

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

Espetáculos—Performances—Espectáculos
Coordenação—Coordination—Coordinación
OTELO LAPA

Assistente—Assistant—Asistente
ANA GAIÁZ

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
Apoio a la comunicación
MÓNICA 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

Toldos—Awnings—Toldos
ESTAMPARIA ADALBERTO

Tradução—Translation—Traducción
Inglês—English—Inglés
Português—Portuguese—Portugués
INÉS 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

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 ANGELUCCI (Michael Stevenson Gallery)
FUNDAÇÃO EUGÉNIO DE ANDRADE
ISABEL GARCIA
JORGE LA FERLA
JORGE VIEGAS (Galeria 3+1)
LAURA MARSIAJ
LAWRENCE DEMAOANA
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
PEDRO TÁMEN
RUI CARVALHO HOMEM
RUTE COSTA

WWW.GULBENKIAN.PT/PROXIMOFUTURO



foto de—picture by—foto de

PIETER HUGO
THE HONOURABLE JUSTICE JULIA SAKARDIE-MENSAH, 2005

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

APOIO À DIVULGAÇÃO
APOYO A LA DIVULGACIÓN



Na linha da experiência alcançada com os Programas O Estado do Mundo e Distância e Proximidade, a Fundação Calouste Gulbenkian vai lançar um novo Programa, agora designado **Próximo Futuro**.

Este Programa, com a duração de três anos, significa que continuaremos a dar uma particular atenção às mudanças culturais que acontecem no mundo contemporâneo. Mudanças tanto a nível da própria criação como da crescente mobilidade que ajudou à deslocalização dos pólos de inovação e à emergência de novos países e cidades com desempenhos relevantes na produção cultural.

Significa igualmente que procuramos continuar a desenvolver, lado a lado com formas consagradas de intervenção, eixos inovadores na actividade cultural e artística da Fundação.

Depois da polarização euro-norte atlântica, é hoje evidente que novas gerações de criadores surgiram e desenvolvem o seu trabalho noutros registos e noutras sociedades, onde se misturam tradições muito diversas com as possibilidades abertas pelas novas tecnologias em termos de comunicação, conhecimento e interação.

É o caso do triângulo Europa-África-América Latina e Caraíbas, onde a realidade pós-colonial abriu novas perspectivas, tanto localmente como através das diásporas que estabelecem um novo relacionamento com os padrões antes dominantes e transportam uma nova energia de afirmação e reconhecimento.

A sociedade portuguesa tem, pela sua história e pela experiência recente de acolher migrantes de múltiplas origens étnicas e culturais, uma especial oportunidade de desenvolver massa crítica que favoreça a compreensão dos novos fenómenos, contribua para o entendimento mútuo e beneficie das novas dimensões da interculturalidade.

Para além da vivência de novas expressões e do investimento em novas gerações de criadores, o Programa mantém, na linha dos anteriores, uma forte componente crítica e teórica, designadamente através da sua articulação com os programas de mestrado e pós-graduação de estabelecimentos de ensino superior, nas áreas das Ciências Sociais e Humanas e dos Estudos Culturais.

Quando a conjuntura que vivemos nos obriga a repensar comportamentos na procura responsável de novos modelos de sustentabilidade, a vibrante vitalidade de experiências de sociedades emergentes pode ser a lufada de ar fresco ‘portadora de futuro’.

EMÍLIO RUI VILAR
Abril 2009

PROGRAMA GULBENKIAN PRÓXIMO FUTURO

GULBENKIAN PROGRAMME **NEXT FUTURE**

PROGRAMA GULBENKIAN **PRÓXIMO FUTURO**

Following on from the experience already gained with the Programmes The State of the World and Distance and Proximity, the Calouste Gulbenkian Foundation is shortly to launch a new programme, this time with the name of “Next Future”.

This programme, which will last for a period of three years, means that we will continue to pay special attention to the cultural changes that are currently taking place in the contemporary world. Changes occurring not only at the level of creativity itself, but which are also related to the increasing mobility that has helped to shift the location of the centres of innovation and has led to the emergence of new countries and cities with important roles to play in cultural production.

This also means that our aim is to continue to develop innovative avenues for the Foundation’s cultural and artistic activity, which will operate alongside our already established forms of intervention.

Today, after the polarisation of Europe and the North Atlantic, it is clear that new generations of creators have appeared, developing their work in other registers and in other societies, where very diverse traditions have become mixed with the possibilities opened up by the new technologies in terms of communication, knowledge and interaction.

This is the case with the triangle of Europe-Africa-Latin America and the Caribbean, where the post-colonial reality has opened up new perspectives, both locally and through the diasporas that have established a new relationship with the previously dominant patterns and carry with them a new energy of affirmation and recognition.

Because of its history and the recent experience of welcoming migrants from multiple ethnic and cultural origins, Portuguese society now enjoys a special opportunity to develop a critical mass that favours the understanding of new phenomena, contributes to mutual understanding and benefits new dimensions of interculturality.

Besides the experience that is now being gained of new cultural expressions and the investment being made in new generations of creators, this new programme, just like the previous ones, contains a sizeable component of criticism and theory, namely through the links that have been established with the master’s degree and postgraduate programmes of higher education institutions, in the areas of Social and Human Sciences and Cultural Studies.

When the situation that we are currently living through obliges us to rethink our behaviour in a responsible search for new models of sustainability, the vibrancy and vitality of the experiences of emerging societies may be precisely the breath of fresh air that ‘brings in the future’.

EMÍLIO RUI VILAR
April 2009

En la línea de la experiencia que han representado los Programas El Estado del Mundo y Distancia y Proximidad, la Fundación Calouste Gulbenkian se dispone ahora a lanzar un nuevo Programa: “Próximo Futuro”.

Este Programa, que tendrá una duración de tres años, significa que vamos a seguir prestando una particular atención a los cambios culturales que se producen en el mundo contemporáneo. Cambios que están teniendo lugar tanto a nivel de la propia creación como de una movilidad creciente, que contribuye a la deslocalización de los polos de innovación tradicionales y a la emergencia de nuevos países y ciudades que juegan un papel cada vez más relevante en la producción cultural.

Significa igualmente que continuaremos intentando desarrollar, junto a formas consagradas de intervención, ejes innovadores en la actividad cultural y artística de la Fundación.

Tras la polarización noroccidental atlántica, hoy resulta evidente que han surgido nuevas generaciones de creadores que desarrollan su trabajo en otros registros y en otras sociedades, donde se entremezclan tradiciones muy diversas con las posibilidades abiertas por las nuevas tecnologías en términos de comunicación, conocimiento e interacción.

Es el caso del triángulo Europa-África-América Latina y Caribe, donde la realidad post-colonial ha abierto nuevas perspectivas, tanto a nivel local como por vía de las diásporas, que establecen una nueva relación con los patrones antes dominantes y transportan una nueva energía de afirmación y reconocimiento.

Tanto por su historia como por la experiencia, todavía reciente, que supone el haber acogido a migrantes de múltiples orígenes étnicos y culturales, la sociedad portuguesa está bien emplazada para desarrollar una masa crítica que favorezca la comprensión de los nuevos fenómenos, contribuya al entendimiento mutuo y se beneficie de las nuevas dimensiones de la interculturalidad.

Más allá de la vivencia de nuevas expresiones y de la inversión en nuevas generaciones de creadores, este Programa mantiene, en la línea de los anteriores, un fuerte componente crítico y teórico, en particular mediante su articulación con los programas de máster y post-grado de centros de educación superior, en las áreas de las Ciencias Sociales y Humanas y de los Estudios Culturales.

Quando la coyuntura que vivimos nos obliga a repensar comportamientos en un proceso de búsqueda responsable de nuevos modelos de sostenibilidad, la vibrante vitalidad de experiencias de sociedades emergentes puede ser una bocanada de aire fresco ‘portadora de futuro’.

EMÍLIO RUI VILAR
Abril 2009

Próximo Futuro

The Next Future



Podemos intervir no futuro, no próximo futuro? Podemos, certamente. Não no sentido de o determinar, moldar, profetizar, ou encaixar numa utopia ou numa distopia. Mas sabemos que cada um de nós incidentalmente, ou to-dos em conjunto, nas decisões diárias, nos actos, nos episódios, nas ficções construídas, nas actualizações do real que produzimos, estamos a interferir no futuro. E, em alguns casos, e para o futuro mais próximo, até estamos habilitados a estabelecer previsões, ou seja, a construir extensões racio-nalizadas do presente, representações mais ou menos optimistas conforme a avaliação que dele fazemos e conforme o desejo de interirmos para o acautelar. O futuro existe e, apesar da imprevisibilidade e do acidente, podemos intervir para que nem tudo seja informação sem destinatário, actividade sem desejo de realização.

O Modernismo, que continua a ser uma arqueologia da actualidade, inven-tou a noção cultural de que era possível ser mais veloz que o próprio futuro; juntamente com a tecnologia e a ciência e com a ruptura com os cânones, quis submeter o tempo ao espaço, gerando uma energia criativa invulgar. O Pós-Modernismo por seu lado, veio desacelerar essa energia e, acres-centando a difusão do tempo e do espaço e terminando com as grandes narrativas, insistiu muito no presente e na actualidade, que adquiriram um estatuto de categoria que condicionou projectos e programas, assim como a operatividade de conceitos. Fascinante pelos seus contrastes, a pós-modernidade conduziu tudooalímite nas suas contradições relegou para o mercado e para a espectacularidade das imagens todas as visões (!) pos-síveis sobre o futuro. Guy Debord teve razão antes do tempo e, o filme de Ridley Scott, “Blade Runner”, foi visionário, as Torres Petronas, em Kuala Lumpur, materializam a obsessão pelo record, pela ultrapassagem, e “Still/Here”, de Bill T. Jones, foi a coreografia sobre a luta vencedora contra a morte; todos eles são testemunhos da urgência imposta à condição humana neste período da história.

Vivemos já no século XXI, é um facto; a globalização é outro facto. E a estes dois factos que balizam a vida actual - os países, a economia, as práticas culturais, a disseminação das artes - e que alteraram o mundo como nós o conhecíamos há vinte anos atrás, outros devem ser acrescentados, que enquadram o tempo e o espaço contemporâneos. Um pequeno conjunto desses factos, listados por Fareed Zakaria em “The Post American World” (2008), diz-nos como o século XXI é outro: em 2006 e 2007, 124 países cresceram a uma taxa de 4%, ou superior, número que inclui mais de trinta países de África, o que representa 2/3 do continente; das 25 empresas mais promissoras, 4 são, respectivamente, do Brasil, do México, da Coreia do Sul e de Taiwan, 3 são da Índia, 2 da China, 1 da Argentina, 1 do Chile, 1 da Malásia e outra da África do Sul; ao passo que o maior centro comercial do mundo está agora na China. A par deste conjunto de indicadores enumera-dos, pelo editorialista da Newsweek, muitos outros poderiam ser invocados, como a alteração dos produtores dos media, a disseminação de objectos, marcas e músicas provenientes do Japão, da China, bem como do Brasil, da África do Sul ou da Nigéria, a emergência de novos colecionadores de arte - mexicanos, brasileiros, russos, chineses - acompanhada pela emer-gência de exposições de arte contemporânea de artistas de países exte-riores aos tradicionais circuitos da produção artística, como a China, o Brasil e países do Médio Oriente, que ocupam prestigiados espaços expositivos em Londres, Berlim e Nova Iorque. Algumas das melhores e mais inovadoras companhias de teatro, como a Handspring Puppet Company, vêm de cida-des como Joanesburgo e, a terceira cidade do mundo onde se produz mais filmes, é Nollywood, na Nigéria. As pessoas deslocam-se e os seus fluxos e os dos bens são permanentes, aumentam todos os dias e alteram-se as suas direcções: actualmente, são mais os portugueses que imigram para Angola, do que os angolanos para Portugal. Lojas chinesas encontram-se tanto em Lisboa como em Maputo ou no Mindelo e a maioria dos artistas mais cotados das galerias de Chelsea são das diásporas latino-americanas, chinesas e do médio-oriente.

O Mundo está diferente e isso implica uma responsabilidade maior para os que nele têm capacidade de intervenção. Há uma personagem de “À Espera dos Bárbaros”, de J.M. Coetzee, que diz «Há qualquer coisa a meter-se-me pelos olhos dentro e ainda não conseguí ver o que é». Mesmo assim, ou por isso mesmo, é fundamental estar disponível para o que vem, na sua estra-nheza e na sua imprevisibilidade, e as crises são momentos cruciais para 4a intervenção que modifica, altera, recoloca as questões centrais. Foi gra-ças a este espírito que os estudos pós-coloniais – hoje já alojados nas uni-versidades e já sem a carga de algum panfletarismo que, necessariamente, tiveram no seu início - que nós europeus nos redescobrimos, na construção

Próximo Futuro



de outras narrativas mais justas sobre a história e, sobretudo, na possibi-lidade que nos é agora dada de beneficiar da memória e da conciliação. E aqui a importância das novas narrativas – que no caso dos países da América Latina e Caraíbas já começaram há mais tempo e que, no caso de África e em alguns países de Oriente, são mais recentes – é fulcral para agir no futuro próximo. De uma forma geral, e mesmo em situações conturbadas, estas novas narrativas surgidas das independências transportam com elas uma energia e uma vitalidade raras. São elaboradas por populações e criadores de países à procura de construírem novas identidades e, com elas, novas formas de representarem e viverem o mundo. Não são países perfeitos, nem paradisíacos. Em muitos deles há guerra, corrupção, racismo e xenofobia, mesmo entre africanos, ou ressentimentos, entre povos latino-americanos. Mas, que sabemos nós das suas realidades e das suas razões para os julgar-mos tão apressadamente, como é regra geral? Sabemos pouco e é fulcral sabermos muito mais.

Próximo Futuro é um Programa Culbenkian de Cultura Contemporânea e está previsto que se realize entre 2009 e 2011, com intensidades diferentes. De algum modo, surge na sequência dos Programas O Estado do Mundo e Distância e Proximidade, bem como de outras iniciativas directamente re-lacionadas com os temas da mobilidade das pessoas e da criação artística internacional. Realizando-se depois do agendamento de algumas questões colocadas pelos anteriores, este Programa não será focado exclusivamente na interculturalidade, porque esse tema foi colocado na devida altura pela F.C.C., na agenda nacional e, desse modo, passou a fazer parte da realidade sociológica, política e cultural, portuguesa, com possíveis contornos. Mas, mesmo não referido explicitamente, ele não deixa de contaminar cultural-mente a actividade diária ou sazonal da programação artística contempo-rânea, tal como a globalização ou os efeitos da tecnologia digital e da co-municação de massas. Contudo, excesso de focalização perverte. por vezes, as boas intenções e pode banalizar o tema ou encerrá-lo num gueto, o que é pior.

Próximo Futuro que, aliás, à semelhança de outros programas, curatorias e bienais, elege o tempo como substantivo da actividade, é um Programa cultural de cautela e de intervenção. Nesse sentido, tem objectivos muito próprios: reflectir sobre o que é hoje a contemporaneidade e como ela se ex-pressa e actua na representação da produção artística e cultural; contribuir para a redefinição das identidades, dos novos fluxos, quer de mercado, quer de pessoas, e das novas centralidades, em particular da importância defi-nitiva que as cidades nesta época de transnacionalidade adquirirem. A este propósito, este Programa elegeu como áreas culturais de visibilidade, mas não exclusivamente, a relação entre a produção e a criação contemporâneas em cidades de África, da Europa, da América Latina e das Caraíbas. Os dois eixos de trabalho principais serão elaborados, um, a partir da investigação e da produção teóricas, através de workshops, seminários e grandes lições, a realizar em colaboração com Centros de Investigação de excelência, nacio-nais e internacionais, e, o outro, assentará na produção e na programação artísticas, capazes de estabelecer as tensões ou os entendimentos ou, por vezes, só a visibilidade de actores destas regiões culturais.

A Fundação Calouste Gulbenkian – na sede, em Lisboa, e nas suas repre-sentações em Londres e em Paris - pode assim constituir-se numa platafor-ma europeia para um conhecimento novo e assumir-se como instituição de referência na constelação cultural internacional. Para isso, vai intervir no próximo futuro, cremos, em termos de produção de conhecimento e de cria-ção do que há-de vir. Intervir não implica, necessariamente, fazer a Revolu-ção; por vezes, basta a eficácia da pequena, mas subtil mudança. Ninguém melhor para explicar essa subtil mudança do que Walter Benjamin, nesta versão da parábola sobre o outro mundo «Os Chassidim contam uma his-tória sobre o mundo por vir, que diz o seguinte: Lá, tudo será precisamente como é aqui; como é agora o nosso quarto, assim será no mundo que há-de vir; onde agora dorme o nosso filho, é onde dormirá também no outro mun-do. E aquilo que trazemos vestido neste mundo é o que vestiremos também lá. Tudo será como é agora, só que um pouco diferente»¹.

Agora começamos com a investigação e a produção teórica e daremos a ver a estranheza e a alegria das artes.

ANTÓNIO PINTO RIBEIRO

PRÓXIMO FUTURO

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
PRÓXIMO FUTURO / NEXT FUTURE
Nº01 — PÁGINA: 4

Can we intervene in the future, in the coming future? We certainly can. Not in the sense of determining, shaping or prophesying it, or running aground in a utopia or dystopia. But we know that in our daily decisions, acts, episodes, in Nigeria. People are forever on the move, their flows and those of goods are now a permanent feature of our lives, increasing every day and with their directions constantly changing: currently, there are more Portuguese emigrating to Angola than there are Angolans coming to Portugal. Chinese ships are to be found not only in Lisbon, but also in Maputo and Mindelo, and most of the highly re-garded artists exhibiting at the art galleries in Chelsea are those originating from the Latin American, Chinese and Middle Eastern diasporas. The world is different now and this implies a greater responsibility for those who have the capacity to intervene within it. There is a character in J.M. Coetzee’s Waiting for the Barbarians who says: «There’s something getting into my eyes and I haven’t yet managed to see what it is». Even so, or for this very reason, it is essential to be prepared for whatever may come, in its strangeness and unpredictability, and crises are crucial moments for interventions that can change, alter and rephrase the central questions. It was thanks to this inquiring spirit that post-colonial studies became fully established as a subject in universities, now freed from the burden of a certain pamphletism that it necessarily had at its outset and making it pos-sible for us Europeans to rediscover ourselves in the construction of other fairer narratives about history and, above all, in the possibility that is now afforded to us of benefiting from memory and reconciliation. And it is here that the new narratives – which, in the case of the Latin American and Car-ibbean countries began a long time ago and, in the case of Africa and some Eastern countries are more recent – are of crucial importance for any action in the coming future. Generally speaking, even in the most disturbed situ-ations, these new narratives arising from the independence gained by these countries bring with them a rare energy and vitality. They have been drawn up by the populations and creators of countries seeking to build their own new identities and, with them, new forms of representing and experiencing the world. They are not perfect, or even paradisiacal, countries. In many of them, there is war, corruption, racism and xenophobia, even amongst Africans, or resentments amongst Latin American peoples. But, what do we know about their realities and their reasons that can allow us to sit in judge-ment of them so hastily, as has generally been the rule? We know very little, and it is crucial that we should know much more.

Modernism, which continues to be an archaeology of the present day, invented the cultural notion that it was possible to be speedier than the future itself; to-gether with its use of technology and sci-ence and with its breaking free from the canons, it sought to submit time to space, generating an unusual form of creative energy. In turn, post-modernism was to slow that energy down and add to it the diffusion of time and space, bringing an end to the great narratives and greatly insisting on the present and the actual moment, which acquired the status of a category that affected projects and pro-grammes, as well as the operativeness of concepts. Made fascinating by its con-trasts, post-modernity took everything to the extremes and, in its contradictions, relegated all possible visions (!) about the future to the level of the market and to the spectacular nature of images. Guy Debord was right before his time, Ridley Scott’s “Blade Runner” was a vision-ary film, and the Petronas Twin Towers in Kuala Lumpur embody the obsession with breaking records, with going beyond what already exists, while Bill T. Jones’s Still/Here was a choreography about the victorious struggle against death; all of these stand as testimonies to the urgency that has been imposed on the human con-dition in this particular period of history. We already live in the 21st century, this is an indisputable fact; globalisation is another fact. And to these two facts that mark out the boundaries of our present-day life – countries, the economy, cul-tural practices, the dissemination of the arts – and that have completely altered the world that we previously knew it some twenty years ago, we must add yet other facts that provide a framework for both contemporary time and space. A small group of these facts, listed by Fareed Zakaria in The Post American World (2008), tell us about how the 21st cen-tury is another kind of century: in 2006 and 2007, for example, 124 countries grew at a rate of 4% or more, a number that included more than thirty countries in Africa, which together represent two thirds of the continent; at the same time, of the 25 most promising enterprises, four of them are, respectively, from Bra-zil, Mexico, South Korea and Taiwan, three are from India, two are from China, one from Argentina, one from Chile, one from Malaysia and another from South Africa; while the world’s largest shop-ping mall is now to be found in China. Together with this set of indicators enu-merated by the editorialist of Newsweek, many others might also be invoked, such as the change in the producers of the media, the spread of objects, brands and music from Japan and China, as well as from Brazil, South Africa or Nigeria, the emergence of new art collectors – Mexi-can, Brazilian, Russian, Chinese – ac-companied by the emergence of contem-porary art exhibitions by artists from

countries lying outside the traditional circuits of artistic production, such as China, Brazil and the Middle Eastern countries, which occupy prestigious exhibition spaces in London, Berlin and New York. Some of the best and most innovative theatre companies, such as the Handspring Puppet Com-pany, come from cities such as Johannesburg, while the world’s third most important city in terms of film production is Nollywood, in Nigeria. People are forever on the move, their flows and those of goods are now a permanent feature of our lives, increasing every day and with their directions constantly changing: currently, there are more Portuguese emigrating to Angola than there are Angolans coming to Portugal. Chinese ships are to be found not only in Lisbon, but also in Maputo and Mindelo, and most of the highly re-garded artists exhibiting at the art galleries in Chelsea are those originating from the Latin American, Chinese and Middle Eastern diasporas. The world is different now and this implies a greater responsibility for those who have the capacity to intervene within it. There is a character in J.M. Coetzee’s Waiting for the Barbarians who says: «There’s something getting into my eyes and I haven’t yet managed to see what it is». Even so, or for this very reason, it is essential to be prepared for whatever may come, in its strangeness and unpredictability, and crises are crucial moments for interventions that can change, alter and rephrase the central questions. It was thanks to this inquiring spirit that post-colonial studies became fully established as a subject in universities, now freed from the burden of a certain pamphletism that it necessarily had at its outset and making it pos-sible for us Europeans to rediscover ourselves in the construction of other fairer narratives about history and, above all, in the possibility that is now afforded to us of benefiting from memory and reconciliation. And it is here that the new narratives – which, in the case of the Latin American and Car-ibbean countries began a long time ago and, in the case of Africa and some Eastern countries are more recent – are of crucial importance for any action in the coming future. Generally speaking, even in the most disturbed situ-ations, these new narratives arising from the independence gained by these countries bring with them a rare energy and vitality. They have been drawn up by the populations and creators of countries seeking to build their own new identities and, with them, new forms of representing and experiencing the world. They are not perfect, or even paradisiacal, countries. In many of them, there is war, corruption, racism and xenophobia, even amongst Africans, or resentments amongst Latin American peoples. But, what do we know about their realities and their reasons that can allow us to sit in judge-ment of them so hastily, as has generally been the rule? We know very little, and it is crucial that we should know much more.

The Next Future is a Gulbenkian Programme of Contemporary Culture, planned to take place between 2009 and 2011, at different rates of intensi-ty. In some ways, it has grown naturally out of the Cultural Forum The State of the World and the Distance and Proximity programmes, as well as from other initiatives directly related to the themes of the mobility of people and international artistic creativity. Since it is being held after the tabling of some questions that were already raised by the previous events, this pro-gramme will not focus exclusively on interculturality, because this theme was placed on the national agenda at the appropriate time by the Calouste Gulbenkian, and, in this way, it became part of Portuguese sociological, political and cultural reality, within the boundaries that were possible. But, even though this question is not referred to explicitly, it nonetheless culturally permeates all of the daily or seasonal activity of the Foundation’s contemporary artistic programming, involving such issues as globalisation, or the effects of digital technology and mass communication. However, an excessive focusing on the question sometimes perverts the good intentions of the programmers and can either render the theme banal or imprison it in a ghetto, which is even worse.

The Next Future, which, just like many other programmes, curatorships and biennials, has chosen time as the essential basis for its activity, is a cultural programme of foresight and intervention. In this sense, it has its own very particular objectives: to reflect upon what contemporaneity is today and to consider how it is both expressed in and influences the representation of artistic and cultural production; to contribute to the redefinition not only of identities, but also of the new flows, both of goods and people, and the new centralities, in particular the definitive importance that cities inevita-bly acquire in this age of transnationality. To this end, this programme has chosen amongst the important cultural areas of visibility, but not exclusively so, the relationship between contemporary production and creativity in cit-ies of Africa, Europe, Latin America and the Caribbean. Two main avenues of work will be drawn up: one based on theoretical research and production, through workshops, seminars and major lectures to be held in collaboration with Portuguese and international Research Centres of excellence; while the other will be based on artistic production and programming, capable of establishing tensions or understandings, or sometimes just promoting the visibility of actors from these cultural regions.

The Calouste Gulbenkian Foundation – at its headquarters in Lisbon, and at its branches in London and Paris – can in this way act as a European plat-form for a new knowledge and set itself up as a benchmark institution within the international cultural constellation. In order to do this, it will intervene in the coming future in terms of the production of knowledge and the crea-tion of what we believe is yet to come. Intervening does not necessarily imply making a revolution; sometimes the efficacy of a small, but subtle change will suffice. Nobody is better equipped to explain this subtle change than Walter Benjamin, in this version of the parable about the other world: «The Hassidim tell a story about the world to come that says everything there will be just as it is here. Just as our room is now, so it will be in the world to come; where our baby sleeps now, there too it will sleep in the other world. And the clothes we wear in this world, those too we will wear there. Everything will be as it is now, just a little different»¹.

Now let us begin to work on our research and theoretical production, and we will be able to enable others to see the strangeness and joy of the arts.

ANTÓNIO PINTO RIBEIRO

PRÓXIMO FUTURO
FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
PRÓXIMO FUTURO / NEXT FUTURE
Nº01 — PÁGINA: 5

¿Podemos intervenir en el futuro, en el próximo futuro? Ciertamente podemos. No en el sentido de determinarlo, moldearlo, profetizarlo o hacerlo varar en una utopía o en una distopía. Pero sabemos que cada uno de nosotros incidentalmente, o todos en conjunto, en nuestras decisiones diarias, en los actos, en los episodios, en las ficciones construidas, en las actualizaciones de lo real que producimos, estamos interfiriendo en el futuro. Y en algunos casos, por lo que se refiere al futuro más próximo, incluso nos cabe hacer previsiones, es decir, construir extensiones racionalizadas del presente, representaciones más o menos optimistas según la valoración que nos merezca y el deseo que tengamos de intervenir sobre él. El futuro existe y, a pesar de la imprevisibilidad y del accidente, podemos intervenir para que no todo sea información sin destinatario, actividad sin deseo de realización.

La Modernidad, que continúa siendo una arqueología de la actualidad, inventó la noción cultural de que era posible ser más veloz que el propio futuro; junto con la tecnología y la ciencia y con la ruptura con los cánones, quiso someter el tiempo al espacio, generando una extraordinaria energía creativa. La Posmodernidad, por su parte, ha tendido a ralentizar esa energía en un contexto en el que, extendiendo la difusión del tiempo y del espacio y terminando con las grandes narrativas, insistía sobremanera en el presente y la actualidad, que adquirieron el estatuto de categoría que condicionaba proyectos y progra-mas, así como la operatividad de los conceptos. Fascinante por sus contrastes, la posmodernidad condujo todo al límite y, en sus contradicciones, relegó todas las visiones (!) posibles del futuro al ámbito del mercado y a la espectacularidad de las imágenes. Guy Debord tuvo razón antes de tiempo, y la película de Ridley Scott “Blade Runner” fue visionaria, las Torres Petronas en Kuala Lumpur materializan la obsesión por el record, por la superación, mientras que *Still/Here* de Bill T. Jones fue la coreografía sobre la lucha vencedora contra la muerte; todos ellos son testigos de la urgencia impuesta a la condición humana en este período de la historia.

Vivimos ya en el siglo XXI, es un hecho; la globalización es otro hecho. Y a estos dos hechos que circunscriben la vida actual –los países, la economía, las prácticas culturales, la disseminación de las artes– y que han alterado el mundo tal como lo conocíamos hace veinte años, deben añadirse otros, que encuadran el tiempo y el espacio contemporáneos. Un pequeño conjunto de esos hechos, listados por Fareed Zakaria en *The Post American World* (2008), expresa bien cómo el siglo XXI es otro: en 2006 y 2007, 124 países crecieron a una tasa superior al 4%, entre los cuales más de treinta países de África, lo que representa aproximadamente dos tercios del continente; entre las 25 empresas más promisorias, cuatro de ellas son, respectivamente, de Brasil, México, Corea del Sur y Taiwan, mientras que tres son de India, dos de China, una de Argentina, una de Chile, una de Malasia y otra de África Sudafricana; al tiempo que el mayor centro comercial del mundo está ahora en China. Junto a este conjunto de indicadores, enumerados por el editorialista de la revista Newsweek, muchos otros podrían ser invocados, como la alteración de los productores de los *media*, la difusión de objetos, marcas y músicas provenientes de Japón y de China, así como de Brasil, África Sudafricana o Nigeria, la emergencia de nuevos coleccionistas de arte –mexica-nos, brasileños, rusos, chinos– acompañada por la emergencia de exposiciones de arte contemporáneo de artistas de países que hasta hace bien poco se encontraban al margen de los circuitos tradicionales de producción artística, como China, Brasil y los países del Medio Oriente, que ocupan prestigiosos espacios expositivos en Londres, Berlín y Nueva York. Algunas de las mejores y más innovadoras compañías de teatro, como la *Handspring Puppet Company*, proceden de ciudades como Jo-hannesburgo, y la tercera ciudad del mundo donde se producen más películas de cine es Nollywood, en Nigeria. Las personas se desplazan, y tanto sus flujos como los de los bienes son permanentes, aumentan todos los días y cambian su dirección: actualmente, son más los portugueses que emigran a Angola que los angoleños que vienen a Portugal. Se encuentran tiendas de “todo a cien” chinas tanto en Lisboa como en Maputo o en Mindelo y la mayoría de los artistas más cotizados de las galerías de Chelsea proceden de diversas diásporas: la latinoamericana, la china, la del medio oriente.

El Mundo está diferente y eso implica una responsabilidad mayor para quienes conservan alguna capacidad de intervención sobre él. Hay un personaje de *Esperando a los Bárbaros*, de J.M. Coetzee, que dice: «Algo se me está metiendo dentro de los ojos y todavía no he conseguido ver lo que es». Incluso así, o por eso mismo, es fundamental estar disponible para lo que viene, en su extrañeza y en sus imprevisibilidad, y las crisis son momentos cruciales para la intervención que modifica, cam-bia, replantea las cuestiones centrales. Fue gracias a este espíritu, caro a los estudios poscoloniales –hoy ya alojados en las universidades y sin la carga de un cierto cariz panfletario que necesariamente tuvieron en sus comienzos– que los europeos hemos podido redescubrimos, en virtud de la construcción de otras narrativas más justas sobre la historia y, sobre todo, que ahora se nos brinda la posibilidad de beneficiarnos de la memoria y la conciliación. Y aquí la importancia de estas nuevas narrativas –que en el caso de los países de América Latina y el Caribe ya empezaron hace más tiempo, mientras que en África y en algunos países de Oriente son más recientes– es central para actuar en el futuro próximo. De una forma general, y ello incluso en situaciones conflictivas, estas nuevas narrativas surgidas de las independencias transportan con ellas una energía y una vitalidad poco comunes. Son elaboradas por poblaciones y creadores de países que buscan construir nuevas identidades y, con ellas, nuevas formas de representar y de vivir el mundo. No son países perfectos, ni paradisíacos. En muchos de ellos hay guerra, corrupción, racismo y xenofobia, incluso entre los propios africanos, o resentimientos entre pueblos latinoaa-mericanos. Pero, ¿qué sabemos nosotros de sus realidades y de sus razones para que osemos juzgarlos tan precipitadamente como solemos hacerlo? Sabemos poco, y es esencial que sepamos mucho más.

Próximo Futuro es un Programa Gulbenkian de Cultura Contemporánea y está previsto que se desarrolle entre 2009 y 2011, con intensidades diferentes. En cierto modo, surge en la estela de los Programas Foro Cultural El Estado del Mundo, y Dis-tancia y Proximidad, así como de otras iniciativas directamente relacionadas con los temas de la movilidad de las personas y de la creación artística internacional. Al realizarse después de que algunas de las cuestiones planteadas por los anteriores hayan sido suficientemente discutidas, este programa no se enfocará exclusivamente en la interculturalidad, porque ese tema ya fue en su debido momento integrado en la agenda nacional por la FCC y, de ese modo, pasó a formar parte de la realidad sociológica, política y cultural portuguesas, con diferentes contornos. Pero, aunque no se mencione explícitamente, no por eso deja de contaminar culturalmente la actividad diaria o estacional de la programación artística contemporánea, tal como la globalización, o los efectos de la tecnología digital y de la comunicación de masas. No obstante, un enfoque excesivo perverte en ocasiones las buenas intenciones, y puede banalizar el tema o encerrarlo en un gueto, lo que es peor.

Próximo Futuro que, de hecho, a semejanza de otros programas, exposiciones y bienales, elige el tiempo como sustantivo de la actividad, es un programa cultural a través por la tensión entre la cautela y el deseo de intervención. En ese sentido, tiene objetivos muy particulares: reflexionar sobre lo que hoy es la contemporaneidad y cómo se expresa y actúa en la repre-sentación de la producción artística y cultural; contribuir a la redefinición de las identidades, de los nuevos flujos, tanto de mercancías como de personas, y de las nuevas centralidades, en particular de la importancia definitiva que las ciudades adquieren en esta época de transnacionalidad. A este propósito, aunque no exclusivamente, este programa ha elegido como áreas culturales de visibilidad la relación entre la producción y la creación contemporáneas en ciudades de África, Europa, América Latina y el Caribe. Los dos ejes de trabajo principales se vertebrarán, el primero en torno a la investigación y la producción teóricas, a través de workshops, seminarios y lecciones magistrales que serán realizados en colaboración con Centros de Investigación de excelencia, nacionales e internacionales, y el segundo a la producción y la programación ar-tísticas, capaces de establecer las tensiones o los entendimientos o, en ocasiones, tan sólo la visibilidad de actores de estas regiones culturales.

La Fundación Calouste Gulbenkian –en su sede, en Lisboa, y en sus representaciones en Londres y París– puede así consti-tuirse en una plataforma europea para un conocimiento nuevo, asumiéndose como una institución de referencia en la cons-telación cultural internacional. Para ello, va a intervenir en el próximo futuro en el marco de la producción de conocimiento y de la creación de lo que ha de venir. Intervener no implica, necesariamente, hacer la Revolución; a veces, basta la eficacia de cambios pequeños, pero sutiles. Nadie mejor para explicar ese sutil cambio que Walter Benjamin, en esta versión de la pa-rábola sobre el otro mundo: «Los hassidim tienen una sentencia sobre el mundo venidero que dice: allí todo estará dispuesto como entre nosotros. Tal como es nuestra habitación ahora, así será también en el mundo venidero; donde duerme ahora nuestro hijo, allí dormirá también en el mundo venidero. Lo que cubre nuestro cuerpo en este mundo, eso mismo vestiremos en el mundo venidero. Todo será como aquí – sólo un poco diferente»¹.

Ahora comenzamos con la investigación y la producción teórica, y daremos a ver la extrañeza y la alegría de las artes.

ANTÓNIO PINTO RIBEIRO

PRÓXIMO FUTURO
FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
PRÓXIMO FUTURO / NEXT FUTURE
Nº01 — PÁGINA: 5

1 CITADO POR AGAMBEN, GIORGIO -
À COMUNIDADE QUE VEM, 18ª EDIÇÃO,
LISBOA, PRESENÇA, 1993, P. 44.

ACASA

the HOUSE



A casa do artista plástico José Bechara (Rio de Janeiro 1957; josebechara.com) teve a sua primeira figuração no contexto de um *workshop* no Paraná, em Maio de 2002. Então a casa, literalmente uma casa, colorida, tropical, expulsava os seus haveres de um modo quase lúdico, quase infantil, quase rebelde. Era o início de um outro – mais um – processo de criação e de experimentação, prática obsessivamente permanente do artista. Depois a casa apareceu mais tarde na quase-forma com que é instalada aqui no pátio em frente ao Museu Gulbenkian. A casa assume agora o lado absolutamente físico, atlético da sua condição de construção e o lado metafórico da condição de vida. Nesta casa temos, pois, algo que vem de outros trabalhos e suportes de José Bechara como as lonas de camiões oxidadas, as peles curtidas de bovinos como telas, as folhas de papel enferrujadas e suspensas. O lado físico, o lado do confronto entre o corpo e a construção artística plástica é da ordem da criação do artista. Por isso é possível falar nesta dimensão atlética da casa, da sua fisicalidade, de fluidos que são os móveis e os pertences expulsos pelos orifícios da casa que faz com que expressões como a 'casa vomita', a 'casa cospe', "a 'casa expulsa', numa aparente elegância que lhe é dada pela composição, tenham todo o sentido. É é neste momento que nos aproximamos da metáfora possível desta casa: a casa não contém mais a tensão no seu interior seja ela social, psicológica, afetiva, política e tem de expulsar. Mas é na forma desta expulsão que está também a pertinência desta obra porque este movimento é de regeneração do interior da casa, da vida e do que faz as ideias. Para Bechara, no contexto de toda a sua obra, é fuleral a regeneração, a capacidade de fazer circular a energia nas suas várias expressões: na arte, no dinheiro, nas cidades, nas casas e nada disto é apocalíptico. Pelo contrário, o vazio que se imagina ficará como fim no interior da casa e é, em segredo, quase um poema haiku ou um aforismo essencial sobre a vitalidade, sobre a energia da criação.

The house of the artist José Bechara (Rio de Janeiro 1957; josebechara.com) made its first appearance in the form that it was given in the context of a workshop in Paraná in May 2002. At that time the house, which was literally a brightly-coloured, tropical house, expelled its possessions in a way that was almost playful, almost childish, almost rebellious. It was the beginning of another – yet one more – process of creation and experimentation, an obsessively permanent practice of the artist. Later the house appeared in the quasi-form with which it has been erected in front of the Gulbenkian Museum. The house now takes on both the absolutely physical and athletic side of its condition as a construction and the metaphorical side of its living condition. In this house, we therefore have something that comes from other works and supports used by José Bechara, such as the rusting awnings of lorries, the tanned calf leathers used as canvases, rust-covered and suspended sheets of paper. The physical side, the side of the confrontation between the body and the artistic construction, lies within the realm of the artist's creation. It is therefore possible to speak about this athletic dimension of the house, about its physicality, about how the furniture and belongings expelled through the orifices of the house are fluid, meaning that it makes perfect sense to use expressions such as 'the house vomits', 'the house spits' or 'the house expels' in an apparently elegant fashion that is afforded to it by the composition. And it is at this point that we draw closer to the possible metaphor of this house: the house can no longer contain the tension inside it, whether this is social, psychological, affective or political, and has to throw it out, to expel it. Yet it is in the manner of this expulsion that is also to be found the pertinence of this work, because this movement is one of a regeneration of the interior of the house, of life and of what makes ideas. For Bechara, what is fundamental in the context of all of his oeuvre is the notion of regeneration, the capacity to cause energy to circulate in its various expressions: in art, in money, in the cities, in the houses, and none of this is apocalyptic. On the contrary: the void that it is imagined will remain inside the house at the end is, in secret, almost a haiku poem or an essential aphorism about the vitality, about the energy, of creation.

ACASA

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
PRÓXIMO FUTURO / NEXT FUTURE
NQI — PÁGINA: 6

TOLDOS E POEMAS

O jardim da Fundação Gulbenkian é um lugar de culto. Começa por ser um jardim magnificamente desenhado pelo Arquitecto Ribeiro Telles - de algum modo inspirado numa ilha paradisíaca conforme o autor, com uma flora diversificada com fortes traços do sul, para se tornar num lugar cheio de histórias de espetáculos, de lições públicas, por onde passam visitantes cujos maiores propósitos são lúdicos, de encontros ou de leituras prazenteiras. No Verão, as sombras das árvores protegem os passeantes do calor tórrido que em certos dias se faz sentir, que indicia que estamos no Sul, e, a este propósito, desde 2006, têm sido instalados toldos que, no seu conjunto, perfazem um caminho que começou por ser um passeio de sombra que protegia do sol abrasador e, posteriormente, esta função foi associada à função de suporte de telas impressas. Este ano este passeio terá inscrito, ao longo dos seus 150 metros, poemas de autores da mais variada região cultural, clássicos, modernos e contemporâneos.

Poemas—Poems—Poemas

1. SAPO
ABRABAS DE
POEMA E FRAGMENTOS DE SAPO
TRADUÇÃO DE—TRANSLATION BY—TRADUCCIÓN DE
EUGÉNIO DE ANDRADE

2. LEOPOLD SENGHOR
O FUBACÃO
TRADUÇÃO DE—TRANSLATION BY—TRADUCCIÓN DE
RUTE COSTA
ANTHOLOGIE DE LA NOUVELLE POÉSIE NÈGRE ET
MALGACHE, OULIARDIC—PRESSES UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

3. JORGE LUIS BORGES
MANUSCRITO ACACHADO NUM LIVRO DE JOSEPH
CONRAD
TRADUÇÃO DE—TRANSLATION BY—TRADUCCIÓN DE
FERNANDO PINTO DO AMARAL
TIORIMA

4. CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE
SOMBRA DAS ROSAS DO FLOR
POESIA COMPLETA, EDITORA NOVA AGUIAR

5. OCTÁVIO PAZ
AS ARMAS DO VERÃO
TRADUÇÃO DE—TRANSLATION BY—TRADUCCIÓN DE
LUIZ PIGNATELLI
ANTOLOGIA POÉTICA, DOM QUIXOTE

6. CRISTINA ALI FARAH
MUNDOS
TRADUÇÃO DE—TRANSLATION BY—TRADUCCIÓN DE
LIVIA APA

7. JUAN GELMAN
MUNDOS
TRADUÇÃO DE—TRANSLATION BY—TRADUCCIÓN DE
ALBERTO PIRES GUERRA
INTERRUPCIONES 1, SIX BARRAL

Poetry and Awnings Toldos y Poemas

The Gulbenkian Garden is a place that has developed its own particular cult. It begins by being a garden magnificently designed by the Ribeiro Telles – to some extent, according to the architect himself, inspired upon the idea of a paradise island, with a diversified flora that denotes powerful southern influences – and gradually turns into a place full of stories of concerts, performances and public lectures, through which pass visitors whose main aims are recreational or convivial in nature, or who are perhaps just seeking to enjoy a few moments spent in the pleasure of reading. In the summer, the shade of the trees protects passers-by from the torrid heat that is felt on certain days, providing a clear indication that we are in the south. For this very reason, since 2006, awnings have been put up in the gardens, together forming a pathway that began as a shady stroll protecting people from the blazing sun, but whose function has subsequently been associated with providing a support for printed canvases. This year, throughout its 150metres in length, this walk through the part will be filled with poems written by authors from the most varied cultural regions – classical, modern and contemporary.

8. WILLIAM WORDSWORTH
ESBORNANDO NA BEIRA
TRADUÇÃO DE—TRANSLATION BY—TRADUCCIÓN DE
CATARINA BELO

9. ANTONIO CICERO
GUARDAR
GUARDAR, RECORD

10. CESARE PAVISE
PASSAGENS VIII
TRADUÇÃO DE—TRANSLATION BY—TRADUCCIÓN DE
CARLOS LEITE
TRABALHAR CANSA, LIVROS COTOVIA

11. MANOEL DE BARROS
ÁRBORES
ENSAYOS FOTOGRAFÍCOS, RECORD

12. PEDRO TAIHEI
DISCURSO A HELENA FOURMONT
RETRATOS DAS MATÉRIAS
GÓTICA

13. T. S. ELIOT
O BASTION EVENING TRANSCRIPT
TRADUÇÃO DE—TRANSLATION BY—TRADUCCIÓN DE
JORGIE DE SENA

14. WOLÉ SOYINCA
ESTACÃO
TRADUÇÃO DE—TRANSLATION BY—TRADUCCIÓN DE
JOSE ALBERTO OLIVEIRA
ROSA DO MUNDO, ASSÍRIO E ALVIM

15. SALAH 'ABD-AL-SABUR
FÊMEIA
TRADUÇÃO DE—TRANSLATION BY—TRADUCCIÓN DE
ADALBERTO ALVES
ROSA DO MUNDO, ASSÍRIO E ALVIM

16. JOYCE MANSOUR
SEM TÍTULO
TRADUÇÃO ANÓNIMA—ANONIMOUS
TRANSLATION—TRADUCCIÓN ANÓNIMA

TOLDOS E POEMAS

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
PRÓXIMO FUTURO / NEXT FUTURE
NQI — PÁGINA: 7

El jardín de la Fundación Culbenkian es un lugar de culto. Comienza por ser un jardín magnificamente diseñado por el arquitecto paisajista Ribeiro Telles –de algún modo inspirado en una isla paradisíaca según sus palabras, con una flora diversificada con fuerte impronta del sur, para convertirse en un lugar lleno de historias, de espectáculos, de lecciones públicas, por donde pasan visitantes cuyos mayores propósitos son lúdicos o de encuentros, o de apacibles lecturas. En verano, y desde 2006, junto a las sombras de los árboles que protegen a los paseantes del calor tórrido que en ciertos días se hace sentir, que nos recuerda que estamos en el sur, se instalan toldos que forman una suerte de camino, que empezó por ser un paseo de sombra que protegía del sol abrasador y actualmente cumple además la función de servir de soporte a telas impresas. Este año este paseo tendrá inscritos a lo largo de sus 150 metros poemas de autores de las más variadas regiones culturales, incluyendo clásicos, modernos y contemporáneos.

17. EMÍLIO BALLAGAS
VENTO DA LUZ DE JUNHO
TRADUÇÃO DE—TRANSLATION BY—TRADUCCIÓN DE
JOSÉ BENTO
ROSA DO MUNDO, ASSÍRIO E ALVIM

18. ADÉLIA PRADO
FÊMEIA
BAGAGEM, LIVROS COTOVIA

19. JOSE CRABERINHA
TESELA DE E. SOUZA

20. ANTJIE KROG
COMPOSTO POR—HAN#KASS'O; CONVERTIDO NUM
POEMA POR ANTJIE KROG
COMPOSED BY—HAN#KASS'O(-); CONVERTED
INTO A POEM BY ANTJIE KROG
COMPUSTO POR—HAN#KASS'O; CONVERTIDO EN
POEMA POR ANTJIE KROG
O QUE DIZEM AS ESTRELAS
TRANSLATION DE—TRANSLATION BY—TRADUCCIÓN DE
CATARINA BELO

21. RONELDA KAMFER
BIOGRAPHONET
TRADUÇÃO DE—TRANSLATION BY—TRADUCCIÓN DE
CATARINA BELO

22. SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN
MEIO DA VIDA
MORAES EDITORES

23. PHILIP LARKIN
ÁGUA
TRADUÇÃO DE—TRANSLATION BY—TRADUCCIÓN DE
RUI CARVALHO HOMEM

LO QUE DICEN LAS ESTRELLAS

Composto por /HAN#KASS'O; convertido en poema por Antjie Krog (fragmento)

las estrellas te toman el corazón
no para devorarlo, pues para ellas no existe el hambre
las estrellas cawmbian tu corazón por el corazón de una estrella
las estrellas te toman el corazón y lo alimentan con el corazón de una estrella
y, así, nunca más sentirás hambre

porque las estrellas dicen: 'Tsau! Tsau!'
y los bosquimanos dicen que las estrellas maldicen
los ojos del antilope
las estrellas dicen: 'Tsau' ellas dicen: 'Tsau! Tsau!'
maldicen los ojos del antilope
yo crecí escuchando las estrellas
las estrellas dicen: 'Tsau! Tsau!'

es siempre verano cuando oímos a las estrellas decir Tsau

TRADUCCIÓN: ALBERTO PIRES GUERRA

SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN MEIO DA VIDA

Porque as manhãs são rápidas e o seu sol quebrado
Porque o meio-dia
Em seu despido fulgor rodeia a terra

A casa compõe uma por uma as suas sombras
A casa prepara a tarde
Frutos e canções se multiplicam
Nua e aguda
A doçura da vida

MIDLIFE

Because mornings are swift and their sun not whole
Because midday
In its unclothed brilliance engulfs the earth

The house shapes one by one its shadows
The house prepares the afternoon
Fruits increase songs multiply
Naked and sharp
This sweetness of life

TRANSLATION: RICHARD ZENITH

MEDIO DE LA VIDA

Porque las mañanas son rápidas y su sol quebrado
Porque el mediodía
En su desnudo fulgor rodea la tierra

La casa compone una a una sus sombras
La casa prepara la tarde
Frutos y canciones se multiplican
Desnuda y aguda
La dulzura de la vida

TRADUCCIÓN: ALBERTO PIRES GUERRA

Vuelvo a subir las pulsaciones del tiempo,
mi madre, la madre de mi madre, matrioskas perforadas
Denme una vela para que pueda mirar dentro
Y recomponer el mapa del amor en los cuerpos desconsagrados

TRADUCCIÓN: ALBERTO PIRES GUERRA

—

ANTJIE KROG

Composto por /HAN#KASS'O (-); convertido num poema por Antjie Krog

O QUE DIZEM AS ESTRELAS

(fragmento)

as estrelas levam -nos o coração
porque as estrelas não têm o mínimo desejo
de nos devorar!
as estrelas trocam -nos o coração pelo coração de
uma estrela
as estrelas levam -nos o coração e dão -nos
o coração de uma estrela
e nunca mais teremos fome

porque as estrelas dizem: 'Tsau! Tsau!'
e os bosquimanos dizem que as estrelas amaldiçoam
os olhos do antilope
as estrelas dizem: 'tsau', dizem: 'Tsau! Tsau!'
amaldiçoam os olhos do antilope
cresci a ouvir as estrelas
as estrelas dizem: 'Tsau! Tsau!'

é sempre Verão quando ouvimos as estrelas dizer Tsau

TRADUÇÃO: CATARINA BELO

WHAT THE STARS SAY

Composed by /HAN#KASS'O (-); made into a poem by Antjie Krog

(fragment)

the stars take your heart
because the stars aren't the least bit hungry
for you!
the stars exchange your heart for the heart of
a star
the stars take your heart and feed you the
heart of a star
then you'll never be hungry again

because the stars say: 'Tsau! Tsau!'
and the bushmen say the stars curse the
springbok's eyes
the stars say: 'tsau' they say: 'Tsau! Tsau!'
they curse the springbok's eyes
I grew up listening to the stars
The stars say: 'Tsau! Tsau!'

it's always summer when you hear the stars
saying Tsau

He cavado la tierra con las manos desnudas buscando el secreto de lo que
resta
de tres mil vírgenes de terracota,
venas de agua, nidos y tumbas bajo capas de arena y piel
Mis dedos dibujan fragmentos y espejos,
cancelados en la memoria

MÚSICA

MUSIC

MUSICA



MARCELA DUHARTÉ SOLÍS

Na continuação de anteriores apresentações no Anfiteatro ao Ar Livre dos jardins da Fundação, a Orquestra Gulbenkian organizou para este Verão um programa da sua inteira responsabilidade a propósito das relações musicais possíveis entre compositores da América Latina, de África e da Europa. Num único concerto e sob a direcção do maestro Osvaldo Ferreira, vamos poder assistir à execução das seguintes obras:

GEORGE GERSHWIN – Cuban Overture 10’
HEITOR VILLA-LOBOS – Dansa e Toccata (da Bachiana Brasileira N.º 2) 10’
HANS ROSENSCHOON – Clouds Clearing 10’
ALBERTO GINASTERA – Variações Concertantes 23’
AARON COPLAND – Three Latin-American Sketches 10’
ASTOR PIAZZOLLA – Violentango 5’

20 DE JUNHO—JUNE 20—20 DE JUNIO. 21H30

ORQUESTRA GULBENKIAN

ANFITEATRO AO AR LIVRE

As a continuation of its previous performances in the Open-Air Amphitheatre of the Gulbenkian Garden, the Gulbenkian Orchestra has organised its very own programme for this summer, centred around the possible musical relationships between composers from Latin America, Africa and Europe. At a single concert directed by the conductor Osvaldo Ferreira, it will be possible to listen to the orchestra playing the following works:

GEORGE GERSHWIN – Cuban Overture 10’
HEITOR VILLA-LOBOS – Dansa e Toccata (from Bachiana Brasileira No. 2) 10’
HANS ROSENSCHOON – Clouds Clearing 10’
ALBERTO GINASTERA – Variaciones Concertantes 23’
AARON COPLAND – Three Latin-American Sketches 10’
Astor Piazzolla – Violentango 5’

Al hilo de anteriores presentaciones en el Anfiteatro al Aire Libre de los jardines de la Fundación, la Orquesta Gulbenkian ha organizado para este verano un programa de su entera responsabilidad a propósito de las relaciones musicales posibles entre compositores de América Latina, África y Europa. En un único concierto y bajo la dirección del maestro Osvaldo Ferreira, vamos a poder asistir a la ejecución de las siguientes obras:

GEORGE GERSHWIN – Cuban Overture 10’
HEITOR VILLA-LOBOS – Dansa e Toccata (da Bachiana Brasileira N.º 2) 10’
HANS ROSENSCHOON – Clouds Clearing 10’
ALBERTO GINASTERA – Variaciones Concertantes 23’
AARON COPLAND – Three Latin-American Sketches 10’
Astor Piazzolla – Violentango 5’

21 DE JUNHO—JUNE 21—21 DE JUNIO. 19H00

SUBLIME FREQUENCIES:

GROUP DOUEH

OMAR SOULEYMAN

ANFITEATRO AO AR LIVRE



A Sublime Frequencies, editora que montou a estrutura deste concerto, tem tentado encontrar soluções para a apresentação de obras de origens oriental e africana evitando, tanto quanto é possível, os mecanismos de fusão e ensaiando a possibilidade de recriar contextos de apresentação que evite a deturpação provocada pela transferência para os palcos ocidentais. É também uma experiência criativa de programação que passa pelo facto dos seus fundadores gravarem e editarem estas músicas sem pós-produção. Esta é a primeira vez que, qualquer um dos destes dois projectos, é apresentado na Europa. O Group Doueh, proveniente do Sara Ocidental, trabalha um som granulado e cru, partilhando raízes irmãs com a música da Mauritânia. A instrumentação assenta em guitarras espiraladas, de um deserto electrificado e aparentemente infinito, percussão de origem local, para além de um trabalho de voz dividido por todos os membros deste quarteto. Omar Souleyman é uma estrela da música popular da Síria. Editou já para cima de meio milhar de cassetes (tanto em estúdio como ao vivo). Com uma carreira de 15 anos, recolhe vocabulários musicais da sua terra natal, do Iraque, Turquia e da vasta população Curda. Trabalhando desde o Dabke (música de dança folclórica regional), acompanhado de um indescritível som de teclado em escalas árabicas infernais, emprega também orquestrações de metais, cordas e percussão. Paralelamente, tem constantemente procurado explorar formas de canto improvisado tradicional, de pendor mais meditativo.

Em colaboração com Filho Único

17H00
 SESSÃO DE DJS SUBLIME FREQUENCIES
 SUBLIME FREQUENCIES DJS' SESSION
 SESIÓN DE DJ'S
 ESPLANADA DO JARDIM

PROJEÇÃO DE FILMES SUBLIME FREQUENCIES
 SUBLIME FREQUENCIES FILMS SCREENING
 PROYECCIÓN DE PELÍCULAS
 SALA POLIVALENTE

Sublime Frequencies, the record company responsible for putting together today's concert has attempted to find solutions for presenting works of Oriental and African origins, insofar as possible by eschewing the mechanisms of fusion and experimenting with the possibility of recreating contexts for producing concerts that do their best to avoid the distortions that may be caused by their transfer to western stages. This is also a creative experience of programming that is related to the fact that its founders record and publish this music without engaging in any post-production activity. This is the first time that either of these two projects have been performed in Europe. Group Doueh, from the Western Sahara, have a raw, grainy sound, sharing their roots with the music of Mauritania. The instrumentation is based on spiralling guitar sounds, coming from an electrified and apparently infinite desert, backed by a percussion of local origin and producing a vocal sound that is divided amongst and provided by all four members of the quartet. With music that is simultaneously arid and sweet, they provide moments of pure ceremony and communal celebration. Omar Souleyman is a popular music star who hails from Syria. He has already released over five hundred cassettes (containing both studio and live recordings). In the course of his 15-year career, he has brought together musical repertoires from his own country, Iraq, Turkey and the vast Kurdish population. Working from the basis of Dabke (regional folk dance music), and backed by an indescrible keyboard sound, playing a range of infernal Arabic scales, he also makes use of orchestrations of brass, strings and percussion instruments. At the same time, he has sought constantly to explore different forms of traditional improvised singing, which are more meditative in nature.

In collaboration with Filho Único

Sublime Frequencies, sello responsable de la estructura del concierto de hoy, ha intentado encontrar soluciones para la presentación de obras de orígenes oriental y africano evitando en la medida de lo posible los mecanismos de fusión y ensayando la posibilidad de recrear contextos de presentación que eviten desvirtuarlas en su trasfuerencia a la escena occidental. Se trata asimismo de una experiencia creativa de programación, que pasa por el hecho de que sus fundadores graven y editen estas músicas sin post-producción. Esta es la primera vez que cualquiera de estos dos proyectos son presentados en Europa. El Group Doueh, procedente del Sahara Occidental, trabaja un sonido granulado y crudo, compartiendo raíces con la música de Mauritania. La instrumentación se basa en una espiral de guitarras, de un desierto electrificado y aparentemente infinito, percusión de origen local, además de un trabajo de voz dividido entre todos los miembros de este cuarteto. Música tan árida como dulce, es pura ceremonia y celebración comunal. Omar Souleyman es una estrella de la música popular de Siria. Ha editado más de medio millar de cassetes (tanto en estudio como en vivo). Con una carrera de 15 años, recoge vocabularios musicales de su tierra natal, de Irak, de Turquía y de la vasta población kurda. Trabajando desde el Dabke (música de danza folclórica regional), acompañado de un sonido indescrible de teclado en infernales escalas árabicas, emplea también orquestaciones de metales, cuerdas y percusión. Paralelamente, ha buscado de forma constante explorar formas de canto improvisado tradicional, de corte más meditativo.

Con la colaboración de Filho Único

27 DE JUNHO—JUNE 27—27 DE JUNIO. 21H30
A.J. HOLMES
THE NEW ELECTRIC HIGH-LIFE

ANFITEATRO AO AR LIVRE

A New Electric Hi-Life é a mistura única de Holmes entre a música *highlife*, da África Ocidental, e a pop electrónica britânica. A *Highlife* é um género musical com origem na Serra Leoa, Gana e Nigéria, a partir dos anos 1920. É um híbrido entre estilos musicais africanos e europeus. «Efectivamente edificante» foi o que o semanário alemão Die Zeit chamou ao seu álbum de estreia, “Between Arrival and Departure” (Pingünpung 8 de Novembro de 2005), e classificou-o como ‘álbum do ano 2005’. Desde então, Holmes tem refinado a sua técnica e, através do uso da tecnologia digital, conseguiu atingir algo total e deliciosamente único: a New Electric Hi-Life.

NEW ELECTRIC HI-LIFE

O músico e professor africano Folo Graff emigrou de Free Town, Serra Leoa, na África Ocidental, para o local de nascimento de A.J. Holmes (o East End de Londres), em 1976. Em 1999, tornaram-se vizinhos e, um ano mais tarde, Graff começou a ensinar a Holmes a música de guitarra Palm Wine High Life. Misturando isto com o seu *background* na pop electrónica, Holmes desenvolveu faixas de dança irresistíveis como “Lumumba; Berlin Sex City”, instrumentais de um *swing* frágil, como “Schloss Lanke”, melodias pop de qualidade viciante ao ouvido, como “For Export Only”, ou canções de amor enternecedoras, como “Nino”, e as suas músicas são coroadas pelas suas próprias letras emocionais e auto-irónicas.

The New Electric Hi-Life is Holmes’s unique blend of West African Highlife music and British Electronic Pop. Highlife a musical genre that originated in Sierra Leone, Ghana and Nigeria starting in the 1920’s. Is a hybrid of African and European music styles. «Effectively uplifting» is what the German weekly newspaper Die Zeit called his debut album, “Between Arrival and Departure” (Pingünpung 8th November 2005) and rated it ‘album of the year 05’. Since then, Holmes has been refining his technique, and through the use of digital technology he managed to arrive at something totally and delightfully unique: the New Electric Hi-Life.

NEW ELECTRIC HI-LIFE

African musician and teacher Folo Graff emigrated from Free town, Sierra Leone, West Africa to the birth place of A.J. Holmes (the East End of London) in 1976. In 1999 they became neighbours and a year later Graff started to teach Holmes Palm Wine High Life guitar music. Mixing this with his background in electric pop Holmes has developed irresistible dance tracks like “Lumumba; Berlin Sex City”, instrumentals with a fragile swing like “Schloss Lanke”, pop tunes with earworm qualities like “For Export Only”, or heart-warming love songs like “Nino” and his songs are crowned by his own emotional and self-ironic lyrics.



La New Electric Hi-Life es la mezcla única de Holmes entre la música Highlife de África Occidental y el Pop Electrónico Británico. El Highlife es un género musical originario de Sierra Leona, Ghana y Nigeria, donde nace en la década de 1920. Es un híbrido de estilos musicales africanos y europeos. El semanario alemán Die Zeit calificó su álbum de estreno, “Between Arrival and Departure” (Pingünpung 8 de noviembre de 2005) como «efectivamente edificante», calificándolo de ‘álbum del año 2005’. Desde entonces, Holmes ha refinado su técnica, consiguiendo, mediante el uso de la tecnología digital, alcanzar algo total y deliciosamente único: la New Electric Hi-Life.

NEW ELECTRIC HI-LIFE

El músico y profesor africano Folo Graff emigró de Freetown, Sierra Leona, en África Occidental, al lugar de nacimiento de A. J. Holmes (el East End de Londres) en 1976. En 1999 pasaron a ser vecinos y un año después Graff empezó a enseñar a Holmes la música de guitarra Palm Wine High Life. Únase a esto su background de pop electrónico, y tenemos a Holmes desarrollando músicas de baile irresistibles como “Lumumba; Berlin Sex City”, instrumentales de un swing frágil como “Schloss Lanke”, melodías pop de calidad que se pegan al oído como “For Export Only”, o canciones de amor enternecedoras como “Nino”, coronadas siempre por sus propias letras emocionales y dotadas de un sutil sentido de la autoironía.

4 DE JULHO—JULY 4—4 DE JULIO. 21H30
5 DE JULHO—JULY 5—5 DE JULIO. 19H00
ORQUESTRA IMPERIAL

ANFITEATRO AO AR LIVRE



Em 2002, um grupo de amigos reuniu-se para realizar um antigo desejo: formar uma típica orquestra de gafeira. A ideia era interpretar um repertório variado, boleros e temas dos anos 60, os clássicos da cultura de salão carioca, com novos arranjos. A particularidade era que estes amigos formavam a vanguarda da cena musical carioca. Quando a Orquestra Imperial se estreou, reuniu, num só palco, representantes das mais diversas vertentes da nova música brasileira: a atriz e cantora Thalma de Freitas e Nina Becker, Moreno Veloso e Rodrigo Amarante (do grupo de rock Los Hermanos) cantam boleros e salsas, para além de grandes instrumentistas, que o são, como os produtores Berna (teclados e *samplers*) e Kassim (baixo), entre vários outros músicos. Desde a primeira vez que se apresentou em público, em 2002, a Orquestra tornou-se uma das maiores sensações da cena cultural carioca, atraindo e animando grande público durante seus concorridos baile-shows.

Originally conceived in 2002 from a meeting of some friends from different scenes of the Brazilian pop music environment, the “Orquestra Imperial” is the result of each member’s old dream: to be part of a typical Brazilian traditional music orchestra with a “something else”. The group congregates special names of the Carioca (from Rio de Janeiro) musical scene in their different styles: the singer-actress Thalma de Freitas and Nina Becker singing sambas, Moreno Veloso and Rodrigo Amarante (from the rock group Los Hermanos) singing boleros and salsas, besides great instrumentists, such as the pop music producers Berna (keyboards and samplers) & Kassim (bass). Since its first appearance on summer 2002, the Orquestra became more and more one of the biggest sensations of the recent Carioca cultural scene, attracting and livening up great public, with a growing up audience.

Em 2002, un grupo de amigos se reunió para realizar un antiguo deseo: formar una típica orquestra de *gafeira*. La idea era interpretar un repertorio variado, boleros y temas de los años 60, los clásicos de la cultura de salón, con nuevos arreglos. La diferencia era que estos amigos formaban la vanguardia de la escena musical carioca. En su estreno, la Orquestra Imperial reunió en un sólo escenario a representantes de las más diversas vertientes de la nueva música brasileña: la actriz y cantante Thalma de Freitas y Nina Becker cantan sambas, Moreno Veloso y Rodrigo Amarante (del grupo de rock Los Hermanos) cantan boleros y salsas, además de grandes instrumentistas, como los productores Berna (teclados y samplers) y Kassim (bajo), entre varios otros. Desde su primera presentación en público, en 2002, la Orquestra se convirtió en una de las mayores sensaciones de la escena cultural carioca, atrayendo y animando al público con sus concorridos baile-shows.

28 DE JUNHO—JUNE 28—28 DE JULIO. 19H00
DEMA Y SU ORQUESTA PETITERA

ANFITEATRO AO AR LIVRE



Dema y su Orquesta Petitera é uma banda que toca tangos constituída por dois guitarristas e um cantor. Esta orquestra surge num contexto argentino, em particular em Buenos Aires, caracterizado pela renovação de géneros musicais do património argentino por uma geração inovadora e especialmente activa. A orquestra interpreta tangos da autoria dos seus músicos. Apresentou-se pela primeira vez em Março de 2002 e, desde então, tem tocado ininterruptamente. Editou os CD’s: “Volumen 1”, em 2005, e “Maldita Orquesta”, em 2009, e já partilhou o palco com artistas como Color Tango, Leopoldo Federico, Susana Rinaldi, Divididos, Horacio Fontova, Alfredo Piro, 34 Puñaladas, Ariel Ardit, Omar Mollo, Leo Masliah e com a Orquesta Juan de Dios Filiberto.

«Os seus tangos são histórias que ocorrem agora, filmes actuais, mas a preto e branco. Tangos com a estética de outrora mas novos».

Dema y su Orquesta Petitera is a band that plays tangos, consisting of two guitarists and one singer. This “orchestra’s” music has appeared within an Argentinean context, in particular in Buenos Aires, that is characterised by the renewal of genres from the Argentinean musical heritage by an innovative and particularly active generation. The band, who plays their own compositions of tangos, first began to perform together in March 2002, since when they have continued to play regularly without any interruption.The Orquesta has release the cds: “Volumen 1”, in 2005, and “Maldita Orquesta”, in 2009. They have shared the stage with groups such as Color Tango, Leopoldo Federico, Susana Rinaldi, Divididos, Horacio Fontova, Alfredo Piro, 34 Puñaladas, Ariel Ardit, Omar Mollo, Leo Masliah and with the Orquesta Juan de Dios Filiberto.

«Their tangos are stories taking place here and now, up-to-date films, but in black and white. Tangos that have the aesthetics of the olden days, but which are new».

Dema y su Orquesta Petitera, es una orquesta de tango, formada por dos guitarras y una voz. La misma interpreta tangos de su propia autoría. La Orquesta nace en marzo del 2002 y desde entonces ha tocado ininterrumpidamente. La misma presentó dos cds, el primero “Volumen 1” en el 2005 y el segundo “Maldita Orquesta” en 2009. *La Petitera* compartió escenario con *Color Tango*, Leopoldo Federico, Susana Rinaldi, *Divididos*, Horacio Fontova, Alfredo Piro, *34 Puñaladas*, Ariel Ardit, Omar Mollo, Leo Masliah y *Orquesta Juan de Dios Filiberto*.

«Sus tangos son historias que transcurren ahora, películas actuales, pero en blanco y negro. Tangos con la estética de antes pero nuevos.»

11 DE JULHO—JULY 11—11 DE JULIO. 21H30
GALA DROP

ANFITEATRO AO AR LIVRE



Criadores de um dos discos de referência da música portuguesa desta década, e da música de vanguarda neste arranque de século, os Gala Drop são um refinado produto que resulta de um interesse numa panóplia vasta de músicas e expressões sonoras. Procurando linguagens, ideias, estéticas e técnicas de universos tão diferentes, quanto o *dub* jamaicano, a música abstracta alemã dos anos 70, o *kmut-rock* e várias facas da música psicadélica, põem em prática uma aglutinação de vocabulários de que resulta um universo sincrético musical. Tendo como formação actual Nelson Gomes, Afonso Simões, Tiago Miranda e Guilherme Gonçalves, os Gala Drop conceberam um programa especial para este concerto que incluirá peças inéditas e contará com um trabalho de iluminação da autoria da artista visual e sonora Joana da Conceição.

Responsible for one of the seminal CDs to have been released in Portugal this decade, and the creators of avant-garde music produced at the beginning of this new century, Gala Drop are today a sophisticated product, deriving from their open and heterogeneous interest in a wide range of different forms of music and sound expressions. Drawing their inspiration from media, ideas, aesthetics and techniques originating from such different universes as Jamaican dub music, the German abstract music of the 1970s, kraut-rock and various aspects of psychedelic music, they play a mixture of different repertoires that they have joined together in such a way as to generate an entirely different lexicon, another climate, another universe (or a great multiplicity of these). Their rhythm has no name, and similarly no linear tradition, being a work of synthesisers and sampling drawn from a wide variety of roots, which is reconstructed at every beat, recreated at every moment. Its line-up consists of the following four members: Nelson Gomes, Afonso Simões, Tiago Miranda and Guilherme Gonçalves. At this latest show, they will present a series of nine pieces. The lighting will be produced by the visual and sound artist Joana da Conceição.

Creadores de uno de los discos clave de esta década en Portugal, y de la música de vanguardia en este arranque de siglo, los Gala Drop de hoy son un refinado producto de un interés abierto y heterogéneo en una vasta panoplia de músicas y expresiones sonoras. Buscando medios, ideas, estéticas y técnicas de universos tan diferentes como el *dub* jamaicano, la música abstracta alemana de los años 70, el kraut-rock y diversas caras de la música psicodélica, ponen en práctica una aglutinación de vocabularios que da como resultado otro léxico, otro clima, otro universo (o una multiplicidad de). Suyo es un ritmo sin nombre ni tradición lineal, un trabajo de sintetizadores y sampling de múltiples raíces, reconstruido a cada pulsar, rehecho en cada momento. La formación de Nelson Gomes, Afonso Simões, Tiago Miranda y Guilherme Gonçalves, presentará en este espectáculo una serie de nuevas obras. La iluminación estará a cargo de la artista visual y sonora Joana da Conceição.

CINEMATECA PRÓXIMO FUTURO

Cinematheque NEXT FUTURE

Cinemateca PRÓXIMO FUTURO

Já a partir da edição deste ano, Próximo Futuro apresentará, e futuramente produzirá, cinema. O critério da apresentação e da selecção dos filmes basear-se-á na ideia da constituição de uma cinemateca do Próximo Futuro e que oferecerá vários géneros de cinema: do documentário à ficção, das curtas-metragens às longas e, até, a séries. Como uma cinemateca, mostrar-se-ão filmes antigos, mas atentos à criação contemporânea e apresentaremos filmes produzidos recentemente. Na edição deste ano, é possível pois encontrar já exemplos destas premissas programáticas a que se junta uma outra decorrente da natureza deste Programa Gulbenkian. Trata-se de apresentar filmes onde, de um modo mais subtil ou mais evidente, se podem encontrar relações entre acontecimentos, narrativas ou evocação de influências que conjugam imagens provenientes da América Latina, de África e da Europa. Estas tanto podem ser encontradas naquele que é considerado como um filme primeiro do cinema africano, “Afrique-sur-Seine”, realizado em Paris, em 1957, pelo realizador senegalês Paulin Soumanou Vieyra, como no filme de Pedro Costa realizado em Cabo Verde “A Casa de Lava”, e que está na origem do seu cinema sobre os excluídos, como na transferência do mito do Orfeu da Grécia para as favelas do Rio de Janeiro em 1959, “Orfeu Negro”, realizado por Marcel Camus, no efeito que a viagem do Papa ao Uruguai produziu numa aldeia remota do Uruguai, o filme “El Baño del Papa”, de Enrique Fernández e de César Charlone, etc. Mas esta é apenas uma das orientações possíveis de encontrar na programação da Cinemateca do Próximo Futuro; nem exclusiva, nem totalitária e, por isto, vamos poder assistir já nesta edição ao filme-ensaio, de Paul Virilio, “Pense la Vitesse”. Isso mesmo: pensar a velocidade, a sua produção e as suas consequências na globalização contemporânea e pensá-la com um autor que tem feito deste tema um lugar central da sua filosofia.

Beginning with this year’s edition of Next Future, a series of films will be shown, with yet others being produced in the future. The criterion to be used for the presentation and selection of the films will be based on the idea of setting up a Next Future film library that will present various film genres: from documentary to fiction, from short films to feature films, and even extending to series. As a film library, it will present old films, but, by remaining alert to contemporary creations, we will also make sure to show films that have been produced recently. At this year’s edition, it will therefore already be possible to find examples of films chosen on the basis of these premises, criteria that will be joined by another one arising from the nature of the Gulbenkian Programme. The aim is to present films in which, whether in a subtler or more obvious fashion, it is possible to encounter relationships between events and narratives or an evocation of influences that bring together images from Latin America, Africa and Europe. Such images can be found both in what is considered to be one of the first African films (Afrique-sur-Seine, made in Paris in 1957 by the Senegalese director Paulin Soumanou Vieyra) and in the film that Pedro Costa made in Cape Verde – A Casa de Lava – which lies at the origin of his series of films about the socially excluded, but also in the film that makes the transposition of the myth of Orpheus from Greece to the slums of Rio de Janeiro in 1959, Orfeu Negro, directed by Marcel Camus, and in the effect that the Pope’s visit to Uruguay produced in a remote village of that same country, as shown in the film El Baño del Papa by Enrique Fernández and César Charlone, etc. But this is just one of the possible orientations that can be found in the programming for the Next Future Film Cycle. It is neither exclusive nor totalitarian, and we will therefore already have the chance in this edition to see Paul Virilio’s film-essay Pense la Vitesse. This is precisely the question: to think about speed, its production and its consequences for contemporary globalisation, and to think about it with an author who has made this theme one of the central questions of his philosophy.

Ya a partir de la edición de este año, Próximo Futuro va a presentar cine, y en el futuro lo producirá. El criterio de presentación y de selección de las obras se basará en la idea de constituir una filмотeca del Próximo Futuro, con espacio para los diversos géneros cinematográficos: del documental a la ficción, incluyendo cortometrajes, largometrajes e incluso series. En cuanto que filмотeca proyectará filmes antiguos, pero, al mismo tiempo, se quiere atenta a la creación contemporánea, exhibiendo otros producidos recientemente. Ya en la edición de este año será posible encontrar ejemplos de estas premisas programáticas. A ellas se añade otra, derivada específicamente de la naturaleza de este Programa Gulbenkian: se trata de presentar películas donde de un modo más sutil o más evidente se tejen relaciones entre acontecimientos y narrativas o la evocación de influencias que conjugan imágenes provenientes de América Latina, África y Europa. Éstas pueden ser encontradas tanto en aquel que es considerado como un ejemplo precursor de la cinematografía africana, Afrique-sur-Seine, rodada en Paris en 1957 por el realizador senegalés Paulin Soumanou Vieyra, como en la película que Pedro Costa rodó en Cabo Verde – A Casa de Lava – y que está en el origen de su cine sobre los excluidos, lo mismo que en la transferencia del mito del Orfeo griego a las favelas de Rio de Janeiro en 1959, Orfeu Negro, dirigida por Marcel Camus, o en el efecto que el viaje del Papa a Uruguay produjo en una remota aldea de ese país, la cinta El Baño del Papa de Enrique Fernández y César Charlone, etc. Pero ésta es sólo una de las orientaciones que cabe encontrar en la programación de la Filмотeca del Próximo Futuro; ni exclusiva, ni totalitaria, y por esto vamos a poder asistir desde esta edición a la película-ensayo de Paul Virilio “Penser la Vitesse”. Eso mismo: pensar la velocidad, su producción y sus consecuencias en la globalización contemporánea, y pensarla con un autor que ha hecho de este tema un lugar central de su filosofía.

Casa de Lava foi um dos primeiros filmes de Pedro Costa realizado na Ilha Caboverdeana do Fogo, uma ilha escura como breu, vulcânica e pouco habitada. Os poucos habitantes vivem na cratera extinta, situada numa cova de meio km de altura e, por motivos de emigração maciça, são raros os homens que aí habitam. Começa porventura neste filme o trabalho de Pedro Costa sobre o entendimento, primeiro, seguido de constituição de uma comunidade dos excluídos que será matéria fílmica e política do realizador em anos futuros. Também aqui há uma personagem fora do contexto, uma personagem sem pertença e que, depois de um longo tempo adormecido, acorda com o objectivo de encontrar um lugar possível - ainda era o tempo em que o cinema do realizador admitia um lugar exterior possível. Um filme onde estão presentes o enorme respeito do realizador pelos seus personagens e, do ponto de vista da linguagem, a beleza de um cinema de urgência.

Com a colaboração da *Cinemateca Portuguesa*

24 DE JUNHO—JUNE 24—24 DE JUNIO. 22H00

AFRIQUE-SUR-SEINE (21’)

Realizado por—Directed by—Dirigido por Paulin Soumanou Vieyra
França / Senegal. 1955

ANFITEATRO AO AR LIVRE



Afrique-sur-Seine is considered to be the first manifestation of African cinema, even though it was shot entirely in Paris. It dates from 1955 when a group of African students in Paris led by the Senegalese Paulin Soumanou Vieyra with Mamadou Saar, Robert Caristan and Jacques Melo Kane shot this short film. The film portrays a generation of black artists and students who are subjected to racial discrimination as they seek to promote the cultural practices of their African origins. The first images also reveal the mythical Africa of their childhood, followed by images of Paris in the 1950s, pictures of people strolling along the boulevards in the city of a thousand lights.

Afrique-sur-Seine es considerada el primer exponente de la eclosión del cine africano, a pesar de haber sido enteramente rodada en París. Data de 1955, cuando un conjunto de estudiantes africanos residentes en esa ciudad, liderados por el senegalés Paulin Soumanou Vieyra junto con Mamadou Saar, Robert Caristan y Jacques Melo Kane, rodaron este cortometraje. La película retrata una generación de artistas y de estudiantes negros sometidos a la discriminación y al racismo al tiempo que intentan dar visibilidad a sus prácticas culturales de origen. Las primeras imágenes retratan la mítica África de su infancia, transfigurada a continuación en escenas del París de los años cincuenta, los paseos por los bulevares, el París de las mil luces.

CASA DE LAVA (110’)

Realizado por—Directed by—Dirigido por Pedro Costa
Portugal. 1994

ANFITEATRO AO AR LIVRE



Casa de Lava was one of Pedro Costa’s first films, shot on the Cape Verde island of Fogo, an island that is as black as pitch, volcanic and sparsely inhabited. Its few inhabitants live inside an extinct volcanic crater, in a hollow half a kilometre high, and, because of the mass emigration that has taken place, only a very few men are to be found living there. This film perhaps marks the beginning of Pedro Costa’s work, first and foremost about the understanding, followed by the subsequent formation, of a community of excluded people. This subject-matter was to become both the main cinematic and political theme of the work produced by the filmmaker over later years. Also to be found here is one character who is out of context, a character without any sense of belonging and who, after spending a long time asleep, wakes up with the aim of finding a possible place – for this was still the time when Pedro Costa’s films admitted the existence of a possible outside place. A film in which we can note the director’s enormous respect for his characters and, from the point of view of its language, the beauty of a cinema that shows great urgency.

In cooperation with *Cinemateca Portuguesa*

Casa de Lava fue una de las primeras películas de Pedro Costa, rodada en la isla caboverdiana de Fuego, una isla negra como la pez, volcánica y muy poco habitada. Los escasos habitantes viven en el cráter extinguido, en una sima de quinientos metros de altura, y a causa de la emigración masiva son raros los hombres que allí habitan. Empieza, por ventura, en esta cinta, el trabajo de Pedro Costa sobre el entendimiento, primero, seguido de la constitución de una comunidad de los excluidos que será materia fílmica y política de su obra en años futuros. También aquí hay un personaje fuera de contexto, un personaje sin pertenencia y que tras permanecer largo tiempo durmiente despierta con al objetivo de encontrar un lugar posible –aún era el tiempo en que el cine de este director admitía un lugar exterior posible. Una película donde están presentes el enorme respeto del realizador por sus personajes y, desde el punto de vista del lenguaje, la belleza de un cine de urgencia.

Con la colaboración de la *Cinemateca portuguesa*

25 DE JUNHO—JUNE 25—25 DE JUNIO. 22H00
PASSAPORTE HÚNGARO (72’)

Realizado por—Directed by—Dirigido por Sandra Kogut
Brasil, 2001

ANFITEATRO AO AR LIVRE



Em **Um passaporte húngaro** o que está em causa é a busca e a construção de uma identidade. Poderia parecer bizarro um filme brasileiro contemporâneo tratar este tema, não fora o Brasil um dos países com uma das taxas mais altas e mais tradicionais de imigração do mundo. O documentário busca a identidade no exterior e esse é um aspecto que toca também o confronto com a paisagem exterior e coloca em tensão as construções da memória realizadas durante o crescimento com a realidade da Hungria actual. E, no concreto, de que é feita a construção de uma identidade: os documentos, a memória, a família, um sobrenome, uma história, uma herança. O que é que significa hoje, na França, ser húngaro? E brasileiro? O que é uma nacionalidade? Através do pedido do passaporte, o fio condutor do filme, o documentário narra parte da história de uma família, dividida como muitas, entre dois mundos e dois exílios: aquele dos que se foram e aquele dos que ficaram.

In **A Hungarian Passport**, what is at stake is the search for and construction of an identity. It might seem somewhat odd for a contemporary Brazilian film to deal with this theme were it not for the fact that Brazil is a country with one of the most traditional and highest immigration rates in the world. The documentary seeks to discover identity abroad and this is an aspect that also involves being confronted with a foreign landscape, highlighting the tensions between the constructions of memory that are experienced when growing up and the reality of present-day Hungary. And, in concrete terms, it asks the question of what an identity is actually made of: documents, memory, family, a surname, a history, a legacy. What does it mean today, in France, to be Hungarian? And Brazilian? What is a nationality? Through the simple act of applying for a passport – the basic plot of the film – the documentary narrates part of the history of a family, divided like many, between two worlds and two exiles: the one of those who went away and the one of those who remained behind.

En **Un pasaporte húngaro** lo que está sobre el tapete es la búsqueda y la construcción de una identidad. Podría parecer extraño que una película brasileña contemporánea tratara este tema si no fuera porque Brasil es uno de los países con una de las tasas más altas y más continuadas de inmigración del mundo. El documental busca la identidad en el exterior y ese es un aspecto que toca también al encuentro (o choque, o reconocimiento) con el paisaje exterior y pone en tensión las construcciones de la memoria realizadas durante el crecimiento con la realidad de la Hungría actual. Aborda los elementos que, en lo concreto, sirven de soporte a la construcción de una identidad: los documentos, la memoria, la familia, un apellido, una historia, una herencia. ¿Qué significa hoy, en Francia, ser húngaro? ¿Y brasileño? ¿Qué es una nacionalidad? A través de la demanda del pasaporte, el hilo conductor de la obra, el documental narra parte de la historia de una familia, dividida, como muchas otras, entre dos mundos y dos exílios: el de los que se fueron y el de los que se quedaron.

Brasil 1990. O plano Collor é anunciado. Sem perspectiva num país tomado pelo caos, Paco, um jovem de 20 anos de idade, opta pelo exílio após a morte da Mãe. Parte para Portugal, aceitando uma encomenda suspeita para pagar a viagem. Em Lisboa, Alex, uma brasileira de 25 anos, acaba de deixar o namorado, envolvido na mesma teia de contrabando. O destino destes dois jovens vai aproximar-se, inexoravelmente, numa fuga desesperada. O filme é o retrato do período de desânimo do Brasil e de Portugal, como país de esperança, mas é também um filme de aventura de desejo de viver até aos limites possíveis que o amor e o mundo permitem. Um destaque especial deve ser feito às excelentes interpretações de Fernanda Montenegro e de Fernando Alves Pinto.

Brazil 1990. The Collor Plan has just been announced. Without any prospects in a country that has been plunged into chaos, Paco, a young 20-year-old man, chooses to go into exile after his mother's death. He sets off for Portugal, agreeing to carry a suspicious-looking package with him to pay for his journey. In Lisbon, Alex, a 25-year-old Brazilian woman, has just left her boyfriend, who is involved in the same smuggling ring. The destinies of these two young people will become inexorably intertwined in the course of their desperate flight. The film is a portrait of the period of despondency of both Brazil and Portugal as a country of hope, but it is also a film of adventure, about the desire to live to the fullest possible limits everything that love and the world allow for. A special mention should be made of the excellent performances by the actors Fernanda Montenegro and Fernando Alves Pinto.

Brasil 1990. Es anunciado el plan Collor. Sin perspectivas en un país tomado por el caos, Paco, un joven de 20 años, opta por exiliarse tras la muerte de su madre. Viaja a Portugal, aceptando un sospechoso encargo para pagar el pasaje. En Lisboa, Alex, una brasileña de 25 años, acaba de dejar a su novio, implicado en la misma trama de contrabando. Los destinos de estos dos jóvenes van a aproximarse, inexorablemente, en una fuga desesperada. Esta película es el retrato del período de desánimo de Brasil y de Portugal como país de esperanza, pero refleja también la aventura del deseo de vivir hasta los límites posibles que el amor y el mundo permiten. Destacan por su calidad las excelentes interpretaciones de Fernanda Montenegro y Fernando Alves Pinto.

26 DE JUNIO—JUNE 26—26 DE JUNIO. 22:00

ORFEU NEGRO (100’)

Realizado por—Directed by—Dirigido por Marcel Camus
Brasil / França / Itália, 1959

ANFITEATRO AO AR LIVRE



No Rio, Orfeu é um condutor de ‘bonde’ e músico, noivo de Mira. Durante a semana do Carnaval, ele vê Eurídice, que fugiu da sua aldeia por medo de um perseguidor; é amor à primeira vista. A sua prima Serafina, em casa de quem ela fica no Rio, é uma amiga de Orfeu e Mira e, assim, os amantes destinados encontram-se de novo. Mais tarde, durante os festejos, usando a máscara de Serafina, Eurídice dança um samba provocador com Orfeu. Não só Mira fica enraivecida quando a rival é desmascarada, como ela é perseguida pela Morte: Eurídice está em perigo, perseguida através da multidão ruidosa e numa morgue. Esta é a sinopse possível do filme. Mas o que tornou este filme num filme de culto foi o facto de o seu realizador ter sido Marcel Camus, do filme ter ganho, de um modo absolutamente inesperado, a Palma de Ouro do Festival de Cannes de 1959 e do mesmo ser um adaptação, bastante livre, da obra do poeta Vinicius de Moraes Orfeu da Conceição que, por sua vez (e isso é um facto fundamental no contexto de um país que trabalhava sobre a sua identidade cultural - a bossa nova estava a chegar -) fazia uma transposição para o contexto do Rio de Janeiro do mito grego do Orfeu e Eurídice.

In Rio, Orfeu is a trolley conductor and musician, engaged to Mira. During Carnival week, he sees Eurydice, who's fled her village in fear of a stalker; it's love at first sight. Her cousin Sarafina, with whom she stays in Rio, is a friend of Orfeo and Mira, so the star-crossed lovers meet again. Later, during the revels, wearing Sarafina's costume, Eurydice dances a provocative samba with Orfeo. Not only is Mira enraged when her rival is unmasked, but she is being stalked by Death: Eurydice is in danger, pursued through noisy crowds and a morgue. This is the possible synopsis of the film. But what has turned this film into a cult film is the fact that its director, Marcel Camus, surprised absolutely everyone by winning the Palme d'Or at the 1959 Cannes Film Festival, as well as the fact of its being a fairly free adaptation of the work of the poet Vinicius de Moraes *Orfeu da Conceição*, which, in its turn (and this is of fundamental importance in the context of a country that was working on its cultural identity – the bossa nova was just about to arrive), was making the transposition of the Greek myth of Orpheus and Eurydice to the context of Rio de Janeiro.

En Rio de Janeiro, Orfeo es un conductor de tranvía y músico, novio de Mira. Durante la semana del Carnaval, ve a Eurídice, que ha huido de su aldea por miedo de un perseguidor; es un amor a primera vista. Eurídice se aloja en casa de su prima Serafina, que es amiga de Orfeo y Mira, situación que propicia el reencuentro de los amantes predestinados. Más tarde, durante los festejos, usando la máscara de Serafina, Eurídice baila una samba provocadora con Orfeo. No sólo Mira se pone hecha una furia cuando su rival es desenmascarada, como ésta es perseguida por la Muerte: Eurídice está en peligro, perseguida a través de la ruidosa multitud y en una morgue. Esta es la sinopsis posible de esta película. Pero lo que hizo de ella una obra de culto fue el hecho de que su director fuera Marcel Camus, de que ganara de un modo absolutamente inesperado la Palma de Oro del Festival de Cannes de 1959 y de ser una adaptación, bastante libre, de la obra del poeta Vinicius de Moraes Orfeu da Conceição, quien, a su vez (y eso es un hecho fundamental en el contexto de un país que trabajaba sobre su identidad cultural –la bossa nova estaba llegando–), hacía una transposición al contexto de Río de Janeiro del mito griego de Orfeo y Eurídice.

A próxima visita do Papa a uma pequena cidade uruguia estimula uma intensa actividade entre os habitantes mais pobres, que esperam tornar-se ricos satisfazendo as necessidades dos 50.000 peregrinos aguardados. Convencido que a sua ideia é a melhor, um homem utiliza as poupanças da família para construir uma casa de banho paga...

The Pope's impending visit to a small Uruguayan town stimulates a flurry of activity among the poorest residents, who hope to strike it rich by catering to the needs of the 50,000 expected pilgrims. Convinced that his idea is the best, one man uses up his family's savings to build a paying toilet...

Es el año 1988 y el Papa Juan Pablo II visitará Melo. Se calcula que 50.000 personas asistirán a verlo. Los pobladores más humildes creen que vendiéndole comida y bebida a esa multitud se harán casi ricos. Beto, un contrabandista en bicicleta, decide en cambio construir un excusado en el frente de su casa y alquilar el servicio...

2 DE JULHO—JULY 2—2 DE JULIO. 22H00

EL BAÑO DEL PAPA (97’)

Realizado por—Directed by—Dirigido por Enrique Fernandez e—and—y César Charlone
Uruguai / Brasil / França, 2007

ANFITEATRO AO AR LIVRE



3 DE JULHO—JULY 3—3 DE JULIO. 22H00

ANGOLA
HISTÓRIAS DA MÚSICA
POPULAR (52‘)Realizado por—Directed by—Dirigido por
Mário Rui Silva e—and—y Jorge António
Portugal / Angola / França, 2005

ANFITEATRO AO AR LIVRE



Desde o lendário Liceu Vieira Dias e os Ngola Ritmos, nos finais dos anos 40 e até aos dias de hoje, este documentário é uma viagem ao universo da música popular angolana, através da voz dos artistas mais importantes de todas as gerações, tendo como pano de fundo a história política e social de Angola. São tão visíveis, neste fragmento deste 'museu visual' da música popular angolana, as apropriações musicais que os cantores e músicos fazem das vogas das músicas populares europeias, quanto a inclusão diferenciada dos ritmos e dos cenários locais.

From the performances of the legendary Liceu Vieira Dias and Ngola Ritmos at the end of the 1940s to the present day, this documentary represents a journey into the universe of Angolan popular music, illustrated through the voices of the most important performers of all generations and having the political and social history of Angola as its backdrop. In this fragment taken from the 'visual museum' of Angolan popular music, the musical appropriations that the singers and musicians make of the fashions in European popular music are clearly visible, as is the inclusion of the different local rhythms and influences.

Del legendario Liceu Vieira Dias y los Ngola Ritmos de finales de los años 40 a los días de hoy, este documental es un viaje al universo de la música popular angoleña, a través de la voz de los artistas más importantes de cada generación, con el telón de fondo de la historia política y social de Angola. En este fragmento de 'museo visual' de la música popular angoleña son bien visibles las apropiaciones musicales que los cantantes y músicos hacen de las músicas populares europeas en boga en cada momento en cuanto a la inclusión diferenciada de los ritmos y de los escenarios locales.

8 DE JULHO—JULY 8—8 DE JULIO. 22H00

PAUL VIRILIO:
PENSER LA VITESSE (90‘)Realizado por—Directed by—Dirigido por Stéphane Paoli
França, 2008

ANFITEATRO AO AR LIVRE



Sonhaste com a ubiquidade, a Internet tornou-a possível. A velocidade a que disparou a rede global levanta problemas que afectam todos os aspectos da nossa vida quotidiana: economia, cultura, política, etc. Conseguirá a nossa existência quotidiana aguentar o tempo real electrónico? No seu pensamento e escrita, Paul Virilio mostrou que a história contemporânea é filha da velocidade. Afinal, não foi o vírus do Milénio um prólogo à sua previsão do Acidente Integral, produto da instantaneidade da nossa sociedade global? Pela primeira vez na história da humanidade, o tempo humano e o tempo tecnológico tornaram-se dessincronizados. Estar aqui e ali ao mesmo tempo torna-nos mutantes? De um modo totalmente novo, este conto deslumbrante baseado nas ideias de Paul Virilio concentra-se nos pensamentos de filósofos, actores, políticos, artistas e repórteres internacionais.

You dreamed of ubiquity, Internet made it possible. The speed at which global networking has been deployed raises problems affecting every aspect of our daily lives: economics, culture, politics, etc. Will our everyday existence be able to withstand the real time of electronics? In his thinking and writing, Paul Virilio has shown that contemporary history is the child of speed. After all, was the millennium bug not a prologue to his prediction of the Integral Accident, product of instantaneity in our global society? For the first time in humanity's history, human time and technological time have become desynchronised. Does being here and there at the same time make us mutants? In a totally novel way, this dazzling tale based on the ideas of Paul Virilio focuses on the thoughts of philosophers, political players, artists and international reporters.

Habías soñado con la ubicuidad, Internet la ha hecho posible. La velocidad a la que ha impulsado la red global plantea problemas que afectan a todos los aspectos de nuestra vida cotidiana: economía, cultura, política, etc. ¿Conseguirá nuestra existencia cotidiana aguantar el tiempo real electrónico? En su pensamiento y escritura, Paul Virilio mostró que la historia contemporánea es hija de la velocidad. Al final, ¿no fue el virus del Milenio un prólogo a su previsión del Accidente Integral, producto de la instantaneidad de nuestra sociedad global? Por primera vez en la historia de la humanidad, el tiempo humano y el tiempo tecnológico han dejado de estar sincronizados. ¿Estar aquí y allí al mismo tiempo nos hace mutantes? De un modo totalmente nuevo, este cuento deslumbrante basado en las ideas de Paul Virilio se concentra en los pensamientos de filósofos, actores políticos, artistas y reporteros internacionales.

9 DE JULHO—JULY 9—9 DE JULIO. 22H00

IL ÉTAIT UNE FOIS L'INDÉPENDENCE (21‘)

Realizado por—Directed by—Dirigido por Daouda Coulibaly
Mali, 2008

ANFITEATRO AO AR LIVRE



No início dos anos sessenta, Nama e Siré acabam de casar-se. Nama decide instalar-se numa gruta para levar uma vida de reclusão e devotar-se a Deus. Um dia, Deus envia um anjo a Nama para lhe agradecer por ser tão devotado e diz-lhe para pedir três desejos que Ele lhe concederá. Este é o início de um filme que, seguindo uma certa tradição de algum cinema africano - a passagem para a narrativa fílmica das lendas orais - acabará por fazer uma revisão crítica das independências africanas.

It is the early 1960s, and Nama and Siré have just got married. Nama decides to make his home in a cave, where he will lead a hermit's life and devote himself to God. One day, God sends an angel to Nama to thank him for being so devoted and tells him to make three wishes which He will then grant him. This is the beginning of a film that, following a certain tradition to be found in some African cinema - the transfer of oral legends to cinematic narrative - ends up making a critical review of African independences.

A comienzos de los años sesenta, Nama y Siré acaban de casarse. Nama decide instalarse en una gruta para llevar una vida de recogimiento y dedicación a Dios. Un día, Dios envía un ángel a Nama para agradecerle su devoción y le dice que pida tres deseos que Él se le concederá. Este es el comienzo de una película que, siguiendo una cierta tradición de algún cine africano -la trasposición a la narrativa fílmica de las leyendas orales- acabará por hacer una revisión crítica de las independencias africanas.

SALAH: AN AFRICAN TOUBAB(65‘)

Realizado por—Directed by—Dirigida por Margriet Jansen
Holanda, 2008

ANFITEATRO AO AR LIVRE



Depois de décadas de independência qual é a situação dos países africanos? Ela é desigual, muito diferente, conforme o país se situa no norte ou no sul da África, conforme o regime ou os regimes que os governaram pós-independência, conforme o uso mais correcto e mais ou menos democrático dos recursos, conforme o maior ou menor clima de instabilidade política e social de cada país. Mas a Europa como entidade normalmente mítica e de facto pouco conhecida pela maioria das populações africanas continua a ser um tema diário de debate, uma referência para a formação de identidades por oposição e um lugar de chegada para muitos emigrantes . Há contudo alguns que preferem ficar no seu país e aí tentarem construir um futuro possível.

After decades of independence, what is the situation of the African countries? It is unequal and very different, depending on whether the country is situated in the north or the south of Africa, on the nature of the regime or regimes that have governed it since independence, on the more correct and more or less democratic use of resources, on the greater or lesser degree of political and social instability in each country. But Europe, as a normally mythical entity that is, in fact, relatively unknown to most African populations, continues to be a theme of daily debate, a reference for the formation of identities through opposition and a place of arrival for many emigrants. There are, however, some people who prefer to stay in their own country and try to build a possible future for themselves there.

Después de transcurridas algunas décadas de independencia, ¿Cuál es la situación de los países africanos? Sólo cabe responder que dicha situación es muy desigual, muy diferente, según el país se sitúe en el norte o en el sur de África, según el régimen o los regímenes que lo haya(n) gobernado en el período post-independencia, según el uso más o menos correcto y más o menos democrático de los recursos, según el mayor o menor clima de inestabilidad política y social de cada país. Del otro lado del espejo, Europa, como entidad cuyos rasgos adoptan una forma mítica y que, en la práctica, la mayoría de la población africana sigue desconociendo en gran medida, continúa siendo sin embargo un tema diario de debate, una referencia para la formación de identidades por oposición y un destino de llegada privilegiado para muchos emigrantes. Y, sin embargo, hay quienes optan por quedarse en su país de origen y, desde él, se esfuerzan por construir un futuro posible.

10 DE JULHO—JULY 10—10 DE JULIO. 22H00

HAMACA PARAGUAYA (78')

Realizado por—Directed by—Dirigida por Paz Encina
Argentina / Alemanha / França 2006

ANFITEATRO AO AR LIVRE



14 de Junho de 1935. E no entanto, muito mais tarde. É já Outono e ainda está quente – o calor nunca vai embora. Num local remoto do Paraguai, um casal idoso de camponeses, Candida e Ramón, aguarda pelo filho, que partiu para combater na Guerra do Chaco. Aguardam também a chegada da chuva, que continua a anunciar-se mas não chega; e pelo vento que também não vem; e que o calor acabe, mas isso não acontece apesar da estação; e que o cão pare de ladrar, mas ele nunca pára; no fundo, eles aguardam a chegada de melhores tempos. O instante da eterna espera encontra-se entre o 'antes' e o 'depois'. O casal enfrenta estes momentos de espera com diferentes atitudes: Ramón, um camponês, espera com optimismo; Candida, mãe e lavadeira, acredita que o seu filho está já morto, portanto não faz sentido continuar a esperar. Estes papéis avançam e recuam enquanto o casal está sentado e, após a morte e entretanto, eles aguardam eternamente a passagem do tempo.

June 14, 1935. And yet, much later. It's already autumn and it's still hot - the heat never goes away. In a remote place in Paraguay, an elderly peasant couple Candida and Ramon are waiting for their son who left to fight the Chaco War. They are also waiting for the rain to come, it keeps announcing its arrival but it doesn't come; and for the wind that never comes either; and for the heat to go away but it never does in spite of the season; and for the dog to stop barking but it will never stop; and all in all, they are waiting for better times to come. The instant of the eternal waiting is found between the 'before' and the 'after' of time. The couple faces these waiting moments with different attitudes: Ramon, a farmer, waits with optimism; Candida, a mother and a washerwoman, believes her son is already dead, therefore it makes no sense to keep waiting. These roles go back and forth while the couple sit, and after the death and in between, they wait eternally for the passing of time.

14 de junio de 1935. Y, sin embargo, mucho más tarde. Ya es otoño y aún hace calor, el calor no termina de irse. En un lugar remoto do Paraguay, una pareja de ancianos campesinos, Cándida y Ramón, espera a su hijo, enrolado para combatir en la Guerra del Chaco. Esperan también la llegada de la lluvia, que ya se anuncia, pero no se decide a caer; y por el viento que tampoco llega; y que el calor acabe, siguiendo la estación; y que perro pare de ladrar, lo que nunca hace. En el fondo, esperan la llegada de tiempos mejores. El instante de la eterna espera se encuentra entre el 'antes' y el 'después'. El matrimonio afronta estos momentos de espera con actitudes diferenciadas: Ramón, un campesino, espera con optimismo; Cándida, madre y lavandera, teme que su hijo ya haya muerto, y para ella la misma espera ha dejado de tener sentido. Estos papeles avanzan y retroceden mientras la pareja está sentada y, tras la muerte y, entre tanto, ellos aguardan eternamente el paso del tiempo.

PRODUÇÃO DE TEORIA

Production of Theory

Producción de Teoría



CENTROS ADERENTES—RESEARCH CENTRES PARTICIPATING IN THE PROJECT—CENTROS PARTICIPANTES

SOCIUS - CENTRO DE INVESTIGAÇÃO EM SOCIOLOGIA ECONÓMICA E DAS ORGANIZAÇÕES (SEGO)
CENTRO DE ESTUDOS GEográficos - UL
CENTRO DE ESTUDOS E SONDAJENS DE OPINIÃO - CESOP (UCP)
CENTRO DE ESTUDOS DE COMUNICAÇÃO E CULTURA (UCP)
CENTRO DE ESTUDOS HUMÁNICOS (UM)
CENTRO DE ESTUDOS COMPARATISTAS (UL)
INSTITUTO DE ESTUDOS DE LITERATURA TRADICIONAL (UNL)
CIAJUD - CENTRO DE INVESTIGAÇÃO EM ARG. URBANISMO E DESIGN (UTL)
CRÍA - CENTRO EM REDE DE INVESTIGAÇÃO EM ANTROPOLOGIA (ISCTE)
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS, COMUNICAÇÃO E ARTES (UALG)
DINÂMIA - CENTRO DE ESTUDOS SOBRE A MUDANÇA SOCIOECONÓMICA (ISCTE)

O presente é confuso, o futuro muito incerto, sabemos muito pouco uns dos outros, do que nos é comum e do que nos é diferenciado, mas podemos intervir. E com certeza uma das formas, é certo que pouco espetaculares, não necessariamente muito mediáticas mas eficazes e, sobretudo, fundamentais, é a investigação, ou melhor dizendo, os vários métodos e protocolos de investigação e a produção da teoria. É conhecida a importância que esta actividade tem na Fundação Gulbenkian. No entanto ela é sempre insuficiente e sempre urgente, apesar de ser paradoxalmente uma actividade com tempos lentos e que vive de tentativas, sucessos e falhas e, de novo, de mais tentativas e sempre a partir da discussão, a maioria das vezes entre pares com as linguagens adequadas e os calendários próprios. Neste Programa Gulbenkian, uma parte substantiva do mesmo é dedicado à produção da teoria e à sua comunicação, que terá diversos formatos. Assim, ao longo do período da sua realização, o Próximo Futuro vai organizar *workshops*, encontros, debates entre pares com um formato mais fechado, longe das arenas de debates para os quais investigadores de centros de investigação excelentes, que aderiram a este projecto, vão produzir teoria a partir das suas linhas de investigação particulares, transferidas para a plataforma que constitui o calendário deste projecto. A estes investigadores se associarão outros internacionais que também contribuirão com os seus problemas e hipóteses de trabalho que, a *posteriori*, e validadas pelos seus pares, serão publicadas em suportes específicos. À parte deste trabalho mais discreto, mas em perfeita colaboração com outro mais visível publicamente, serão organizados ciclos de conferências e Grandes Lições, com temas e intervenientes a indicar posteriormente. E o trabalho só terá sentido quando parte desta teoria produzida puder ser comunicada em círculos difusos a outros investigadores, a públicos anónimos mas interessados e aos estudantes do Próximo Futuro.

Ainda a propósito da produção da Teoria iniciamos já neste primeiro número do programa Próximo Futuro a publicação de ensaios de intelectuais e teóricos de referência.

The present is confused, the future very uncertain, we know very little about one another, about what we have in common and what is different between us, but can be acted upon in order to change it. And certainly one of the least spectacular ways of doing this, not necessarily grabbing the headlines but nonetheless effective and, above all, fundamental, is through research, or rather through the use of the various research methods and protocols and the production of theory. The importance that we attach to this activity at the Gulbenkian Foundation is well known. Nonetheless, it is always insufficient, and always urgent, despite its paradoxically being an activity that requires a lot of time, progressing slowly and depending on a series of attempts, successes and failures, followed by yet more attempts, and always being based on discussion, most of the time taking place between peers, with its own appropriate languages and its own pre-determined timetables. In this Gulbenkian Programme, a substantial part is devoted to the production of theory and to its subsequent dissemination in various formats. Thus, throughout the period during which it will be held, Next Future will organise workshops, meetings and debates between peers, with a self-contained and less public format. These will take place far from the debating arenas for which the researchers from the excellent research centres that have joined in this project will produce theory based on their own particular avenues of research, transferred to the pre-defined platform that constitutes the timetable established for this project. These researchers will be joined by other international researchers, who will also contribute with their problems and working hypotheses that, later, after being validated by their peers, will be published on specific supports. Besides this more discreet work (nonetheless produced in perfect cooperation with other more publicly visible efforts), cycles of lectures, conferences and master classes will be held, with themes and participants to be announced at a later date. And the work that is done will only make sense when part of this theory that has been produced can be disseminated in diffuse circles to other researchers, to anonymous, but interested audiences, and to students of the Next Future.

In keeping with our aim for the production of Theory, we have decided, in this first issue of the Next Future programme, to begin immediately with the publication of essays by leading intellectuals and theoreticians.

El presente es confuso, el futuro muy incierto, sabemos demasiado poco los unos de los otros, y ello tanto de lo que nos es común como de lo que nos diferencia, pero podemos intervenir. Y, con toda seguridad, una de las formas más eficaces y sobre todo fundamentales, a pesar de que sea poco espectacular y no necesariamente muy mediática, es la investigación, o mejor dicho, los varios métodos y protocolos de investigación y la producción de teoría. Es conocida la importancia que se le concede a esta actividad en la Fundación Gulbenkian. Y, sin embargo, el esfuerzo se revela siempre insuficiente, y siempre urgente, a pesar de que se trata paradójicamente de una actividad con tiempos lentos y que vive de tentativas, éxitos y fracasos y de nuevo más tentativas y siempre a partir de la discusión, la mayor parte de las veces entre pares, con los lenguajes adecuados y los calendarios que les son propios. Una parte sustantiva de este Programa Gulbenkian se dedica a la producción de teoría y a su comunicación bajo diversos formatos. Así, a lo largo del período de su realización, el PF va a organizar *workshops*, encuentros, discusiones entre pares con un formato más cerrado, lejos de la arena pública, para los cuales investigadores de los centros de investigación de excelencia que se han sumado a este proyecto van a producir teoría a partir de sus líneas de investigación particulares, transferidas a la plataforma que constituye el calendario de este proyecto. A estos investigadores se asociarán otros internacionales, quienes igualmente contribuirán con sus problemáticas e hipótesis de trabajo, que a *posteriori* y una vez validadas por sus pares, serán publicadas en soportes específicos. Aparte de este trabajo más discreto, pero en perfecta colaboración con otro públicamente más visible, se organizarán ciclos de conferencias y lecciones magistrales, cuyos temas e intervinientes serán dados a conocer más adelante. Y el trabajo sólo tendrá sentido cuando parte de la teoría producida se comunique en círculos difusos a otros investigadores, a públicos anónimos pero interesados y a los estudiantes del Próximo Futuro.

Por lo que se refiere a la producción de Teoría, ya desde este primer número del programa Próximo Futuro iniciamos la publicación de ensayos de intelectuales y teóricos de referencia.

CONFERÊNCIA

NICOLAS BOURRIAUD

Conference—Conferencia

23 DE JUNHO—JUNE 23—23 DE JUNIO. 18:30 / SALA POLIVALENTE



Num momento em que se retoma a discussão sobre o fim da história e, em particular, sobre a revisão da história de arte, o ensaísta e curador Nicolas Bourriaud apresenta e materializa em exposição o conceito de altermodernidade. Este conceito pretende ultrapassar o dilema da escolha entre um pós-modernismo esgotado – na irresolução do que anunciou – e alguma nostalgia da energia do modernismo. A tese de Bourriaud considera que a actual crise estava anunciada e que, de algum modo, ela serve para enterrar o dilema moderno-pós-moderno e para criar uma nova era: a altermodernidade. A altermodernidade não tem um eixo, actua em várias temporalidades, pretende ultrapassar a crise deste confronto e a melancolia a ela ligada por uma postura afirmativa da arte e como se pode integrar as artes não ocidentais num novo paradigma, também inovador, porque ultrapasse a ideia de que tudo está condicionado a uma globalização financeira. É pois oportuno ouvir como Bourriaud explicita o seu conceito, como o sustenta em termos teóricos e como o mostra materializado nas exposições de que é autor.

Nicolas Bourriaud, francês nascido em 1965, é curador, ensaísta e crítico de arte. É co-fundador e, entre 1999 e 2006, co-diretor do Palais de Tokyo em Paris, juntamente com Jérôme Sans. Foi igualmente co-fundador e diretor da revista de arte contemporânea Documents sur l'art (1992-2000) e correspondente em Paris para a publicação Flash Art entre 1987 e 1995. Bourriaud tornou-se conhecido pelos seus livros "Relational Aesthetics" e "Postproduction". "Relational Aesthetics" em, particular, tornou-se um texto decisivo para uma geração que chegou à ribalta no início da década de 90. Bourriaud cunhou o termo no texto do catálogo da exposição Traffic apresentada no Museu de Arte Contemporânea de Bordeus. No livro "Postproduction", Bourriaud relaciona o *deejaying* com a arte contemporânea. Nicolas Bourriaud é actualmente o Curador Gulbenkian de arte contemporânea da Tate Britain, em Londres, e curador da Trienal da Tate realizada no início deste ano, intitulada Altermodern.

At a time when people are once again discussing the end of history and, in particular, undertaking a revision of the history of art, the essayist and curator Nicolas Bourriaud presents the concept of altermodernity, which he also materialises in the form of an exhibition. This concept seeks to overcome the dilemma of choosing between a post-modernism that is now exhausted in the indecision of what it heralded and a certain nostalgia for the energy of modernism. The thesis defended by Bourriaud is that the current crisis was already announced beforehand and that it serves in some ways to bury the modern-post-modern dilemma and create a new area, that of altermodernity. Altermodernity does not have one central axis, but operates in various time frames. It seeks to overcome the crisis of this confrontation and the melancholy that is linked to it by adopting an affirmative posture for art and showing how the non-western arts can be incorporated into a new paradigm, one that is also innovative because it goes beyond the idea that everything is conditioned and dependent upon financial globalisation. This is therefore an opportune moment for listening to the way in which Bourriaud explains his concept, seeing how he defends it in theoretical terms and how he shows its materialised form in the exhibitions that he produces.

Nicolas Bourriaud (born 1965) is a French curator, essayist and art critic. He co-founded, and from 1999 to 2006 was co-director of, the Palais de Tokyo, Paris together with Jérôme Sans. He was also founder and director of the contemporary art magazine Documents sur l'art (1992-2000), and correspondent in Paris for Flash Art from 1987 to 1995. Bourriaud is best known among English speakers for his publications "Relational Aesthetics" (1998/English version 2002) and "Postproduction" (2001). "Relational Aesthetics" in particular has come to be seen as a defining text for a generation who came to prominence in Europe in the early 1990s. Bourriaud coined the term in 1995, in a text for the catalogue of the exhibition Traffic that was shown at CAPC contemporary museum in Bordeaux. In "Postproduction" (2001), Bourriaud relates deejaying to contemporary art. Bourriaud is now Gulbenkian curator of contemporary art at Tate Britain, London, and in the beginning of this year curated the fourth Tate Triennial there, entitled Altermodern.

En un momento en el que se retoma la discusión sobre el fin de la historia, y en particular sobre la revisión de la historia del arte, el ensayista y comisario de arte Nicolas Bourriaud presenta y materializa en exposición el concepto de altermodernidad. Este concepto pretende superar el dilema de la alternativa entre una postmodernidad agotada – en la irresolución de aquello que había anunciado – y una cierta nostalgia de la energía de la modernidad. La tesis de Bourriaud se apoya sobre la idea de que la actual crisis estaba anunciada y de que de alguna forma sirve para enterrar el dilema modernos-postmodernos y para crear una nueva era, la altermodernidad. La altermodernidad no tiene un eje, actúa en varias temporalidades y pretende superar la crisis generada por este enfrentamiento y la melancolia ligada a él por una postura afirmativa del arte, que pasa por la integración de las diferentes expresiones artísticas no occidentales en un nuevo paradigma, también él innovador en la medida en que se revele capaz de trascender la idea de que todo está condicionado por la globalización financiera. En este marco, resulta particularmente oportuno observar cómo Bourriaud explicita su concepto, cómo lo sostiene en términos teóricos y cómo lo muestra materializado en las exposiciones que ha organizado.

Nacido en Francia en 1965, Nicolas Bourriaud es comisario de arte, ensayista y crítico de arte. Entre 1999 y 2006 fue cofundador y codirector del Palais de Tokyo en París, junto con Jérôme Sans. Fue igualmente cofundador y director de la revista de arte contemporánea Documents sur l'art (1992-2000) y corresponsal en París de la publicación Flash Art entre 1987 y 1995. Bourriaud se dio a conocer por sus libros "Relational Aesthetics" y "Postproduction". El primero de ellos en particular se convirtió en un texto decisivo para una generación que entra en la escena artística a comienzos de la década de los años noventa. Bourriaud acuñó el término en el texto del catálogo de la exposición Traffic, presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos. En "Postproduction", Bourriaud relaciona el deejaying con el arte contemporáneo. Actualmente, Nicolas Bourriaud es Comisario Gulbenkian de arte contemporánea de la Tate Britain, en Londres, y comisario de la Trienal de la Tate realizada a inicios de este año, titulada Altermodern.

O PRAZER DA CULTURA

The Pleasure of Culture

El Placer de la Cultura

O Descobrir - Programa Gulbenkian Educação para a Cultura colabora com o Próximo Futuro concebendo e organizando um conjunto de iniciativas de âmbito educativo que vão ao encontro de algumas linhas programáticas do Próximo Futuro, interpretando-as e recriando-as numa parceria que terá continuidade nas próximas edições. A edição deste ano concentrar-se-á num programa de actividades educativas dedicadas a todos mas, maioritariamente, às famílias, crianças e adolescentes. As iniciativas seguem o calendário da edição deste ano do Próximo Futuro (20 de Junho a 12 de Julho), concentrar-se-ão, em particular, nos fins-de-semana e os protocolos de funcionamento, inscrição e visitas são os comuns às outras iniciativas do Descobrir - PCEC.

Constam do programa as seguintes actividades:

No Museu Gulbenkian, a Magia da Mudança joga com questões como a identidade, a deslocação e o fluxo de bens e de pessoas no presente e no passado, a morfologia dos jardins do Oriente e do Ocidente, a revisitação do museu. No jardim, com Palavras ao Vento e Mapas no Chão, trabalha-se a escrita criativa, a poesia visual e as noções de percurso, mapa, geografia e memória. E, finalmente, no espaço do restaurante do Museu Gulbenkian, prolongando-se pelo jardim, surgem iniciativas associadas ao gosto, à gastronomia, às especiarias, que se traduzirão em conversas e jantares.

The Gulbenkian Programme of Education for Culture (Descobrir - PCEC) will be working with Next Future on the design and organisation of a series of educational initiatives that follow some of the ideas outlined in the Next Future programme, interpreting them and recreating them in a partnership that will also be continued in later years of the event. This year, attention will be centred on a programme of educational activities that are mainly dedicated to families, children and adolescents, although not exclusively so. The initiatives follow the calendar that has already been established for this year's edition of Next Future (20 June to 12 July) and will take place mainly at weekends. The procedures established for the functioning of these initiatives, including enrolments and guided visits, are the same as for other initiatives developed by Descobrir - PCEC.

The following activities are included in the programme:

At the Gulbenkian Museum, the Magic of Change plays with such questions as identity, displacement and the flow of goods and people both in the present and the past, the morphology of Oriental and Western gardens, and the idea of revisiting the museum. In the garden, Words in the wind and Maps on the ground, the focus is on creative writing and visual poetry and the notions of pathway, map, geography and memory. And, finally, in the restaurant area of the Gulbenkian Museum, but also continuing out into the garden, there will be a series of initiatives associated with taste, gastronomy and spices, which will later be translated into conversations and special dinners.

Descubrir - Programa Gulbenkian Educación para la Cultura colabora con Próximo Futuro mediante la concepción y la organización de un conjunto de iniciativas de ámbito educativo que se inscriben bien en algunas de las líneas programáticas de Próximo Futuro, interpretándolas y recreándolas, en una colaboración que tendrá continuidad en las próximas ediciones. La edición de este año se concentrará en un programa de actividades educativas que, en su mayor parte, aunque no exclusivamente, estarán dedicadas a familias, niños y adolescentes. Las iniciativas siguen el calendario de la edición de este año de Próximo Futuro (20 de junio a 12 de julio), se concentrarán en particular los fines de semana y los protocolos de funcionamiento, inscripción y visitas son comunes al resto de iniciativas de Descubrir - PCEC.

En el programa figuran las siguientes actividades:

En el Museo Gulbenkian, la Magia del Cambio juega con cuestiones como la identidad, la circulación y el flujo de bienes y de personas en el presente y en el pasado, la morfología de los jardines de Oriente y de Occidente, la revisitación del museo. En el jardín, con Palabras al viento y Mapas en el suelo, se trabaja la escritura creativa y la poesía visual y las nociones de trayecto, mapa, geografía y memoria. Y, por último, en el espacio del restaurante del Museo Gulbenkian, prolongándose por el jardín, surgen iniciativas asociadas al gusto, a la gastronomía, a las especias, que se traducirán en conversaciones y comidas.



SARA & ANDRÉ
FUNDAÇÃO SARA & ANDRÉ POR ISABEL BRISON, 2009
100 X 70 CM
GALERIA 311

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 africanos’, que fizessem novas palavras usando as letras AFRI¹. Inspirados pelo uso da palavra afropolitismo, feito por Achille Mbembe e Taiye Tuakli-Worsormu, os artistas jogaram com neologismos como afrizhime, Afri-noid, Afri-kin e Afroblique. 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 artística ². De modo similar, Salah Hassan vê o campo inicial da Arte Africana como sendo historicamente monolítico³ e, apesar das numerosas tentativas para complicar 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, sugerei 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 preguiçoso 4, 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» 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 arte exclusivamente sul-africana. Os curadores viram-se, então, para ‘África’ – não o continente, porque se espera que tenhamos ultrapassado os ‘mitos dos continentes’⁵ metageográficos –, mas uma ‘África’ desterritorializada⁶, o lugar-entre-aspas visto em ligação com uma raça-entre-aspas. Como escreve James Ferguson, «a unidade de uma coisa chamada ‘África’, o seu estatuto como um único ‘lugar’ (...) parecem ser dúbios⁸. Dúbios⁸, talvez, mas desde quando é que uma palavra com ou sem aspas tem

A CENA AFRI NÃO É O QUE PARECE

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
PRÓXIMO FUTURO / NEXT FUTURE
Nº01 — PÁGINA: 24

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 ‘aquí’, do ‘lá’ e daquilo que é problematicamente 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 ‘afropolitá’ 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-Worsormu – 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 intracinentais que também têm a capacidade de gerar cosmopolitismo? A actual feticização 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 afropolitá¹². 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 «colhendo, com pleno conhecimento dos factos, a estranheza, o estrangeiro e o remoto, a capacidade de reconhecernos o nosso rosto no de um estrangeiro e tirar o maior partido dos traços de remoto na proximidade (...)»¹³? Verdadeiros cosmopolitas não estão apenas receptivos à diferença, mas procuram activamente novas experiências, rejeitando «os limites das comunidades fechadas e dos seus próprios antecedentes culturais»¹⁴. Porém, ir para lá das delimitações do lugar não torna o lugar obsoleto, pois, como sugere Arturo Escobar «ter como base um lugar não é o mesmo que estar preso num lugar»¹⁵.

Mais, se sugerirmos que um artista tem de se deslocar crítico as grandes cidades de

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 Vulgaritry”, na David Krutt Projects, em Nova Iorque, usou de igual modo a teoria de Mbembe como trampolim. (“Aesthetics of Vulgaritry” 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 dispares 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 apagar 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 matices 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 Hirshorn 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 ‘fecção’ e ‘realidade’. Embora o realizador e artista britânico, Isaac Julien, tenha sido destacado pelo NKA: Journal for Contemporary African Art, ele não foi apresentado em The Cinema Effect como um artista de herança africana, 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

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, Chader 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-Worsormu’s use of the word Afropolitanism, artists played with neologisms such as afrizhime, Afri-noid, Afri-kin and Afroblique. 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 about Western perception than artistic expression. Similarly, Salah Hassan views the early field of African Art as being historically monolithic¹, and despite numerous attempts to complicate and diversify the “Africa” in “African Art”, this very signifier, “Africa”—albeit now wobbly—persists as the premise for theme-less survey exhibitions such as Africa Now, Africa Remix and Flow. (In contrast, Short Century, for example, was based on a profoundly important and well worked -through theme). While I am not

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 esprietadelas 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 escurificada. 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 significante 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 heterogéneas 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.

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 deterritorialised⁷ “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, of more concern 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 a compass, but one that reflects our offers and pockets. It is one thing to dwell in the psycho-terrain of “looking both ways”, but does the art, for example, move both ways, or even translate both ways? (Or is it not about the art?) Does the phrase of Flow curator Christine Y. Kim, “No Where Now Here” simply suggest that the de-placed place (“Africa”: nowhere) is now being viewed within the placed-place (the US: here), or is she suggesting that the US is now de-placed (no-where) too? It is strange how

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

² FIRSTENBERG, LAURI, “NEGOTIATING THE TAXONOMY OF CONTEMPORARY AFRICAN ART”—PRODUCTION, EXHIBITION, COSMOPOLITANISM” 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, NEW IORQUE: THE STUDIO MUSEUM IN HARLEM, 2008, P. 17.

⁴ HALL, STUART, “MAPS OF EMERGENCY: FAULT LINES AND TECTONIC PLATES” IN TAWADROS, GLAINE E SARAH CAMPBELL, FAULT LINES: CONTEMPORARY AFRICAN ART AND SHIFTING LANDSCAPES. LONDON: INSTITUTE OF INTERNATIONAL VISUAL ARTS, 2003, P. 31.

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: GHOSTS, 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 PANAYIOTAKIS, 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-WORSORMU, TAIYE, “BYE-BYE, BABAR OR, WHAT IS AN AFROPOLITAN?” IN DISTANT RELATIVES/RELATIVE DISTANCE, CAPE TOWN: MICHAEL STEVENSON GALLERY, 2006.

¹² NUTTALL, SARAH AND ACHILLE MBEMBE, “AFROPOLIS: FROM JOHANNESBURG”, PMLA: PUBLICATIONS OF THE MODERN LANGUAGE ASSOCIATION OF AMERICA 22 (J), 2007, P. 182.

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

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

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 urban-ites¹¹. 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 Mmembe’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 Mmembe 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 Vulgarity at David Krutt Projects in New York similarly used Mmembe’s theory as a springboard. (“Aesthetics of Vulgarity” 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 Mtambo, 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

Como parte del proyecto de investigación «Post-Geographic Diaspora: Contradictory Place-Markers in Contemporary African Art» [Díaspورا 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, Chada Amer, Street Level, The Cinema Effect, El Anatsui, y asistido a una performance de Senzeni Marasela.

Prefjjar 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”¹. Inspirados por el uso que hicieran Achille Mbembe y Taiye Tuakli-Worsornu de la palabra afropolitanismo, los artistas jugaron con neologismos como “afrizome”, “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 “a-fri” (a free [uno/a libre]) en su término “A-friwave” (a free wave [una ola libre]). Como él mismo sugiere, “El prefijo ‘afri’ tiene limitaciones en cuanto a los significados que puede soportar. Una ola no tiene color, ni principio o fin. Simplemente fluye. Un flujo ilimitado de ideas es esencial para la creación de arte.”

A pesar de la afirmación de que la categoría “africano” se mantiene como una “categoría intencionalmente vaga”, este ejercicio fue llevado a cabo con el objeto de “inte-

A CENIA AFRI NAO É O QUE PARECE

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, P.XX.

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,” IN FLOW. NEW YORK: THE STUDIO MUSEUM IN HARLEM, 2008, P.19.

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 Affect 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 Gawu (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 (al-luding 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 heavy-handedly 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.

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 África no sea relevante para el trabajo de un artista, sugiero que “colgar” una exposición entera de la frágil percha de la moda afri ya no es ser innovador, sino limitarse a seguir la corriente. Si Stuart Hall sugiere que “África” es un significante⁴ perezoso aunque de alguna forma necesario, el reto radica en descubrir cuándo, en qué contexto, y aún más importante, para quién es necesario.

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 Jozí? (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 encauadrado 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, muestras 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 afropolitanismo 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 ‘afropolita’ 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 intrac Continentales 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 Mmembe 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” ahornada por el afropolita¹². Este es un lugar, no lo olvidemos, que explotó recientemente en ataques a extranjeros. Donde encaja la xenofobia en la noción de afropolis cuando Mmembe 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 sugierimos 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 colectiva, ¿cuáles son entonces las alternativas para los comisarios? El tipo de exposiciones temáticas y cuidadosamente pensadas tiene mucho potencial, aunque puedan encajar a la fuerza a los artistas dentro de las cuadrículas de los comisarios, o apoyarse en temas teóricos que acaban por estar en desacuerdo con el arte. La exposición The New Spell: Contemporary South African Art and the Aesthetics of Vulgarity, en la David Krutt Projects de Nueva York, usó de igual modo la teoría de Mmembe como tram-

A CENIA AFRI NAO É O QUE PARECE

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

7 VÉR 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 VÉR 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 12 (J), 2007, P. 182.

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.

polin. (“Aesthetics of Vulgarity” es el título del tercer capítulo de On the Postcolony). Prometiendo “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 Themba 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 por 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, consiguen 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 quieren las dicotomías entre “ficción” y “realidad”. Aunque el director y artista británico Isaac Julien haya sido destacadado 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 interactíen 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 signficante 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 la Rhodes University.

A ÁFRICA E O BRASIL

AFRICA AND BRAZIL

ÁFRICA Y BRASIL



Era raro o dia, no século XVIII e na primeira metade do XIX, em que não saía dos portos brasileiros um barco para o litoral africano ou neles não ancorava um navio de volta. Durante mais de 350 anos, o Atlântico de tal modo aproximou as costas africana e brasileira, que essas foram ficando semelhantes. Nos dois lados, podia-se ver os mesmos coqueiros, os mesmos cajueiros, as mesmas bananeiras, as mesmas roças de milho, os mesmos mandiocais. As plantas iam e vinham nos navios a serviço do comércio de escravos. E também costumes, maneiras de vestir, técnicas, tradições, crenças e valores.

Se, no Brasil, até o fim do Oitocentos, os modos de vida portugueses e europeus dominavam o foro e as salas de visitas, o africano prevalecia na cozinha, no quintal e na rua. Atos e gestos dos mais pessoais eram expressos por palavras africanas, e muitas delas se incorporaram à língua portuguesa e são, hoje, de uso cotidiano, como, por exemplo, babá, bagunça, caçula, cafuné, cochilo, denço, encabulado, lengalenga, quitute, tanga, fungar, xingar e zangar. Mas, enquanto nas casas brasileiras, ao lado do cozido e das iscas de fígado, se comiam o acarajé, o caruru e o efô, não faltavam em muitas mesas do golfo do Benim o pirão, a farofa e a cocada. Pois, assim como a África — para repetir a frase de um grande estadista do Império, Bernardo Pereira de Vasconcelos — civilizava a América, o Brasil influenciava o dia-a-dia de vários povos africanos.

Esse intenso processo de trocas culturais foi interrompido, na passagem do século XIX para o XX, quando as potências européias assumiram o controle colonial da África. Cessaram as ligações marítimas diretas entre o Brasil e o continente africano. E este saiu das preocupações brasileiras. Comparem-se os relatórios do Ministério do Exterior brasileiro: nos do Império, em alguns anos, o número de páginas dedicado à África só é menor do que o que tem por assunto a Bacia do Prata; já nos da República, até o fim da Segunda Guerra Mundial, quando muito consta um parágrafo sobre aquele continente.

Nenhuma cidade do mundo — escreveu Luís da Câmara Cascudo — está mais presente nas cantigas brasileiras do que Luanda. No entanto, até não muito tempo, poucos dos que as entoavam seriam capazes de localizar a cidade no mapa. Na geografia de todos os dias, a África ficara reduzida aos pontos de escala e reabastecimento de navios e aviões — a Dacar, à Cidade do Cabo e às Ilhas de Cabo Verde. Num outro plano, porém, o da fé, da imaginação e do sonho, persistiu em muitos brasileiros uma África mítica, uma construção da saudade e da esperança dos que de lá tinham sido arrancados. Essa África ficara dentro de nós, como coisa nossa, misteriosa e íntima.

É fácil compreender, por isso, que o fim do domínio colonial viesse acompanhado pelo sabor do reencontro. Após um intervalo de mais de meio século, podia-se restabelecer um diálogo com o continente africano sem intermediários europeus.

Com eles a servirem de hífen, já havia, entretanto, o Brasil iniciado entendimentos com os principais produtores africanos de café e cacau. E seriam os interesses econômicos, mais que as efusões da afetividade, que dariam impulso às novas conversações entre as duas margens do Atlântico.

Quase a anunciar que assim seria, a diplomacia brasileira, já em 1957, logo a seguir

A ÁFRICA E O BRASIL

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN PRÓXIMO FUTURO / NEXT FUTURE Nº01 — PÁGINA: 28

There was rarely a day, in the 18th and first half of the 19th century, when a ship did not set sail from Brazilian ports heading for the African coast or when a vessel returning from those shores did not cast anchor there.

For more than 350 years, the Atlantic brought the African and Brazilian coasts so much closer together that they gradually began to resemble one another. On both sides the same coconut palms could be seen, the same cashew trees, the same banana trees, the same stubble fields of maize crops, the same manioc plantations. The plants themselves journeyed to and fro on the ships used for slave traffic. And with them came different customs, ways of dressing, techniques, traditions, beliefs and values.

If, in Brazil, until the end of the 19th century, Portuguese and European lifestyles dominated public life and the drawing rooms of the bourgeoisie, the African lifestyle prevailed in the kitchen, the back yard and the street. Some of the most personal acts and gestures were expressed through the use of African words, many of which were incorporated into the Portuguese language and are today in everyday use, such as, for example, babá (a kind of cake), bagunça (confusion), caçula (the youngest child), cafuné (scratching), cochilo (snooze), denço (dengue fever), encabulado (bashful), lengalenga (a long rigmarole), quitute (titbit), tanga (loincloth or thong), fungar (to sniffle), xingar (to chide) and zangar (to get angry). But, whereas in Brazilian homes, alongside their stews and liver dishes, people would also eat acarajé (beans cooked in palm oil), caruru (amaranthus) and efô (shrimps, greens and pepper), in the Gulf of Benin there was similarly no shortage of tables filled with pirão (manioc mush), farofa (manioc meal fried in butter) and cocada (coconut sweet). For, just as Africa — to repeat the phrase once used by a great statesman of the Empire, Bernardo Pereira de Vasconcelos — had civilised America, so Brazil influenced the day-to-day life of several African peoples.

This intense process of cultural interchange was interrupted, at the turn of the 19th to the 20th century, when the European powers took colonial control of Africa. The direct maritime links between Brazil and the African continent came to an end, which meant that the latter ceased to be a concern of the Brazilians. One need only compare the reports produced by the Brazilian Foreign Ministry: in those compiled under the Empire, in some years, the number of pages devoted to Africa was only outnumbered by the number of pages devoted to the subject of the River Plate Basin; whereas in those compiled under the Portuguese Republic, until the end of the Second World War, the most one could find was the odd paragraph written about that continent.

No city in the world — wrote Luís da Câmara Cascudo — figures more frequently in Brazilian songs than Luanda. Yet, until quite recently, few of those who sang these songs were capable of locating the city on a map. In our everyday geography, Africa had been reduced to those places where our ships and planes would stop off for supplies and refuelling — Dakar, Cape Town and the Cape Verde archipelago. At another level, however, that of faith, imagination and dream, many Brazilians still thought of a mythical Africa, a construction of nostalgia and hope fabricated by those who had been forcibly torn away from there. That Africa had stayed inside of us, as our thing, as something mysterious and intimate.

It is therefore easy to understand that the end of the colonial domination should be accompanied by the sense of a re-encounter. After an interval of more than half a century, a dialogue could finally be re-established with the African continent without the need for any European intermediaries.

With them fulfilling the function of a hyphen, Brazil had, in the meantime, already begun to establish understandings with the main African producers of coffee and co-



Era raro el día, durante el siglo XVIII y la primera mitad del XIX, en que no salía de los puertos brasileños un barco con destino al litoral africano o en que, en ellos, no anclaba un barco de regreso.

Durante más de 350 años, el Atlántico aproximó hasta tal punto las costas africana y brasileña, que éstas se fueron tornando cada vez más parecidas entre sí. A ambos lados podían verse los mismos cocoteros, los mismos anacardos, los mismos bananos, las mismas rozas de maíz, los mismos yucales. Las plantas iban y venían en los navíos al servicio del comercio de esclavos. Y, con ellas, costumbres, maneras de vestir, técnicas, tradiciones, creencias y valores.

Si, en Brasil, hasta finales del diecinueve, los modos de vida portugueses y europeos dominaban el foro y los salones de visita, el africano prevalecía en la cocina, el huerto y la calle. Numerosos eran los actos y gestos, entre los que se cuentan algunos de los más personales, que se expresaban mediante palabras africanas, muchas de las cuales se han incorporado a la lengua portuguesa y son, hoy, de uso cotidiano, como, por ejemplo, babá (niñera), bagunça (desorden, lío), caçula (hijo pequeño), cafuné (caricia), cochilo (cabezada, siesta), denço (berrinche), encabulado (avergonzado), lengalenga (cantilena, monserga), quitute (manjar), tanga, fungar (refunfuñar), xingar (insultar) y zangar (enfadar). Pero, mientras en las casas brasileñas, al lado del cocido y los filetes de hígado, se comía acarajé, caruru y efô, no faltaban en muchas mesas del golfo de Benin el pirão, la farofa y la cocada. Pues, así como África civilizaba América — por repetir la frase de un gran estadista del Imperio, Bernardo Pereira de Vasconcelos —, también Brasil ejercía su influjo en el día a día de varios pueblos africanos. Ese intenso proceso de intercambios culturales fue interrumpido, en el tránsito del siglo XIX al XX, cuando las potencias europeas asumieron el control colonial de África. Cesaron entonces las conexiones marítimas directas entre Brasil y el continente africano. Y éste fue cediendo su sitio entre las preocupaciones brasileñas. Compárense si no los informes del Ministerio del Exterior brasileño: durante el Imperio, hay años en que el número de páginas dedicadas a África sólo es inferior a las que se ocupan de la Cuenca del Plata, mientras que durante la República, y hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, cuando mucho figura un párrafo sobre aquel continente.

Ninguna ciudad del mundo — escribió Luis da Câmara Cascudo — está más presente en los cantares brasileños que Luanda. Sin embargo, hasta no hace demasiado tiempo, pocos de los que los entonaban hubieran sabido ubicar la ciudad en un mapa. En la geografía cotidiana, África había quedado reducida a determinados puntos de escala y reabastecimiento de barcos y aviones: Dakar, Ciudad del Cabo y el archipiélago de Cabo Verde. En otro plano, en cambio, el de la fe, la imaginación y el sueño, persistió en muchos brasileños la conciencia de una África mítica, una construcción derivada de la añoranza y de la esperanza de quienes de ella habían sido arrancados. Esa África permanecía dentro de nosotros, como algo nuestro, misterioso e íntimo.

Es fácil comprender, por eso, que el final del dominio colonial viniera acompañado por el sabor del reencontro. Tras un intervalo de más de medio siglo, de nuevo era posible restablecer un diálogo con el continente africano sin intermediarios europeos.

coa. And it was, in fact, to be economic interests, rather than any mutual outpouring of affection, that would give greater impetus to the new conversations now taking place once again between the two sides of the Atlantic Ocean.

Almost as if to announce that this would be the case, Brazilian diplomacy took the initiative, as early as 1957 and immediately after the independence of Ghana, of proposing the creation of an Economic Commission for Africa at the United Nations.

The first gestures were also political — and symbolic. Brazil once again had the Atlantic coast of Africa as its eastern border, and this was a border that it wanted to keep alive. The country promptly recognised the new African states and was present at almost all of the ceremonies held to mark their newly-acquired status of independence. It was not long before Brazil had embassies in several of these countries, sending trade missions to the continent, receiving students from Africa and sending teachers there in return. In some of these countries, they were excited to discover that Brazil had already established a notable presence, visible in the local architecture, customs and festivities and, above all, in the descendants of ex-slaves who had returned to Africa, still claiming to be Brazilian and boasting surnames such as Souza, Costa, Rocha or Medeiros. In the Portuguese possessions in Africa, Brazilian magazines were to be found in circulation, people read books by such authors as Jorge Amado, José Lins do Rego, Manuel Bandeira and Jorge de Lima, and listened to radio stations broadcasting from Rio de Janeiro and Recife.

In the first days of 1961, the Brazilians gave a most festive welcome to the Emperor of Ethiopia, Haile Selassie. Three years later, Léopold Sedar Senghor, from Senegal, was to become the second African head of state to be afforded an official reception in Brazil. Exchange visits between ministers became a matter of routine. What was still lacking, however, was the great festival that would mark the importance of this re-encounter.

Such an event was finally to take place in 1972, when Mario Gibson Barboza, the Brazilian foreign minister, visited the Ivory Coast, Togo, Dahomey (the present-day Republic of Benin), Nigeria, Cameroon, Gabon, Zaire (the present-day Democratic Republic of the Congo), Senegal and, shortly afterwards, Kenya. While, in the course of this trip, important agreements were signed between these countries and Brazil — some of which formed the basis for a great leap forward in terms of economic relations, making Nigeria, for example, Brazil’s 4th or 5th largest trading partner over a period of ten years — the various visits were mainly an explosion of joy and happiness, showing that the Brazilians had not come to Africa as strangers, nor were they being received as such.

The phase of euphoria continued until about 1983, when the economic crisis and, even worse, the accompanying political crisis that had spread across the continent became clearly evident. While the African economy grew leaner, the Brazilian economy stagnated. Fewer initiatives were taken, and relations between Brazil and the African countries seemed to be marking time — except in the case of the Portuguese-speaking countries, with which they continued to expand.

Some twenty-five years later, Africa has changed and so has Brazil. And Africa has once again assumed an important position in Brazilian eyes, as the neighbour living opposite, on the other bank of the river. A neighbour with family ties.



Durante el período precedente, y todavía con ellos como puente, Brasil ya había iniciado entendimientos con los principales productores africanos de café y cacao. Y serían los intereses económicos, más que repentinas efusiones de afecto, los que impulsarían las nuevas conversaciones entre ambas márgenes del Atlántico.

Ya en 1957, inmediatamente después de la independencia de Ghana, y anunciando este proceso, la diplomacia brasileña tomó la iniciativa de proponer a las Naciones Unidas la creación de la Comisión Económica para África.

Los primeros gestos fueron también políticos —y simbólicos. Brasil volvía a compartir su frontera este con la África atlántica, y se trataba de una frontera que se quería viva. Muy pronto, el país reconoció a los nuevos Estados africanos y estuvo presente en casi todas las ceremonias de acceso a la independencia. No tardó en tener embajadas en varios de ellos, en enviar al continente misiones comerciales, en recibir de él estudiantes y enviar a él profesores. En algunos de esos países, descubrieron, emocionados, una fuerte presencia de Brasil: en la arquitectura, en las costumbres, en las fiestas y, sobre todo, en las personas de los descendientes de antiguos esclavos que habían retornado a África, se afirmaban brasileños y tenían apellidos como Souza, Costa, Rocha o Medeiros. En las posesiones portuguesas, circulaban revistas brasileñas, se leían libros de autores como Jorge Amado, José Lins do Rego, Manuel Bandeira y Jorge de Lima, y se escuchaban las emisoras de radio de Río de Janeiro y de Recife.

En los primeros días de 1961, los brasileños acogieron festivamente al emperador de Etiopía, Haile Selassie. Tres años después, el senegalés Léopold Sédar Senghor sería el segundo jefe de Estado africano en ser recibido oficialmente en Brasil. Los intercambios de visitas de ministros se fueron haciendo habituales. Faltaba, sin embargo, la gran fiesta del reencuentro.

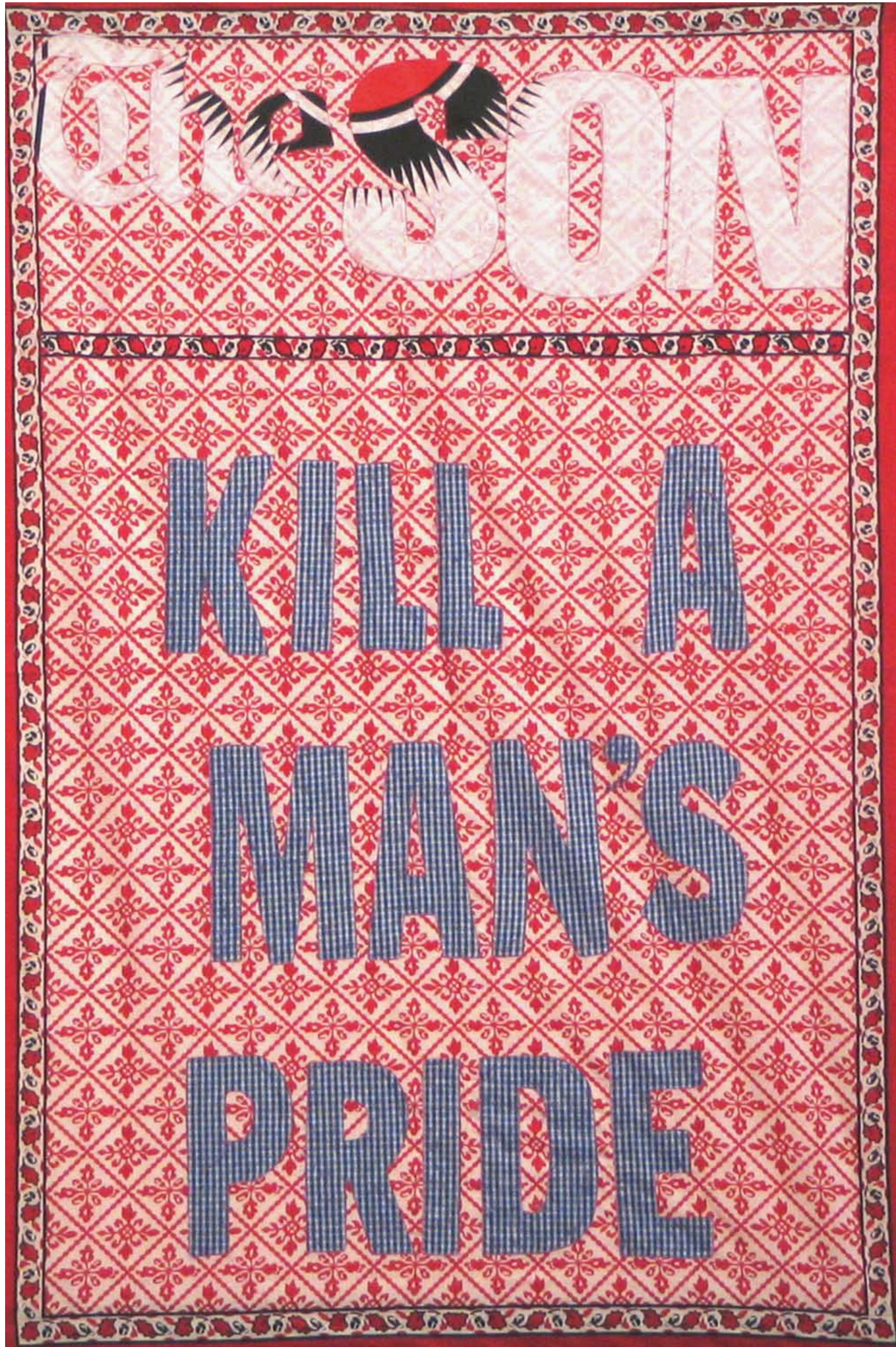
Ésta tuvo lugar en 1972, cuando Mario Gibson Barboza, ministro del exterior de Brasil, visitó Costa de Marfil, Togo, Dahomey (actual República de Benín), Nigeria, Camerún, Gabón, Zaire (actual República Democrática del Congo), Senegal y, poco después, Kenia. Si durante el viaje se firmaron importantes acuerdos entre esos países y Brasil — y algunos de ellos crearon las bases para un gran salto en las relaciones económicas, que haría de Nigeria, por ejemplo, durante diez años, el 4º o 5º socio comercial de Brasil—, fue principalmente motivo de una enorme explosión de alegría, que demostraba que los brasileños no llegaban a África como extraños, ni como tales eran recibidos. La fase de euforia se extendió hasta aproximadamente 1983, cuando se hicieron visibles las crisis económica y, peor aún, política que se abatían sobre el continente. Si la economía africana se degradaba, la brasileña se estancaba. Se redujeron las iniciativas, y las relaciones entre Brasil y los países africanos — exceptuados los de lengua portuguesa, con los cuales siguieron expandiéndose — parecían condenadas a un cierto marasmo.

Cinco lustros después, África y Brasil han cambiado. Y África vuelve a concitar la atención brasileña, como la vecina de enfrente, en la otra orilla del río. Una vecina con lazos de familia.

1 N. DEL T.: PLATOS TÍPICOS DE LA CULINARIA BRASILEÑA. RESPECTIVAMENTE, PASTELILLO ELABORADO CON PASA DE JUDÍA; FRITO EN ACEITE DE PALMA; BELLENO O ACOMPAÑADO DE GAMBAS Y SALSA DE PIÑENTA; PLATO HECHO CON BILEDOS Y GAMBAS SECAS; PESCADO; ACEITE DE PALMA, PIÑENTA, CACAHUETE, ETC.; PLATO TÍPICO DE BAHÍA, DE CONSISTENCIA PASTOSA, ELABORADO A BASE DE VERDURAS, GAMBAS SECAS, PESCADO Y ACEITE DE PALMA.

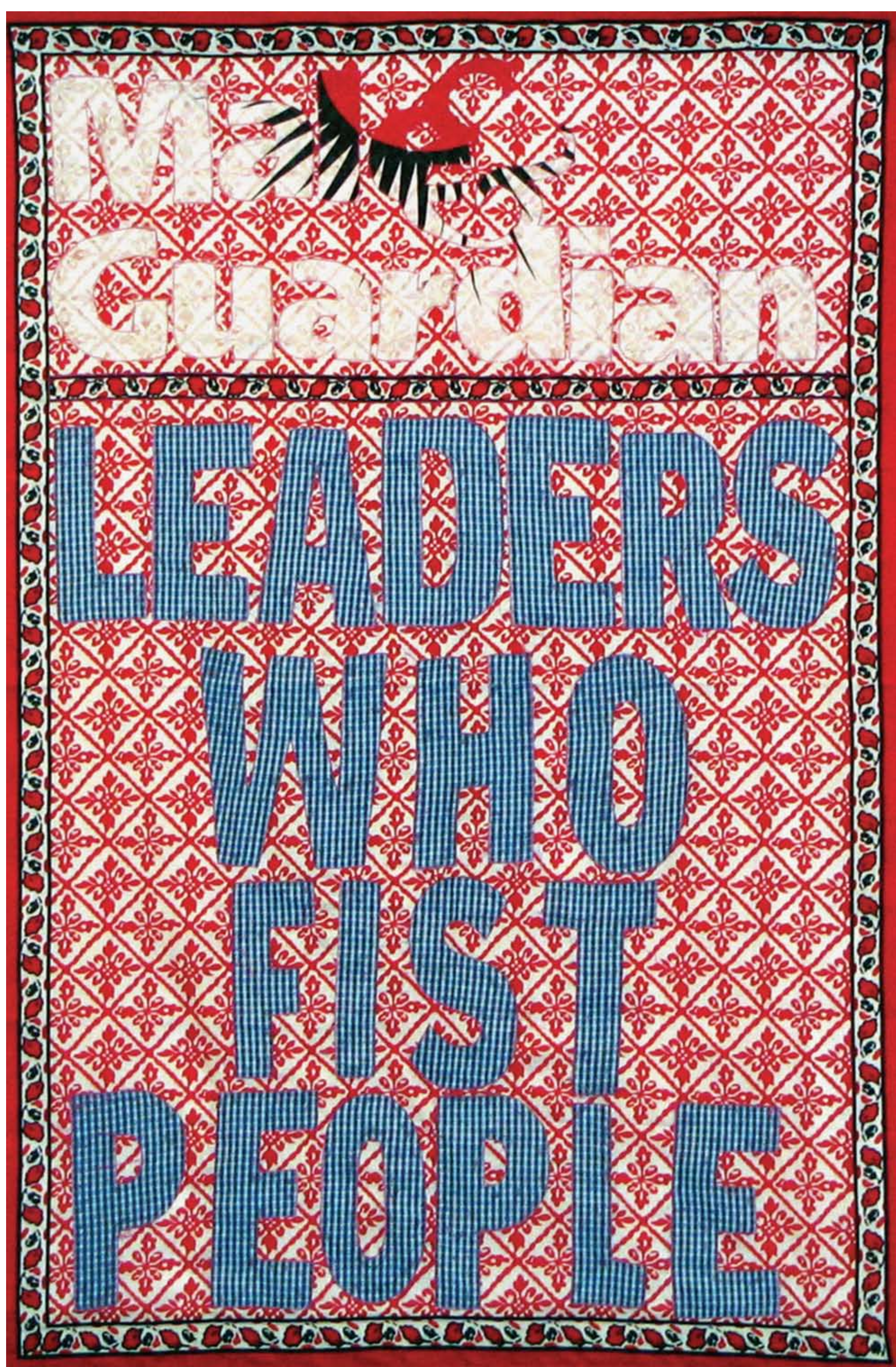
2 N. DEL T.: IDEM. RESPECTIVAMENTE, PAPA DE HARINA DE MANDIOCA Y CALDO DE PESCADO ALIÑADO CON ACEITE DE PALMA; PLATO PREPARADO A BASE DE HARINA DE MANDIOCA FRITA, MEZCLADA CON OTROS INGREDIENTES COMO CEBOLLA, HUEVOS, ETC.; DULCE HECHO CON COCO MALLADO Y AZÚCAR.

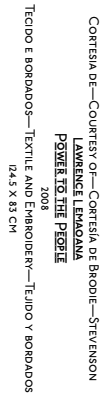
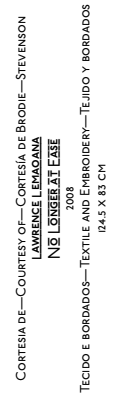
LAWRENCE LEMAOANA

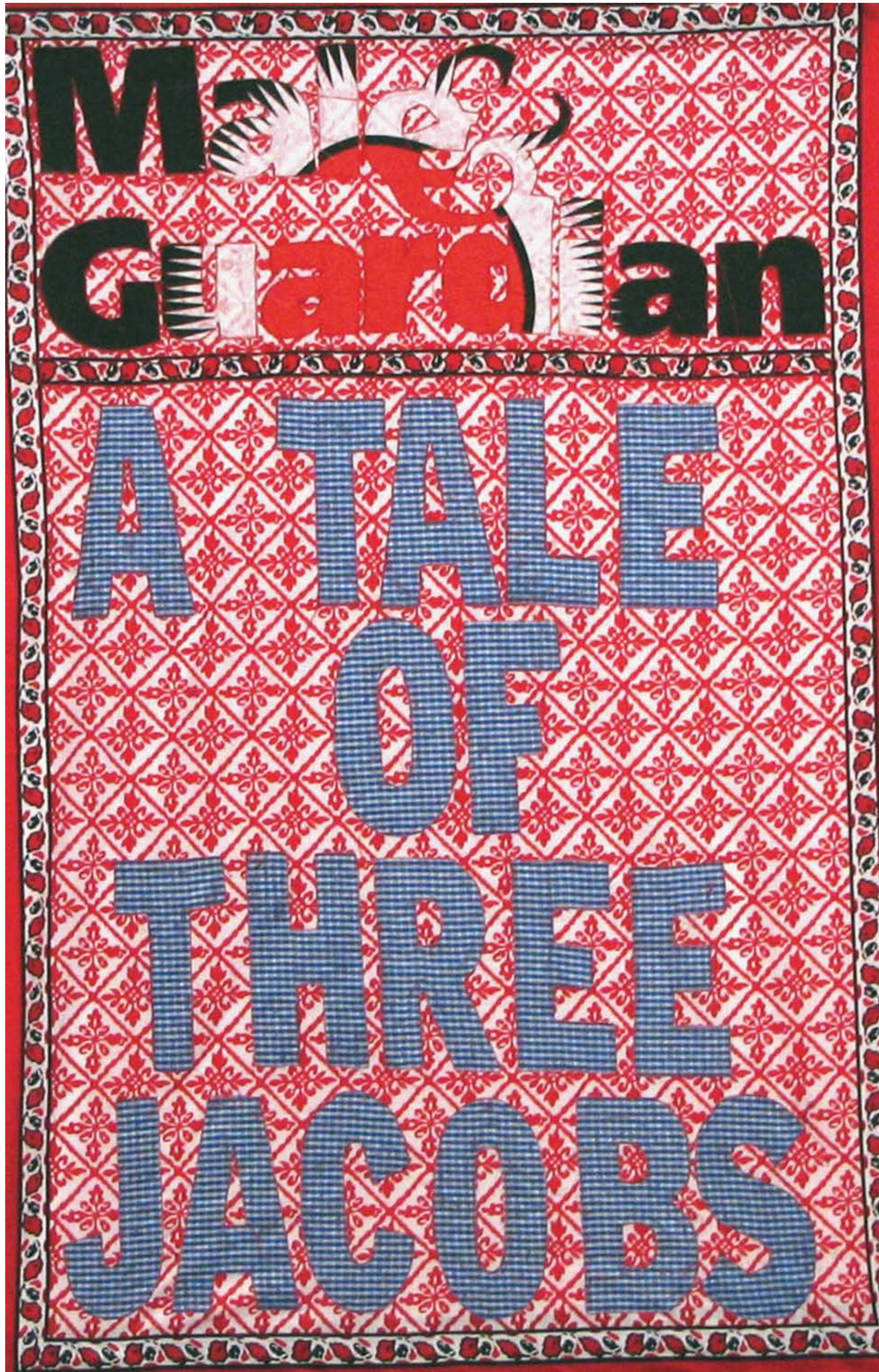


CORTESIA DE—COURTESY OF—CORTESIA DE BRUKE—STEVENS
LAWRENCE L. LEMAIRE
KILL A MAN'S PRIDE
2004
TUDO E BORDADO—TUTU AND FEMINIST—TUDO Y BORDADO
94,5 X 81 CM

CORTESIA DE—COURTESY OF—CORTESIA DE BRUKE—STEVENS
LAWRENCE L. LEMAIRE
LEADERS WHO FEELIST
2004
TUDO E BORDADO—TUTU AND FEMINIST—TUDO Y BORDADO
94,5 X 81 CM







CORTESIA DE—COURTESY OF—CORTESIA DE BROOK—STEVENSON
LAVANDA E LEROMANA
A TALLE COBES E JESSE
2011
54 X 81 CM

TUDO E BORRADO—TOUT LE AND ENMOISE—TUDO Y BORRADO
2011
84 X 10 CM

CORTESIA DE—COURTESY OF—CORTESIA DE BROOK—STEVENSON
LAVANDA E LEROMANA
TRESSE E JESSE
2011
54 X 81 CM

TUDO E BORRADO—TOUT LE AND ENMOISE—TUDO Y BORRADO
2011
84 X 10 CM



COMO CHEGAR—BILHETEIRA—CALENDÁRIO

Bilheteiras

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
AVENIDA DE BERNAL 45 A - 1067-001 LISBOA

2ª A 6ª DAS 10:00 ÀS 19:00
TEL. (351) 21 782 37 00

CENTRO DE ARTE MODERNA JOSÉ DE AZEREDO PERDIGÃO
RUA DR. NICOLAU DE BETTENCOURT
1050-078 LISBOA
3ª A DOMINGO - 10:00 ÀS 18:00 E UMA HORA ANTES DO INÍCIO
DOS ESPECTÁCULOS.
TEL. (351) 21 782 3474/83

Preçoário

PREÇO ÚNICO
ESPECTÁCULOS DE MÚSICA €10*
SESSÕES DE CINEMA €3**
PASSE PARA TODAS AS SESSÕES DE CINEMA E CONCERTOS €65

ENTRADA GRATUITA PARA JOVENS ATÉ AOS 14 ANOS

* ESPECTÁCULOS DE MÚSICA PARA MAIORES DE 4 ANOS
** SESSÕES DE CINEMA PARA MAIORES DE 12 ANOS

WWW.BILHETEIRA.GULBENKIAN.PT

Informações

EMAIL: MMAGALHAES@GULBENKIAN.PT
TEL. (+351) 21 782 3529

PROGRAMA SUJEITO A ALTERAÇÕES

Ticket Office

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
AVENIDA DE BERNAL 45 A - 1067-001 LISBOA

OPEN MONDAY TO FRIDAY: 10.00 - 19.00

TICKET OFFICE OF CAMJAP (MODERN ART CENTRE)

RUA DR. NICOLAU DE BETTENCOURT
1050-078 LISBOA

OPEN TUESDAY TO SUNDAY: 10.00 - 18.00 AND ONE HOUR
BEFORE THE START OF EVENING PERFORMANCES.

TEL. (+351) 21 782 34 74/83

Purchase of tickets

SINGLE PRICE FOR PERFORMANCES €10*
SINGLE PRICE FOR FILM SESSIONS €3**

SINGLE TICKET GUARANTEEING ADMISSION TO ALL FILM
SESSIONS AND CONCERTS €65

FREE ADMISSION FOR YOUNG PEOPLE AGED UNDER 14

MUSICAL CONCERTS OPEN TO PEOPLE AGED OVER 4
FILM SESSIONS OPEN TO PEOPLE AGED OVER 12

WWW.BILHETEIRA.GULBENKIAN.PT

Information

EMAIL: MMAGALHAES@GULBENKIAN.PT
TEL. (+351) 21 782 3529

THIS PROGRAM MAY BE CHANGED WITH NO PREVIOUS NOTICE

Taquilla

FUNDACIÓN CALOUSTE GULBENKIAN
AVENIDA DE BERNAL 45 A - 1067-001 LISBOA

LUNES A VIERNES DE 10H00 A 19H00

TAQUILLA DEL CAMJAP

RUA DR. NICOLAU DE BETTENCOURT
1050-078 LISBOA

MARTES A DOMINGO DE 10H00 A 18H00 Y UNA HORA ANTES DEL
INICIO DE LOS ESPECTÁCULOS.

TEL. (351) 21 782 34 74/83

Compra de entradas

PRECIO ÚNICO
ESPECTÁCULOS DE MÚSICA: €10*
SESIONES DE CINE: €3**
ABONO PARA TODAS LAS SESIONES DE CINE Y CONCIERTOS €65

ENTRADA GRATUITA PARA JÓVENES HASTA 14 AÑOS

* ESPECTÁCULOS DE MÚSICA PARA MAYORES DE 4 AÑOS
** SESIONES DE CINE PARA MAYORES DE 12 AÑOS

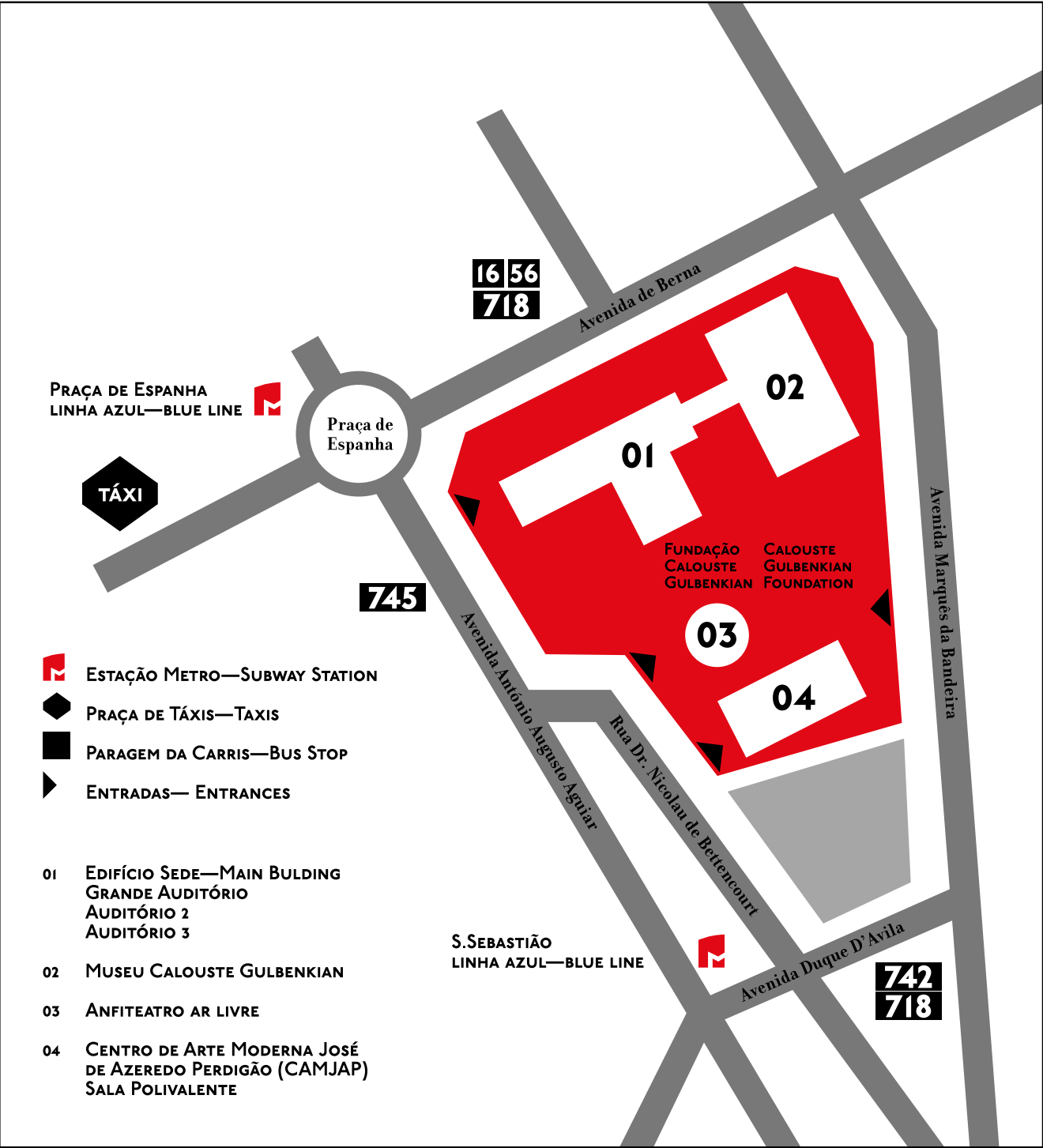
WWW.BILHETEIRA.GULBENKIAN.PT/PROXIMOFUTURO

Información

EMAIL: MMAGALHAES@GULBENKIAN.PT
TEL. (+351) 21 782 35 29

ESTE PROGRAMA PUEDE SUFRIR ALTERACIONES

Próximo Futuro / Next Future



Próximo **Next**
Futuro **FUTURE**