories might explicitly speak of Africa. Others might not.

Ruth Simbao has a PhD from the History of Art and Architecture Department at Harvard University and is currently Senior Lecturer in the Department of Fine Art at Rhodes University. Research for this article was funded by Rhodes University.

Como parte del proyecto de investigación «Post-Geographic Diaspora: Contradictory Place-Markers in Contemporary African Art» [Díspora Post-Geográfica: Marcas Territoriales Contradictorias en el Arte Africano Contemporáneo], Ruth Simbao ha visitado varias exposiciones en Boston, Washington D.C. y Nueva York, incluyendo Flow, The New Spell, Ghada Amer, Street Level, The Cinema Effect, El Anatsui, y asistido a una performance de Senzeni Marasela.

Prefijar a los artistas

En articulación con la reciente exposición del Studio Museum in Harlem, Flow, se pidió a los artistas participantes, reunidos “bajo la categoría intencionalmente vaga de ser africanos”, que inventaran nuevas palabras usando las letras “AFRI”. Inspirados por el uso que hicieran Achille Mbembe y Taiye Tuakli-Worsornu de la palabra afropolitanismo, los artistas jugaron con neologismos como “afrhizome”, “Afri-noid”, “Afri-kin” y “Afroblique”. Como cabría esperar, algunos artistas intentaron subvertir la prefijación de sentido que los prefijos “afri-” o “afro-” tienden a imponer a sus identidades y a su trabajo. Elias Sime, por ejemplo, dividió el prefijo “afri” en

- 1 SMARK STUDIO: *THE STUDIO MUSEUM IN HARLEM MAGAZINE*, PRIMAVERA DE 2008, P.19.
- 2 FIRSTENBERG, LAURI, “NEGOTIATING THE TAXONOMY OF CONTEMPORARY AFRICAN ART—PRODUCTION, EXHIBITION, COMMODIFICATION” IN *LOOKING BOTH WAYS: ART OF THE CONTEMPORARY AFRICAN DIASPORA*. NUEVA YORK: MUSEUM FOR AFRICAN ART, 2003, P. 37.
- 3 HASSAN, SALAH, “FLOW: DIASPORA AND AFRO-COSMOPOLITANISM” IN *FLOW*. NUEVA YORK: THE STUDIO MUSEUM IN HARLEM, 2008, P. 27.
- 4 HALL, STUART, “MAPS OF EMERGENCY: FAULT LINES AND TECTONIC PLATES” IN *TAWADROS, GILANE Y SARAH CAMPBELL, FAULT LINES: CONTEMPORARY*

rrogar lo que (...) [el] punto común [de ser africano] puede –o no– significar”. En este sentido, si consideramos la respuesta irónica de Mustafa Maluka, “el panorama afri no es lo que parece”, el sustrato común termina siendo escaso, y el acto de pegar el prefijo en prácticamente cualquier palabra no es ciertamente mucho más que una moda afri. Por más que el prefijo “afro-” haya sido usado en EEUU en términos históricamente importantes como “Afro-Futurismo” y “Estudios Afroamericanos”, la tentativa de utilizarlo (a la par que el prefijo “afri-”) a una escala global, con el objeto de incluir todas las conexiones “africanas” con el arte –abarcando desde lo más personal y apasionado a lo más arbitrario y remoto–, revela una cierta reticencia a exponer suficientemente la etiqueta de “Arte Africano Contemporáneo”, que en gran medida es americana y europea y que, como correctamente apunta Lauri Firstenberg, tiene más que ver con la percepción occidental que con la expresión artística². De modo similar, Salah Hassan ve el campo inicial del Arte Africano como siendo históricamente monolítico³ y, a pesar de las numerosas tentativas para complejizar y diversificar “África” contenida en el “Arte Africano”, el propio significante “África” –aunque ya vacilante– persiste como premisa para exposiciones panorámicas sin tema, como *Africa Now*, *Africa Remix* y *Flow*. (En contrapartida, *Short Century*, por ejemplo, se basó en un tema profundamente importante y bien trabajado). Sin querer sugerir que una relación personal con

Crisis post-geográfica

Al tiempo que las ideas filosóficas de Appiah y Mudimbe acerca de una “África inventada”⁵ van siendo popularizadas en el discurso transnacional y post-geográfico en boga, los comisarios organizadores se van agarrando a cualquier cosa en un intento de encontrar un elemento común para exposiciones colectivas que de otro modo no tendrían tema. El punto común ya no puede, satisfactoriamente, ser la raza o la geografía. Todos sabemos que el Estado-nación está en teoría muerto (o al menos lo suficientemente muerto como para ser políticamente incorrecto), lo que justifica el reciente alejamiento de la Axis Gallery del arte exclusivamente surafricano. Los comisarios vuelven sus ojos, entonces, hacia “África” —no el continente, porque se espera que hayamos superado los “mitos de los continentes”⁶ metageográficos—, sino una “África” desterritorializada⁷, el lugar-entre-comillas visto en relación con una raza-entre-comillas. Como escribe James Ferguson, “la unidad de una cosa llamada ‘África’, su estatuto como un único ‘lugar’ (...) parecen ser dudosos.”⁸ Dudosos, tal vez, pero ¿desde cuándo una palabra con o sin comillas tiene necesariamente un único significado? Al final, “el panorama afri no es lo que parece”.

¿Acaso África es hoy más matizada porque ponemos su nombre entre comillas? ¿Es que las experiencias vivenciales de quienes pertenecen a las diásporas contemporáneas son más complejas de lo que eran hace algunas décadas o algunos siglos? ¿Será la experiencia de diáspora más significativa en el desplazamiento de Dakar a Nueva York que en el de Harare a Jozi? (Algunas diásporas son tratadas como si transportaran consigo un peso mayor). Si la diáspora, particularmente en su relación con el “Arte Africano Contemporáneo”, está siendo teorizada hoy en día de una forma sin precedentes, las complejidades del “aquí”, del “allí” y de aquello que es problemáticamente encuadrado como “en el medio” están lejos de ser nuevas (los debates son paralelos a las discusiones anteriores acerca del arte “latinoamericano”) y, como plantea Iain Chambers, incluso el hecho de hablar en términos unidireccionales de un punto de partida y de un punto de llegada está fechado⁹.

Sin embargo, considerando la discordancia geopolítica, es difícil no darse cuenta de que la torre inclinada del globalismo tiene de hecho una dirección —una dirección que no refleja necesariamente un punto en la brújula, sino, antes bien, nuestras cajas fuertes y nuestros bolsillos. Una cosa es quedarse en el psico-terreno de la “mirada en ambos sentidos”, pero el arte, por ejemplo, ¿se mueve en ambos sentidos, o siquiera se traduce en ambos sentidos? (¿O no es del arte que se trata?) ¿Será que la frase de la comisaria de Flow, Christine Y. Kim, “No Where Now Here” [Ningún Lado Ahora Aquí] sugiere simplemente que el lugar deslocalizado (“África”: ningún lado) es visto ahora dentro del lugar-localizado (EEUU: aquí), o remite a la idea de que también EEUU está ahora deslocalizado (ningún lado)? Es extraño cómo la “localidad” homogénea de EEUU raramente se ve afectada de forma comparable, especialmente si consideramos su propia dispersión de ciudadanos/ soldados por todo el mundo. ¿Por qué no hablamos de EEUU-entre-comillas, o de cualquier-lado-entre-comillas, ya puestos?

Afropolitismo en movimiento

Con los puntos comunes del lugar y de la raza desacreditados, Flow se vuelve vagamente hacia el afropolitismo como un “no-tema” de base —un “no-tema” porque, como escribe Kim, “La ausencia de un tema consistente, de una estética inclusiva o de un intento de categorización, clasificación o género es precisamente la intención de este proyecto.”¹⁰ “Así, —añade— “la conveniencia y el peligro de usar términos como ‘afropolitista’ son reconocidos (...)”.

Sin embargo, ¿cuáles son exactamente la conveniencia y el peligro? Evidentemente, la conveniencia está en la moda del término, perpetuada por el crítico de arte neoyorquino Holland Cotter, que empuja el afropolitismo en la dirección celebratoria de Tuakli-Worsornu —o sea, en la dirección de lo chic cosmopolita de urbanitas distintamente jóvenes y cool¹¹. ¿El peligro? Por más que las identidades africanas celebratorias mantengan bien el tipo ante un afro-pesimismo antiguo (tal como deben), ¿por qué sólo las vemos en lo que es joven, urbano y “hoy”? Más, ¿por qué el énfasis en diásporas extracontinentales, con la exclusión de movimientos intracontinentales que también son susceptibles de generar cosmopolitismo? La actual fetichización de ciertas diásporas —aquellas que, de forma reveladora, se cruzan con los privilegios de Nueva York, Londres y Berlín— empuja al afropolitismo hacia una posición cada vez más alejada de la noción de Mbembe de un continente itinerante desde hace siglos, con una “sensibilidad cultural, histórica y estética” específica que se manifiesta en la afropolis de Johannesburgo —no un “ningún lado” o “cualquier lado” sin lugar que fácilmente se transplanta a cualquier ciudad que un miembro de la diáspora pueda encontrar, sino “una ciudad que ha desarrollado un aura propia, una cualidad única” ahormada por el afropolitista¹². Este es un lugar, no lo olvidemos, que explotó recientemente en ataques a extranjeros. Donde encaja la xenofobia en la noción de afropolis cuando Mbembe caracteriza el afropolitismo como “acogiendo, con pleno conocimiento de los hechos, la extrañeza, lo extranjero y lo remoto, la capacidad de reconocer nuestro rostro en el de un extranjero y sacar el mayor partido de los trazos de lo remoto en la proximidad (...)”¹³? Los verdaderos cosmopolitas no son receptivos únicamente a la diferencia, sino que buscan activamente nuevas experiencias, rechazando “los límites de las comunidades cerradas y de sus propios antecedentes culturales.”¹⁴ No obstante, ir más allá de las delimitaciones del lugar no vuelve el lugar obsoleto, pues, como insinúa Arturo Escobar, tener como base un lugar no es lo mismo que estar preso a un lugar¹⁵. Pero, si sugerimos que un artista tiene que desplazarse entre las grandes ciudades de Nueva York y Lusaka o de París y Dakar para ser cosmopolita, ¿no estaremos perpetuando los problemas monolíticos de los primeros tiempos del campo del Arte Africano (“tradicional”), cuando las comunidades menos urbanas (especialmente las comunidades rurales) eran incorrectamente vistas como social y étnicamente discretas? Como apunta Anthony Appiah en *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*, hasta los aldeanos siguen creando nuevas diferencias, pues la cultura nunca es pura. Como tal, el cosmopolitismo no es nuevo ni exclusivamente urbano. De hecho, “El cosmopolitismo no da mucho trabajo”, dice Appiah, pero “repudiarlo sí.”¹⁶

Marcos alternativos

Si el afropolitismo —un término fascinante que debe ser explorado en mayor profundidad y en contextos específicos (incluyendo los de los ataques xenófobos)— fue, en su vaga manifestación expositiva, insuficiente para que en él se basara una afro-muestra

6 VER LEWIS, MATIN W. AND KAREN E. WIGEN, *THE MYTH OF CONTINENTS: A CRITIQUE OF METAGEOGRAPHY*, BERKELEY: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1997.

7 VER PAPASTERGIADIS, NIKOS, *THE TURBULENCE OF MIGRATION: GLOBALIZATION, DETERRITORIALIZATION AND HYBRIDITY*, CAMBRIDGE: POLITY PRESS, 2000.

8 *GLOBAL SHADOWS: AFRICA IN THE NEOLIBERAL WORLD ORDER*, DURHAM: DUKE UNIVERSITY PRESS, P. 1.

9 VER CHAMBERS, IAIN, *MIGRANCY, CULTURE, IDENTITY*, LONDRES: ROUTLEDGE, 1994.

10 KIM, CHRISTINE Y., “NO WHERE NOW HERE” IN *FLOW*, NUEVA YORK: STUDIO MUSEUM IN HARLEM, 2008, P. 23.

11 TUAKLI-WORSORNU, TAIYE, “BYE-BYE, BABAR OR, WHAT IS AN AFROPOLITAN?” IN *DISTANT RELATIVES/RELATIVE DISTANCE*, CIUDAD DEL CABO: MICHAEL STEVENSON GALLERY, 2006.

12 NUTTALL, SARAH Y ACHILLE MBEMBE, “AFROPOLIS: FROM JOHANNESBURG”, *PMLA: PUBLICATIONS OF THE MODERN LANGUAGE ASSOCIATION OF AMERICA* 22 (1), 2007, P. 282.

13 MBEMBE, ACHILLE, “AFROPOLITANISM” IN *AFRICA REMIX*, JOHANNESBURG: JOHANNESBURG ART GALLERY, 2007, P. 28.

14 BINNIE, JON, JULIN HOLLOWAY, STEVE MILLINGTON Y CRAIG YOUNG, *COSMOPOLITAN URBANISM*, NUEVA YORK: ROUTLEDGE, 2006, P. 7.

15 ARTURO ESCOBAR, “LATIN AMERICA AT THE CROSSROADS: MOVING BEYOND MODERNITY?” CONFERENCIA INAUGURAL DE LA ACS CROSSROADS, 7TH INTERNATIONAL CULTURAL STUDIES CONFERENCE, UNIVERSITY OF WEST INDIES, JAMAICA, JULIO DE 2008.

16 APPIAH, ANTHONY, *COSMOPOLITANISM: ETHICS IN A WORLD OF STRANGERS*, NUEVA YORK: W.W. NORTON AND COMPANY, 2006, P. XX.

17 RAYNER, LUCY, *THE NEW SPELL: CONTEMPORARY SOUTH AFRICAN ART AND THE AESTHETICS OF VULGARITY*, NUEVA YORK: DAVID KRUTT PROJECTS, P. 2.

18 ISAAC JULIEN, CONFERENCIA DEL ARTISTA, HIRSHORN MUSEUM, WASHINGTON D.C., JUNIO DE 2008.

19 KIM, CHRISTINE Y., “INTRODUCTION: NO WHERE NOW HERE”, IN *FLOW*, NUEVA YORK: THE STUDIO MUSEUM IN HARLEM, 2008, P. 19.

polín. (“Aesthetics of Vulgarly” es el título del tercer capítulo de *On the Postcolony*). Prometiéndolo “evaluar, a través de una selección de obras estéticamente grotescas que exploran (...) la vulnerabilidad y la arbitrariedad de la post-colonia como un pretexto o fetiche superficial”¹⁷, la exposición parece forzar obras tan dispares como las de Thembisa Shibase, Michael MacGarry, Nandipha Mtambo, Maja Maljevic, Robyn Nesbitt y Nina Barnett, haciéndolas entrar en un cajón teórico algo extraño.

Una exposición temática que emergió con éxito de las propias obras de arte fue *Street Level*: Mark Bradford, William Cordova and Robin Rhode, comisariada para el Nasher Museum of Art en la Duke University y expuesta en el Institute for Contemporary Art de Boston. Se desarrolla en su seno una conversación particularmente intensa entre *Untitled, Dream Houses*, de Rhode (2005), en que el artista intenta recoger una televisión, una mesa, una silla y un coche arrojados desde una ventana, y *World Famo Paintings*, de Cordova (2004-2005), en que trazos bellamente dibujados de pertenencias abandonadas reflejan la vida itinerante del artista, iniciada en Lima, Perú. Sin ser explícitamente encuadrados por la “sur-africanidad”, los matices de Rhode acerca de la calle como lugar, espacio de cultura y performance, consiguieron dialogar con obras de otros artistas, creando los puentes culturales tan intrínsecos a la obra reciente de Rhode.

Integrando de forma amplia a dos artistas con sutiles vínculos con África (Candice Breitz y Isaac Julien) en un tema más lato y post-identitario, tuvimos *The Cinema Effect: Realisms* en el Hirshorn Museum de Washington D.C. La exposición exploró el medio del cine en su relación con las visiones estilizadas contemporáneas que quiebran las dicotomías entre “ficción” y “realidad”. Aunque el director y artista británico Isaac Julien haya sido destacado por el NKA: *Journal for Contemporary African Art*, no fue presentado en *The Cinema Effect* como un artista de herencia africana, por más que su obra *Fantôme Créole* (2005) mostrara que África, como lugar, está lejos de estar obsoleto. La proyección del DVD de Julien revelaba el “impacto de la localización, tanto en términos culturales como en términos físicos”¹⁸, en su contrapunto visualmente asombroso entre Ouagadougou en Burkina Faso —un centro del cine africano— y el norte de Escandinavia, y la tela de esta geografía criolla era tejida por el personaje de Vanessa, que evocaba al explorador polar de sexo masculino Matthew A. Hensen.

Más allá de las exposiciones colectivas que integran artistas “africanos” en contextos temáticos más amplios, las exposiciones individuales son particularmente importantes en los rescoldos de la fatiga de las mega-exposiciones. Aunque el trabajo de El Anatsui aparezca en tantas exposiciones, una muestra individual en el Smithsonian Museum of African Art titulada *Gawu* (una palabra derivada de la lengua ewe que significa “metal” y “capa hecha a mano”) comienza a revelar la profundidad de la obra de este importante artista, permitiendo que obras recientes y antiguas que se extienden a lo largo de más de una década interactúen entre sí. Del mismo modo, la Axis Gallery invitó a Senzeni Marasela a crear una performance que desarrollara una serie anterior de la artista, *Baby Doll*. Mientras que en la performance inicial Marasela arrancaba el relleno blanco de muñecas negras extrañamente racializadas, en su nuevo trabajo pasó horas paseando por el Central Park de Nueva York con tres muñecas (negras) que acariciaba amorosamente y cargaba en las espaldas (en una alusión a las figuras ibeji), bajo la mirada curiosa de los transeúntes. Aunque caras y muy difíciles de encontrar, Marasela expresó su satisfacción por haber finalmente conseguido descubrir muñecas que no parecían copias a papel químico de muñecas blancas con la piel oscurecida.

De particular interés es una exposición individual de Chada Amer en el Brooklyn Museum, presentada en la galería feminista. Si bien, por el mero hecho de haber nacido en El Cairo, esta artista establecida en Brooklyn no aparece encuadrada bajo el marbete de “artista africana”, la muestra revela significativamente todo un cuerpo de trabajo. Aunque situada junto a la exhibición permanente de la polémica *Dinner Party* de Judy Chicago, la exposición pasa sutilmente de temas del feminismo, en las secciones *Patterns and Models* y *Happily Ever After*, a consideraciones formalistas en *Big Drips* y preocupaciones políticas en la sección *Reign of Terror*, cuya investigación estuvo a cargo de la conservadora de Arte Islámico Ladan Akbarnia. En varios sentidos, la muestra de Chada Amer sirve como modelo de exposición, al respetar el trabajo de un artista sin imponerle pesadamente a la obra agendas (no importa hasta qué punto puedan estar de moda) de museos, comisarios o conservadores, críticos o teóricos. Si esta exposición supera con éxito la moda afri, ¿quiere esto necesariamente decir que somos post-afri, o incluso post-África?

¿Post-África?

En el texto que firma en el catálogo, Kim sugiere que el trabajo de muchos artistas en Flow puede ser visto como “post-negro”, un término que dice haber sido acuñado por la directora del Studio Museum, Thelma Golden, en relación a la exposición *Freestyle*, en 2001. Aunque el término “post-negro” deba ser utilizado con precaución en una época en que el racismo aún tiene brazos muy largos, es importante reconocer que la forma como Golden emplea el término no implica que las cuestiones de la “raza” y del racismo ya no sean relevantes, sino, antes bien, que la etiqueta “artista negro” es limitadora. Como escribe Kim, el término se desarrolló en respuesta a los artistas afroamericanos, “que eran inflexibles en cuanto a no ser etiquetados como artistas ‘negros’, por más que sus trabajos estuvieran inmersos, de hecho profundamente interesados, en la redefinición de nociones complejas de negritud.”¹⁹ Esta distinción entre etiquetas limitadoras y el desarrollo de temas complejos es importante.

En el torbellino de la moda afri, que arrancó a artistas con todo tipo de vinculaciones a África de múltiples espacios creativos e ideológicos para engendrar mega-afri-muestras, muchos artistas inflexibles en cuanto a no querer ser etiquetados como “artistas africanos” han sido arrinconados en los bordes. Es ciertamente tiempo de que avancemos. ¿Hará esto irrelevantes las cuestiones personales, psicológicas o geográficas que se refieren a África, como quiera que ésta sea definida? Claro que no. De hecho, a medida que el significante perezoso “África” va sendo revelado de formas más profundas mediante muestras dirigidas que emergen de cuerpos de trabajo, la necesidad de hablar de África como África-entre-comillas irá desapareciendo y en su lugar se desarrollarán historias heterogéneas y contextualizadas de artistas específicos. Tal vez algunas historias hablen explícitamente de África. Otras tal vez no.

Ruth Simbao se doctoró por el departamento de Historia de Arte y Arquitectura de la Universidad de Harvard y actualmente es Profesora Titular en el departamento de Bellas Artes de la Rhodes University. La investigación para este artículo ha sido financiada por el Bêta Fund.

Próximo
Futuro

Next
Future