

SOBRE TRAVESÍA

— POR
BY ELVIRA DYANGANI —

ON TRAVESÍA

Frente a la cámara, un hombre saca punta a un lapicero por los dos extremos. Su gesto parece meticuloso, estudiado, preciso. Las virutas caen sobre la mesa y, como si aún no estuviera seguro del resultado de su acto, observa el resto del lápiz, lo apoya sobre un vaso medio vacío, se retira del primer plano y descansa. Myriam Mihindou ha titulado esta pieza *Manhouta Saghira Li Shair*, (*Pequeña escultura para un poeta*). Aquí el poeta es el sudanés Mohammed Rahmat Allah. A la evocación del silencio de sus versos, le acompaña una banda sonora que la artista ha grabado en Haití. Si nos quedáramos sólo en su delicado homenaje a las cualidades estéticas del lenguaje literario y visual, la obra pasaría casi desapercibida. Pero Mihindou recurre a esos sonidos y a una expresión típica de Gabón, su país de origen, *Citanda*, “la posibilidad de lo imposible”, para reflexionar en torno a la presente situación socio-política de la isla y recordarnos también los acontecimientos históricos que provocaron la revolución haitiana en 1791. Referente de cualquier lucha contemporánea contra la opresión colonial, sigue siendo para muchos un episodio desconocido, uno de tantos silencios de la historia. Así lo indica Michel-Rolph Trouillot, quién afirma que aquel episodio “entró en la historia con la peculiar característica de ser impensable, incluso cuando ocurrió”.¹ Ni siquiera sus contemporáneos contemplaban la posibilidad de que aquellos “negroes” que no eran considerados hombres, fuesen capaces de entender la dinámicas políticas de la metrópoli colonial y de provocar uno de los primeros episodios de la modernidad. Trouillot

se refiere a estos hechos para mostrar que lo “impensable” (lo imposible) reside en la frágil frontera que existe entre lo que sucedió y lo que cuentan que sucedió, entre el proceso socio-histórico y el conocimiento de dicho proceso.² Es de esta dualidad inherente al uso vernacular del término historia, en el que los seres humanos somos actores y narradores al tiempo. Es de este uso vernacular de la historia, sus agentes y su producción del que les voy a hablar en este artículo.

Pequeña escultura para un poeta es uno de los trabajos que esta creadora, residente en Marruecos, presenta en la exposición *Travesía*. La exposición, comisariada por Joëlle Busca y Christian Perazzone, presenta la obra de una veintena de artistas africanos que reflexionan sobre la experiencia migratoria. El exilio, la memoria, la imposibilidad del retorno, la construcción de una nueva identidad, la decepción o la ausencia, son algunos de los temas de los que se ocupan artistas reconocidos en la escena internacional como Berni Searle, Barthélémy Toguo o Uchechukwu James Iroha, junto a creadores emergentes como Yonamine, Tiécoura N'daou o Mamary Diallo, por nombrar a unos pocos.

Lo que me atrae singularmente de *Travesía* es el modo en que algunos artistas participantes, en mayor o menor grado, crean una narración propia más allá del contexto curatorial en el que se inscriben. Los comisarios, Busca y Perazzone, han argumentado la pertinencia de una expo-

Facing the camera, a man sharpens a pencil at both ends. His action appears to be meticulous, well-rehearsed, and precise. The shavings fall on the table, and the man, as if uncertain of the results of his action, examines the pencil, then lays it across the top of a half-empty glass before retreating to the background to rest. Myriam Mihindou calls this piece *Manhouta Saghira Li Shair* [“Small sculpture for a poet”]. Here, the poet is the Sudanese Mohammed Rahmat Allah. Accompanying the evocation of silence of his verses is a sound track that the artist recorded in Haiti. If attention is focused solely upon her delicate tribute to the aesthetic qualities of the literary and visual languages, the work will hardly be noticed. But Mihindou turns to those sounds, and to a typical expression of Gabon, her native country, known as *citanda*, to invoke “the possibility of the impossible”, in her reflection on the current socio-political state of the island, while also reminding us of the historical events that led to the Haitian revolution of 1791. Though a reference point in all contemporary struggles against colonial oppression, for many, it remains an unknown episode, one of so many silences in history. Indeed, Michel-Rolph Trouillot asserts that the episode “entered history with the peculiar characteristic of being unthinkable even as it happened”.¹ No one who was alive at the time entertained the possibility that those “negroes”, who were regarded as sub-human, would be able to understand the political dynamics of the colo-

nial metropolis and to set off one of the first episodes of modernity. Trouillot cites these events to demonstrate that the “unthinkable” (the impossible) lies on the precarious dividing line between what happened and what is said to have happened, between the socio-historical process itself and the knowledge of that process.² It is within this duality, inherent in the vernacular use of the term “history,” that human beings are at once actors and narrators. It is this vernacular use of history, its agents, and its production that I will address in these pages.

Pequeña escultura para un poeta is one of the works that this artist, who now lives in Morocco, is showing at the *Travesía* [“Crossing”] exhibition. Curated by Joëlle Busca and Christian Perazzone, it displays works by a score of African artists who reflect upon the experience of emigration. Exile, memory, the impossibility of return, the construction of a new identity, disappointment, and absence are some of the themes taken up by such internationally recognised artists as Berni Searle, Barthélémy Toguo, and Uchechukwu James Iroha, along with such emerging artists as Yonamine, Tiécoura N'daou, and Mamary Diallo, to name only a few.

What I find particularly appealing in *Travesía* is the way that some of the participating artists, to a greater or lesser extent, create their own narratives, beyond the



HOBBS/NEUSTETTER, *Black out / Apagón*, 2008

Intervención en la fachada del CAAM

Intervention on CAAM's façade

Cortesía / Courtesy: los artistas / the artists



ABDOULAYE KONATÉ

Generación biométrica / Génération biométrique, 2008

Instalación: telas bordadas y amuletos / Instalation: embroideries and charms

Colección / Collection: del artista / the artist

sición de este tipo en territorio insular canario, cuando se cumplen casi quince años de la primera arribada de inmigrantes a las Canarias.³ Pero, tras haber leído el catálogo y visitar los últimos días de montaje, tengo dudas sobre la relevancia de este proyecto en el ámbito en el que se inscriben este tipo de muestras. Más allá, claro está, de la oportunidad de presentar ante el público internacional obras de nueva producción -que no es poca cosa- y de la maestría con la que alguna de propuestas exceden posibles limitaciones del binomio “origen del creador-dimensión estética y naturaleza de la obra”. Me pregunto hasta qué punto los comisarios han conseguido escapar de las trampas esencialistas que pretenden evitar, trampas que implican una imagen totalizadora de lo africano. La introducción a *Travesía* es paradójica. La primera imagen que recibe al espectador en las salas es la obra de la gran Canaria Teresa Correa. La de Correa es una imagen bellísima. En ella unos personajes cruzan transversalmente las vías del tren que une Níger y Malí. La composición es equilibrada, la luz matiza el gesto de los que entre bultos y embalajes forman parte de la escena. El artista -y el espectador- se sitúan sobre la misma vía que se pierde al final de la imagen en una rigurosa perspectiva caballera. Los comisarios han seleccionado esta fotografía como imagen de la exposición, pero que no consta en la lista de obra. La imagen es también la portada del catálogo, del folleto y de la invitación. Al incluirla Busca y Perazzone pretendían evitar privilegios sobre un artista en particular. Pero al escoger

esa imagen, por hermosa que sea, privilegian la mirada de Occidente sobre África, una mirada que con tanto ahínco han intentado evitar en su proyecto curatorial. Quizá mi postura peque de ser extremadamente minuciosa, pero las exposiciones son propuestas abiertas a la percepción del espectador y todo lo que las constituye determina o influye en dicha percepción.

Travesía no puede evitar pasar a engrosar la lista de *megashows*⁴ sobre África, pese a ser una muestra temática. Máxime cuando los propios comisarios manifiestan en sus textos su intención de cubrir un espectro territorial y generacional amplio. Un espectro, casi me atrevería a decir, legitimador. No hay nada de malo en construir una exposición de arte africano a gran escala.⁵ Como comentaba anteriormente, las exposiciones de este tipo han servido para sacar a la palestra creadores que de otro modo hubiesen afrontado serias dificultades para acceder a circuitos internacionales. Sin embargo, para ocupar un puesto notable en el área de conocimiento que conforman las exposiciones de arte contemporáneo y su literatura crítica, hace falta algo más que reunir a una serie de creadores en torno a un tema específico. Es necesario un concepto curatorial renovador que supere la previsible homogenización de dicho territorio y profundice en la realidad continental, contribuyendo a superar las lecturas erróneas que a menudo germinan entre el público. Nos queda claro que *Travesía*, no interroga la identidad africana como eje vertebrador, pero, ¿conse-

curatorial context in which their work is shown. The curators, Busca and Perazzone, defend the appropriateness of holding such an exhibition in the Canary Islands just fifteen years after the first African boat people began to reach the archipelago.³ However, after reading the catalogue, I have some doubts about this appropriateness. Still, I must salute the organisers for making available to an international public these newly-produced works -a very worthwhile achievement in itself- and the skill with which some of the works surpass the limitations of the pairing “origin of the artist/aesthetic dimension and nature of the work”. I wonder to what degree the curators succeeded in their efforts to avoid falling into essentialist traps, traps that imply a totalising image of African art. The introduction to *Travesía* is paradoxical. The first image the viewer encounters is by the Gran Canaria artist Teresa Correa. It is a photograph of superb beauty, in which some people are crossing the tracks of the railroad line linking Niger to Mali. The composition is well-balanced, and the light lends nuances to the gestures of the people carrying bundles and cases in the scene. The artist and the spectator both find themselves on these tracks which disappear in the background in a rigorous perspective. The curators chose this photograph as the image of the exhibition, but it is not included in the list of works, though it appears on the cover of the catalogue and the invitation to the opening. By including it, Busca and Perazzone

sought to avoid highlighting the work of any particular artist. But their choice of this picture, as lovely as it is, gives pride of place to a Western view of Africa, the very gaze the curatorial team tried so hard to avoid in the show. Perhaps I am being too strict, but exhibitions are by definition open to the perceptions of each spectator, and everything that makes them up determines or influences that perception.

Travesía must inevitably be classified as another *megashow*⁴ about Africa, even though it has a more specific theme, and all the more since the curators announce their intention of covering a broad territorial and generational spectrum. I daresay that such a spectrum is meant to legitimise the exhibition. There is nothing wrong with building a show of African art on a large scale.⁵ As I said earlier, shows like this have been useful for shining the limelight on artists who otherwise may have found it difficult to gain access to international art circuits. However, for a contemporary art exhibition and its accompanying critical literature to be worthy of note, it is not enough to assemble a number of artists around a specific theme. What is needed is an innovative curatorial concept that takes us beyond the foreseeable homogenisation of the territory, and penetrates more deeply into the reality of the continent, helping overcome the erroneous readings that often germinate among the public. It is obvious to us that *Travesía* does

guirá esta propuesta evitar que esa sea la percepción de la audiencia? Lo dejo a su discreción.

Quizá para salvar el juicio inevitable de las afiliaciones identitarias, *Travesía* debería formar parte de un ciclo expositivo más ambicioso. Como fantaseaba Perazzone en una entrevista reciente, el CAAM tendría que comprometerse a abrir el interrogante sobre la migración al resto de comunidades que conforman la población insular, incluyendo, claro está a la población local. Quizá esa propuesta más integradora tendría que formar parte de los principios apuntados en esta exposición. La migración sería entonces un viaje de ida y vuelta, un diálogo en el que participarían gran parte de sus protagonistas. Un diálogo en el que, en ocasiones —con la indiferencia y la rigidez de las medidas políticas, por un lado, y la victimización o criminalización llevada a cabo por los medios de comunicación, por otro— uno corre el riesgo de perder de vista la realidad. Noemí Fernández nos habla de esa realidad doble y engañosa en su texto: “por un lado, una realidad impuesta drásticamente por los imperativos de la realidad objetiva, por otro, unas representaciones imaginarias que condicionan la interpretación objetiva de lo percibido y vivido”.⁶ En este sentido, faltaría apuntar una tercera realidad a la que *Travesía* nos invita, la realidad subjetiva de la exposición de arte.

En ese terreno de lo subjetivo, ya desde el principio incapaz de alterar los discursos de lo real antes expuestos, es donde

el artista encuentra su lugar como agente de la producción de la historia. Críticos con los límites que la disciplina establece para los neófitos, algunos artistas contemporáneos parecen cumplir las premisas de Trouillot, quién recuerda que además de los profesionales de la historia existen otros participantes que, si bien no interfieren su poder, sí añaden más complejidad a su producción.⁷ Trouillot insiste en que han existido y existen silencios de la historia en los que sólo esos “artesanos” pueden mostrarse como actores y narradores de su proceso de producción. Ese es el lugar del artista, el lugar del intelectual vernáculo, término con el que Grant Farret describe a aquel productor de una voz subalterna que “resiste, descompone, interrumpe, reconfigura, o impacta en el discurso dominante”.⁸ Para el intelectual vernáculo, la cultura de lo popular, la renovación de lo local en términos de una modernidad no jerarquizada, es el más eficaz de los lenguajes y modos de resistencia.

Algunos artistas de *Travesía* asumen esa compleja opción política y narrativa, para romper el silencio en torno a la experiencia migratoria. De ese silencio nos habla la obra *Seeking Refuge (Buscando refugio)* de Berni Searle. Ninguna palabra acompaña a la protagonista de este viaje. Está sola junto al viento, al mar; junto al eco de sus pasos sobre la tierra volcánica, sobre la sal. El paisaje de Lanzarote, de una plasticidad exuberante, se nos muestra como un protagonista impávido. Metáfora del destino yermo, del viaje inconcluso que desde hace mucho tiempo lleva a las

not examine African identity as a guiding thread, but the question remains as to whether it keeps the audience from seeing it in this way.

If only to dodge the inevitable charges of identitary allegiances, perhaps *Travesía* should be one component of a more ambitious exhibition cycle. As Perazzone fantasised in a recent interview, the CAAM should assume responsibility for bringing the debate on immigration to the rest of the communities that make up the population of the islands, naturally including the native population. Perhaps this more enveloping notion should have been among the principles informing this exhibition. Thus the migrant’s journey would be one of departure and return, a dialogue in which a large proportion of its protagonists could participate. It would be a dialogue sometimes addressing the indifference or the harshness of political measures, on the one hand, and the victimisation or criminalisation of the immigrations carried out by some news media, on the other. One runs the risk of losing sight of reality. Noemí Fernández speaks to us of this dual and deceptive reality in her text: “on the one hand, a reality drastically imposed by the imperatives of the objective situation, and, on the other, imaginary representations that influence the objective interpretation of what is perceived and experienced.”⁶ Accordingly, one must note a third reality, the one to which *Travesía* invites us, the subjective reality of the art exhibition.

It is in this subjective realm, already incapable from the start of altering the discourses of the real mentioned above, where the artist finds his place as an agent of the production of history. Critical of the limits that the discipline establishes for neophytes, some contemporary artists appear to bear out the postulates of Trouillot, who reminds us that, in addition to professional historians, there exist other participants who, while not interfering with their power, do add more complexity to their production.⁷ Trouillot insists that there have always been silences in history, in which only these “artisans” show themselves as actors and narrators of the production process. That is the place of the artist, the place of the vernacular intellectual, as Grant Farret terms the product of a subordinated voice that “resists, subverts, disrupts, reconfigures, or impacts the dominant discourse”.⁸ For the vernacular intellectual, the culture of the popular, the renewal of the local in terms of an un-hierarchised modernity, is the most powerful of the languages and modes of resistance.

Some artists in *Travesía* exercise this complex political and narrative option to break the silence enveloping the migratory experience. It is of this silence that Berni Searle’s work *Seeking Refuge* speaks to us. No work accompanies the traveller on this journey. She is alone with the wind and the sea, next to the echoes of his footsteps on the volcanic earth and on the salt. The pliant, exuberant landscape of



SOLY CISSÉ

Salvador / Sauveur, 2008

Escultura móvil / Mobile sculpture

Acrílico sobre cartón pluma / Acrylic on cardboard

Dimensiones Variables / Variable dimensions

Colección / Collection: el artista / the artist

costas canarias a numerosos individuos en busca de un refugio. Como en *Home and Away* (2003), su anterior obra sobre la inmigración en nuestro país, la artista ha establecido una intensa relación con el tiempo y el lugar de la experiencia migratoria, reflejando el lado más angustiante de la tragedia: el humano; lo que nos une inexorablemente a cada una de sus víctimas. Junto a *Buscando refugio* se exhibe también *Mute (Mudo)*. *Mudo* fue la inmediata respuesta de Searle a los ataques xenófobos que tuvieron lugar el pasado mayo en Johannesburgo. Los inmigrantes procedentes de otras zonas del continente, cuya identidad es cuestionada no sólo por sus conciudadanos, si no también por el propio gobierno sudafricano, han sido el chivo expiatorio de un régimen deficiente, con serias dificultades económicas, una alta tasa de desempleo y una política social baldía. La artista encara la cámara, tras una secuencia perturbadora en la que se intuye una de las torturas, para mostrar una rabia que la enmudece. Searle, que en sus últimos trabajos había recurrido a su cuerpo como reflejo de un ser humano anónimo, pronuncia ahora una crítica en primera persona.

Hay otras propuestas en *Travesía* que obligan al posicionamiento, a la toma de partido. Quizá la más sarcástica sea la brillante –aunque oscura– propuesta de Stephen Hobbs y Marcus Neustetter. Invirtiendo los códigos del activismo social e intervención ciudadana del espacio público que suelen utilizar en sus acciones en Johannesburgo, Hobbs

Lanzarote is portrayed to us as an undaunted hero—a metaphor for the barren destiny, for the inconclusive voyage that, for a long time, has led many individuals to seek shelter in the Canary Islands' shores. As in *Home and Away* (2003), his earlier work on emigration to our country, the artist has established an intense relation with the time and the place of migratory experience, reflecting the most distressing human side of the tragedy, the element that links us inexorably to each one of its victims. Along with *Seeking Refuge*, we find Searle's *Mute*, which was his initial response to the outbreak of xenophobic violence that took place last May in Johannesburg. Immigrants from other parts of Africa, whose identities are questioned, not only by their fellow citizens, but by the South African government itself, have served as the scapegoat for a lacklustre regime, with serious economic problems, high unemployment, and a barren social policy. The artist faces the camera, after a disturbing sequence in which one intuits the presence of torture, to show a rage that strikes us dumb. Searle, whose recent works showed the body as a reflection of the anonymous human being, now voices his criticism in the first person.

There are other works in *Travesía* that oblige the viewer to take a stand. Perhaps the most sarcastic is the brilliant, though dark, offering by Stephen Hobbs and Marcus Neustetter. Inverting the codes of social activist and citizen

and Neustetter, invite the canarians to make public their indifference. They propose a blackout, *Black Out*, to prevent the arrival of immigrants to the coasts. They seem to want to say: "Oiga, ¿está usted cansado de verlos? Pues bien, está a punto de solucionar su problema. Apague la luz". This gesture is no more than the emphasis with which the artists want to remember that indifference is the macabre accomplice of the phenomenon. Like Searle, Hobbs and Neustetter use keys of cultural representation, proper to the South African art scene, which oblige the spectator to define an individual identity that fits in the dichotomy "these and those" or "us and them" before joining in a dialogue with the work.

Many of the artists in this exhibition carry an identity in transit. Many of them have suffered, though in a "nicer" way, the consequences of migration from places far beyond the Mediterranean, so it is easier for them to put themselves in the place of the boat people. The transcultural identity of Kader Attia, born in France, with an Algerian cultural background and a French education, is now that of an expert tightrope walker. This is reflected in his work, which is apparently cold. Making it a precursor of a vernacularity that blurs the line separating high and low culture, in his works, material, shape, and meaning are

participation in public spaces that they customarily employ in their actions in Johannesburg, Hobbs and Neustetter invite Canary Islands spectators to manifest their indifference, by proposing a blackout to prevent the landing of immigrant-laden boats on the islands' shores. Their message seems to be, "Hey, are you tired of seeing them? Well, then, your problem is easily solved: turn out the lights!"

This gesture simply underlines the fact that indifference is the macabre accomplice of the phenomenon. Like Searle, Hobbs and Neustetter make use of the keys of cultural representation, as befits the South African art scene, obliging the spectator to define an individual identity that fits in the dichotomy "these and those" or "us and them" before joining in a dialogue with the work.

Many of the artists in this exhibition carry an identity on the move. Many have suffered, though in a "nicer" way, so to speak, the consequences of migration from places far beyond the Mediterranean, so it is easier for them to put themselves in the place of the boat people. The transcultural identity of Kader Attia, born in France, with an Algerian cultural background and a French education, is now that of an expert tightrope walker. This is reflected in his work, which is apparently cold. Making it a precursor of a vernacularity that blurs the line separating high and low culture, in his works, material, shape, and meaning are

nido histórico".⁹ Las obras que presenta en el CAAM, *Rochers carrés* (*Rocas cuadradas*) y *Sin Título* tienen que ver con la propia infancia y juventud del artista. En la primera, Attia retrata una playa artificial argelina, *Rocas cuadradas*, para mostrar el límite que separa a muchos jóvenes de aquel país del sueño de una vida mejor. Mientras que en *Sin Título*, 350 bloques de hormigón recrean la claustrofóbica arquitectura de las ciudades dormitorio del extrarradio de París donde el artista creció. Ambas obras están relacionadas entre sí porque al final son a estos opresivos edificios de la periferia a los que van a parar dichos jóvenes. Su obra pretende transmitir al espectador los sentimientos de pérdida de identidad y vacío que provocan en los recién llegados, su relación inferioridad con respecto a ciudadanos de otras áreas de la metrópolis, pero también cuestiona las características del diseño arquitectónico aculturador que se ha creado para ellos.

Barthélémy Toguo dirige su crítica hacia el territorio de origen. La realidad política de ciertos países africanos, causa de muchas migraciones: gobiernos corruptos, regímenes de terror, junto al competitivo paisaje socio-económico del petróleo, se convierten en sátira en la obra de este camerunés. En esta ocasión el artista personifica un político corrupto que ha quebrantado las ilusiones de los que creyeron en los ideales modernizadores de los primeros gobiernos de la independencia. No hay referencia a un país concreto, o a un político preciso. Su intención es dejar constancia de la legitimación que parecen haber adquirido estos regímenes.

interdependent. For Attia, "an art work is more an experience than an object. The shape is only necessary as a reference to its 'history', its historical content".⁹ His works shown at the CAAM, *Rochers carrés* ["Square rocks"] and *Untitled*, have to do with the artist's own childhood and youth. In the first, Attia draws an artificial Algerian beach to show the line that separates many young people in that country from the dream of a better life. In *Untitled*, 350 concrete blocks evoke the claustrophobic architecture of the "dormitory" suburbs ringing Paris, where the artist was raised. The two works are related, since it is in these oppressive buildings at the periphery that those young people will end up. His work is intended to convey to the spectator the feelings of lost identity and emptiness that such buildings provoke in newly-arrived immigrants, as well as their relation of inferiority to people from other parts of the metropolis, but they also question the features of the acculturating architectural design that has been created for them.

Barthélémy Toguo aims his barbs at the territory of origin. The political situation of some African countries is the cause of much emigration: corrupt governments, reigns of terror, along with the competitive petroleum-based socio-economic landscape -these are the makings of satire in the work of this Cameroon artist. On this occasion the artist portrays a corrupt politician who has shattered the illusion of those who believed in the modernising ideas

of the first governments following independence. There is no reference to a particular country or a specific politician, Toguo's intention is to testify to the legitimacy that these regimes appear to have acquired. He challenges local power centres, as in the past he challenged foreign governments. Mobility and its vicissitudes are the themes of his series *Transit* (1996-99) and *The New World Climax* (2000). Through his stories, Toguo tells the stories of others. His work is the result of his great commitment to African society, which he believes must retrieve its modes of knowledge and of action. His artwork explores many media, from photography to performance, and from drawing to installations, but art is not the only means used by this artist to contribute to the production of his country's socio-historical process. His successful career has given him the opportunity to build *Bandjoun Station*, a multidisciplinary space in West Province, Cameroon, for hosting all sorts of cultural and scientific activities. *Bandjoun Station* will open its doors in December, 2009.

Another great pioneer of socio-politic projects in the local environment is Jimmy Ogonga. A self-taught artist and writer, since 2001 he has directed the Nairobi Arts Trust/ Centre of Contemporary Art of East Africa, a catalysing institution promoting artistic creation and culture in Kenya. The video he shows in *Travesía*, entitled *Amnesia*, is part of a larger homonymous project that he has carried out along



KADER ATTIA
Rocas cuadradas / Rochers carrés, 2008
Impresión lambda de negativo en color /
Lambda impression of colour negative.
9 x (86 x 106 cm).
Colección / Collection:
el artista / the artist

KADER ATTIA
Sin título / Untitled, 2008
350 bloques de cemento /
350 cinder blocks
350 x (50 x 25 x 20 cm)
Colección / Collection:
el artista / the artist

ABDOULAYE KONATÉ
Generación biométrica /
Génération biométrique, 2008
Instalación: telas bordadas y amuletos /
Installation: embroideries and charms
Colección / Collection: del artista / the artist



Toguo reta al poder local, como había hecho antes con gobiernos internacionales. La movilidad y sus vicisitudes son el objeto de sus series *Transit* (1996-99) y *The New World Climax* (200). Toguo cuenta a través de su historia las historias de otros. Su trabajo es el resultado de un gran compromiso con la sociedad africana que considera debe recuperar sus modos de conocimiento y acción. Su obra artística explora múltiples medios, desde la fotografía a la performance, desde el dibujo a la instalación, pero el artístico no es el único canal con el que el creador contribuye a la producción del proceso socio-histórico de su país. Su exitosa carrera le ha dado la oportunidad de constituir *Bandjoun Station*, un espacio multidisciplinar, situado en West Province, Camerún, donde tendrán cabida todo tipo de actividades culturales y científicas. *Bandjoun Station* abrirá sus puertas en diciembre de 2009.

Otro gran precursor de proyectos socio-políticos en el ámbito local, es Jimmy Ogonga. Artista autodidacta y escritor, dirige desde 2001 el Nairobi Arts Trust/Centre of Contemporary Art of East Africa, una institución catalizadora de la creación artística y cultural en Kenia. El vídeo que presenta en *Travesía, Amnesia*, forma parte de un proyecto homónimo mayor que ha llevado a cabo junto a otros comisarios y artistas. Conferencias, talleres y exposiciones girarán en torno a la modernidad, la identidad cultural y la sociedad postcolonial en África.

Uchechukwu James Iroha lleva tiempo observando también su realidad más próxima. Cronista documental de Lagos, Iroha ha querido captar —junto al resto de integrantes de *Depth of Field*, el colectivo al que pertenece desde 2001— el lado más frágil de la que fue durante más de cien años capital de Nigeria. A ese contexto corresponde la serie *Not for Export*, en la que el fotógrafo presenta distintos segmentos de la clase trabajadora - mecánicos, carniceros, soldadores, metalúrgicos... Pero también grupos de niños, con sus uniformes escolares. Casi como si pasara revista a las tropas, *Not for Export* escenifica el orgullo de quienes, como el propio artista, consideran que no son aptos —por voluntad propia— para la exportación. La obra de Iroha ha evolucionado muchísimo en muy pocos años. De los ensayos fotográficos de ficción que recuperaban episodios personales del artista en sus viajes al norte del país, como en *Learner* (1999), hasta la impactante serie documental *Fire, Flesh and Blood* (2004), sus fotografías han ganado en plasticidad. Una plasticidad que hace más vivos a sus personajes, que hace más presente la realidad de Nigeria, que nos traslada a la acción, aquí y ahora. Asistimos a la ciudad que no cesa, mientras ese cambio sucede.

Mihindou, Searle, Hobbs y Neustetter, Attia, Toguo, Ogonga, e Iroha. Todos ejercen su rol de narradores de sus contextos locales. Todos atienden al modo en que sus conciudadanos viven y se refieren a sus experiencias vitales. Todos cuentan historias silenciadas entre lo que sucedió

with other curators and artists. Lectures, workshops and exhibitions focus on modernity, cultural identity, and post-colonial African society.

Uchechukwu James Iroha has spent a long time observing the reality closest to hand. A documentary chronicler of Lagos, Iroha —like his colleagues in the *Depth of Field* collective to which he has belonged since 2001— tries to capture the most fragile aspect of the city that for a century was the capital of Nigeria. In this context is his series *Not for Export*, in which the photographer shows us different groups of working-class people —mechanics, butchers, welders, metal workers— but also children in their school uniforms. Almost as if it were reviewing troops, *Not for Export* dramatises the pride of those who, like the artist himself, consider themselves, by their own choice, not for export. Iroha's work has evolved greatly in very few years, from fictional photographic essays dealing with the artist's personal experiences on travels to the north of the country, such as *Learner* (1999), to the shattering documentary series *Fire, Flesh and Blood* (2004), as his photographs have become more moving, and his characters more lively, better portraying the reality of life in Nigeria. We are transported to the action, to the here and now, to a city that never sleeps while change carries on.

Mihindou, Searle, Hobbs and Neustetter, Attia, Toguo, Ogonga, and Iroha all fulfil their roles as narrators of their local contexts. All are attuned to the ways their fellow citizens live, and address their vital experiences. All tell muted stories that fall between what happened and what is said to have happened. They are also actors who tell of their own and others' experiences, always from the viewpoint of the native socio-political structure to which they belong. However, the use of vernacular languages by Searle, Mihindou, and Hobbs and Neustetter, is sometimes presented as the most appropriate way to refer to other situations of oppression and silence far removed from their everyday lives.

And so it is that *Travesía* gradually shifts to other scenarios. In them, we find dream-like images, which, though critical in intent, do not alter the historical discourse, such as Antonio Olé's photographs and Soly Cissé's drawings. There are images that warn those people who may be considering the path of emigration, such as the video by Tiécoura N'Daou. There are landscapes showing the inevitable encounter between the host population and the immigrants, such as the dock at San Juan de Guía de Isora in Tenerife, which Hassan Darsi transforms into gold ingots that suggest the false promise of the chosen destination. Then there are the works by Andries Botha, Jems Robert Koko Bi, Abdoulaye

por lo que dicen que sucedió. Son también actores, relatan experiencias propias y ajenas, siempre desde una estructura socio-política autóctona de la que son originarios. No obstante, el uso de lenguajes vernaculares es en el caso de Searle, Mihindou o Hobbs y Neusletter, se presenta en ocasiones como el modo más adecuado para referirse a otras situaciones opresión y silencio alejadas de su ámbito cotidiano.

Y, así poco a poco, esta *Travesía* discurre por otros escenarios. Encontramos en ella imágenes más oníricas, que aún siendo críticas no intervienen ni alteran el discurso histórico. Como las fotografías de Antonio Olé o los dibujos de Soly Cissé. Imágenes de advertencia a quienes están considerando emprender ese viaje, como la propuesta videográfica de Tiécoura N'Daou. Hay paisajes de encuentro inevitable entre la población de acogida y la que emigra, como el muelle de San Juan de Guía de Isora, en Tenerife, que Hassan Darsi transformó en lingotes de oro para resaltar el engañoso atractivo del destino perseguido. Obras como las pertenecientes a Andries Botha, Jems Robert Koko Bi, Abdoulaye Konate o Vije Diba representan multitudes anónimas como las que desgraciadamente nos hemos acostumbrado a ver en los medios de comunicación. Obras como la de Yonamine, *Wash (Lavar)* intentan borrar su rastro de los periódicos.

Y, muchas, muchas otras cosas.

Konate and Vije Diba, depicting anonymous multitudes like those which unfortunately we have become accustomed to seeing in the news media. Yonamine's *Wash* attempts to erase their traces from the newspapers.

And many, many other things.

- 1 Trouillot, M.R. (1995). *Silencing the Past. Power and the Production of History*. Beacon Press: Boston.
- 2 *Ibid.*, 2.
- 3 R. COURT, C. (2008) "Cronología inconclusa. Datos para la inmigración en Canarias". Texto del catálogo de la exposición.
- 4 Utilizo aquí el término acuñado en el reciente debate editado por Chika Okeke, en el que se determinaban de ese modo exposiciones a gran escala que establecen visiones panorámicas del arte en África. Ver más en Okeke, C. (2008) "The 21st Century and the Mega Shows. A Curator's Roundtable". *Nka. Journal of Contemporary Africa Art*, Núm 22/23. (Spring/Summer 2008) pp. 156-187.
- 5 Quisiera recordar la defensa que Okwui Enwezor realiza de este género expositivo. "The large-scale exhibition is a genre, with a grammar and language all its own. [Las exposiciones a larga escala son un género, con una gramática y un lenguaje propio]". Ver más en Okeke, C. *Ibid.* pp. 165.
- 6 Ver más en Fernández, N. (2008) "Imaginario social de la inmigración. El constructo del migrante como "otro". Texto del catálogo de la exposición, en el que cita a Muñoz, B. (2006): "Caos y espectáculo: la geopolítica de la confusión" en *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social*, Universitat de Valencia, Cabildo de Fuerteventura, Gobierno de Aragón.
- 7 Trouillot, M.R. (1995). *Silencing the Past. Power and the Production of History*. Beacon Press: Boston, pp. 25
- 8 Farred, G. (2005) *What's My Name? Black Vernacular Intellectuals*. Minneapolis: University of Minnesota Press. En este ensayo, parafraseando al intelectual de Gramsci, Farret reflexiona en torno al rol y la idiosincrasia de intelectuales tan dispares como Stuart Hall, CLR James, Bob Marley o Mohammed Ali.
- 9 Ver más en <http://blog.seattlepi.nwsourc.com/art/archives/134466.asp>

- 1 Trouillot, M.R. (1995). *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Beacon Press, Boston.
- 2 *Ibid.*, 2.
- 3 R. COURT, C. (2008) "Cronología inconclusa. Datos para la inmigración en Canarias". Text of the exhibition catalogue.
- 4 Here I use the term coined in the recent debate published by Chika Okeke, and used to describe large-scale groups shows that offer panoramic views of art in Africa. See more in Okeke, C. (2008) "The 21st Century and the Mega Shows. A Curator's Round Table", *Nka, Journal of Contemporary Africa Art*, no. 22/23. (Spring/Summer 2008) pp. 156-187.
- 5 I would like to remind the reader of Okwui Enwezor's defence of this type of exhibition: "The large-scale exhibition is a genre, with a grammar and language all its own". See more about this in Okeke, C. *Ibid.* p. 165.
- 6 See more in Fernández, N. (2008) "Imaginario social de la inmigración. El constructo del migrante como "otro". Exhibition catalogue, citing Muñoz, B. (2006): "Caos y espectáculo: la geopolítica de la confusión" in *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social*, Universitat de Valencia, Cabildo de Fuerteventura, Gobierno de Aragón.
- 7 Trouillot, M.R. (1995), *op. cit.*, p. 25
- 8 Farred, G. (2005) *What's My Name? Black Vernacular Intellectuals*, Minneapolis, University of Minnesota Press. In this essay, paraphrasing Gramsci's intellectual, Farret reflects upon the roles and idiosyncrasies of intellectuals as disparate as Stuart Hall, CLR James, Bob Marley, or Muhammad Ali.
- 9 See more in <http://blog.seattlepi.nwsourc.com/art/archives/134466.asp>

ANDRIES BOTHA, *Espacios vacíos / Empty Spaces*, 2008

Imágenes digitales impresas sobre papel, algodón, polyester /

Digital images printed on paper, cotton and polyester

Dimensiones variables / Variable dimensions

Colección / Collection: el artista / the artist

