

Próximo FUTURO

Next FUTURE



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN



Próximo Futuro / Next Future



PRÓXIMO FUTURO

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

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

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

Programador Geral / Programador General
Chief Curator
ANTÓNIO PINTO RIBEIRO

Assistente / Asistente / Assistant
MIGUEL MAGALHÃES

Assistente de produção / Asistente de producción
Production assistant
SAFIRA RAMOS

Apoio à comunicação / Apoyo a la comunicación
Communication support
MÓNICA TEIXEIRA

COLABORAÇÃO / COLABORACIÓN / COLLABORATION

Serviços Centrais
(Director: ANTÓNIO REPOLHO CORREIA)

Serviço de Comunicação
(Directora: ELISABETE CARAMELO)

Serviço de Música
(Director: RISTO NIEMINEN)

Programa Gulbenkian Educação para a Cultura
(Director: RUI VIEIRA NERY)

Nº6

M A R Ç O

M A R Z O

M A R C H

TRADUÇÃO / TRADUCCIÓN / TRANSLATION

Português / Português / Portuguese – Inglês
Inglês / English
JOHN ELLIOTT

Inglês / Inglés / English – Português
Português / Portuguese
RAUL LOURENÇO

Português / Português / Portuguese – Espanhol
Español / Spanish
ALBERTO PIRIS GUERRA

Francês / Francés / French - Português
Português / Portuguese
PATRÍCIA ROMAN

Revisão/Revisión/Proofreading
RAUL LOURENÇO / TERESA MEIRA

Design / Diseño / Graphic Design
ALVA DESIGN STUDIO

SECÇÃO TÉCNICA

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
PRÓXIMO FUTURO / NEXT FUTURE
PÁGINA: 2

Nuno Cera
Futureland, Cidade do Mexico, 2009
Cortesia do artista e da Galeria
Cortesia del artista y de la Galería
Courtesy of the artist and of the
Gallery Pedro Cera, Lisboa

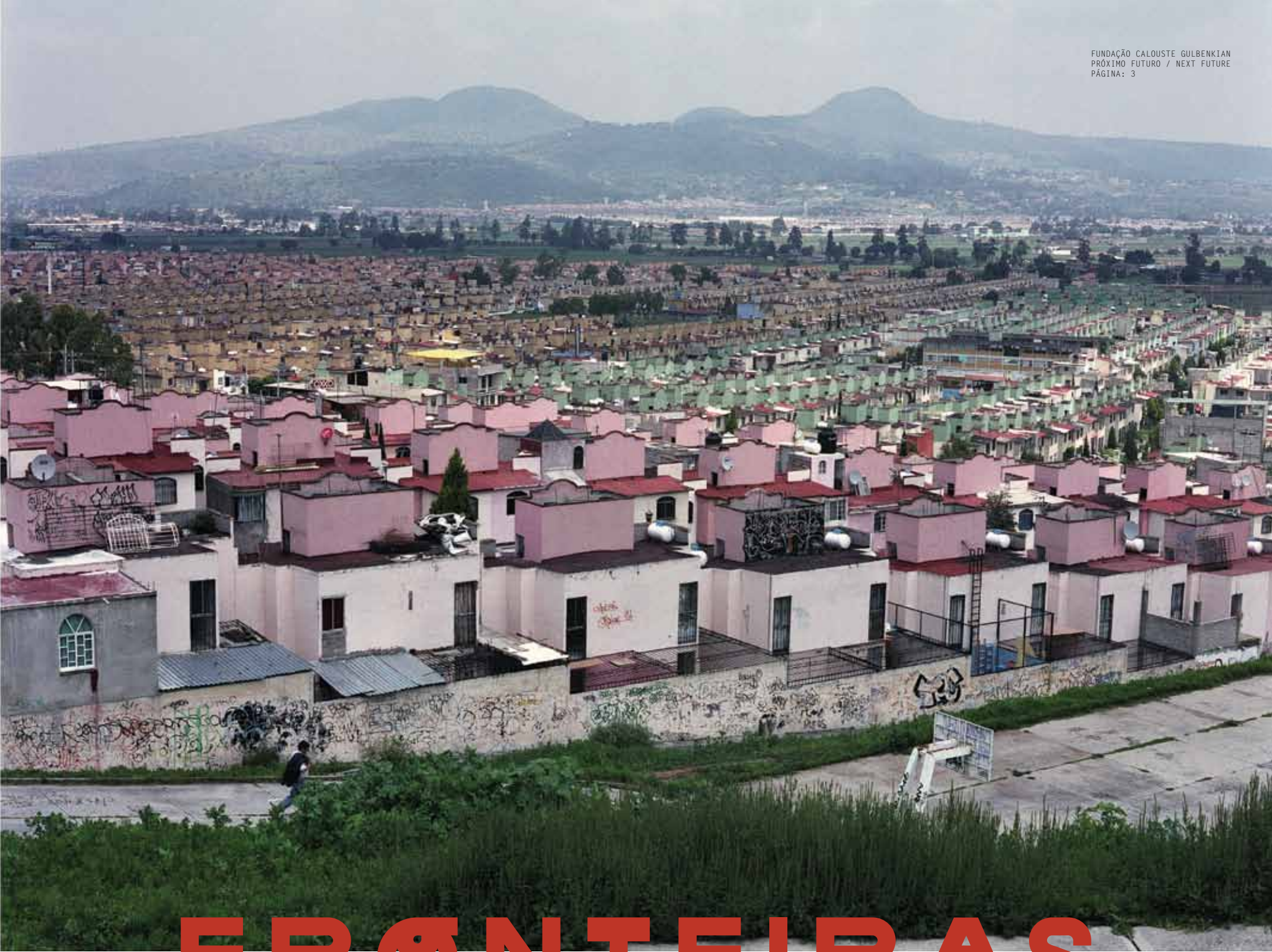


Baudouin Mouanda
Cortesia do artista / Cortesía del artista /
Courtesy of the artist

Agradecimentos/ Agradecimientos Acknowledgments

ALI MOHAMED OSMAN
BAUDOUIN MOUANDA
FREDERICO DUARTE
LUCIE TOUYA/ CULTURESFRANCE
NUNO CERA

WWW.PROXIMOFUTURO.GULBENKIAN.PT



FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
PRÓXIMO FUTURO / NEXT FUTURE
PÁGINA: 3

FRONTERAS
BORDERS

Isabel Mota

“Fronteiras” é o tema da exposição de fotografia de artistas africanos e afro-americanos, que inauguraremos dia 13 de Maio. Não é um tema inédito na agenda da Fundação Calouste Gulbenkian que, sobre ele, tem organizado vários seminários, workshops, tem produzido filmes e programado espetáculos. Mas, neste contexto actual, sendo “Fronteiras” uma exposição da autoria de fotógrafos, a maioria dos quais a viver em África e muitos deles a criarem em países de quem, até há muito pouco tempo, se afirmava «não terem mais que natureza» é uma prova de várias confirmações, a saber: a de que a questão dos fluxos migratórios está longe de ter sido encerrada e, nesta exposição, é fulcral que se veja o ponto de vista daqueles que emigram ou pertencem a comunidades cujo anseio de emigrar corresponde à expectativa de encontrar um lugar onde se possam realizar humana e profissionalmente; a de que existe hoje uma nova geração de fotógrafos, alguns com parcos recursos, seguindo tradições locais ou rebelando-se contra elas, fotografando a cores, a digital, produzindo vídeos, trabalhando a partir da experiência local ou da diáspora em que possam estar inseridos. Uma das qualidades artísticas desta exposição, que foi o núcleo da última Bienal de Fotografia de Bamako, é a apresentação da diversidade de estilos e de abordagens ao problema Fronteiras. São muitas as respostas artísticas, como o são os olhares e os factos ou personagens enquadrados na exposição. Para quem tenha dúvidas sobre a diversidade cultural dos países africanos, assim como sobre o enorme contributo dado por estes artistas de África, ou dela descendentes, para a avaliação do tema Fronteiras, cremos que a exposição é a prova da riqueza destas experiências: pelos olhares mais cuidados sobre as figuras fotografadas, pelas abordagens mais cruas ao drama da exclusão ou da rejeição e pela sofisticação da abordagem ao tema Fronteiras nos seus múltiplos significados.

“Fronteras” es el tema de la exposición de fotografía de artistas africanos y afroamericanos que inauguraremos el próximo día 13 de mayo. No es un tema inédito en la agenda de la Fundación Calouste Gulbenkian, que sobre él ha organizado varios seminarios y talleres, producido filmes y programado espectáculos. Pero, en este contexto actual, siendo “Fronteras” una exposición consagrada a fotógrafos, la mayoría de los cuales vive en África (y muchos de ellos creando en países de los que, hasta hace muy poco tiempo, se afirmaba «no tener más que naturaleza») es una prueba de varias confirmaciones, a saber: la de que la cuestión de los flujos migratorios está lejos de haber sido cerrada y, en esta exposición, es esencial que se vea el punto de vista de aquellos que emigran o pertenecen a comunidades cuyo anhelo de emigrar corresponde a la expectativa de encontrar un lugar donde se puedan realizar humana y profesionalmente; la de que existe hoy una nueva generación de fotógrafos, algunos con parcos recursos, siguiendo tradiciones locales o rebelándose contra ellas, fotografiando en color, en formato digital, produciendo videos, trabajando a partir de la experiencia local o de la diáspora en que puedan estar integrados. Una de las cualidades artísticas de esta exposición, que fue el núcleo de la última Bienal de Fotografía de Bamako, es la presentación de la diversidad de estilos y aproximaciones al problema Fronteras. Son muchas las respuestas artísticas, tantas como las miradas y los hechos o personajes encuadrados en la exposición. Para quien tenga dudas sobre la diversidad cultural de los países africanos, así como sobre la enorme contribución ofrecida por estos artistas de África, o descendientes de ella, para la evaluación del tema Fronteras, cremos que la exposición es la prueba de la riqueza de estas experiencias: por las cuidadosas miradas sobre las figuras fotografadas, por los abordajes más crudos sobre el drama de la exclusión o del rechazo y por la sofisticación de la aproximación al tema Fronteras en sus múltiples significados.

“Borders” is the theme of the exhibition of photography by African and Afro-American artists, which will be opening on 13 May. It is not the first time that such a theme has been included in the programme of the Calouste Gulbenkian Foundation, for several seminars and workshops have already been held on this topic, together with the production of films and the organisation of performances and shows. Yet, in this present-day context, since “Borders” is an exhibition of the work of photographers, most of whom are living in Africa and many of whom are creating their works in countries which, until quite recently, were frequently said “to have nothing more than nature” to offer, this event provides proof and clear confirmation of a number of aspects. Firstly, we have confirmation of the fact that the migratory flows are still far from being at an end, and, in this exhibition, it is essential that one should see and understand the point of view of those who emigrate or who belong to communities whose eagerness to change their country of residence corresponds to the expectation that they will find a place where they can fulfil themselves as human beings and achieve personal and professional realisation. Secondly, this exhibition confirms that there is today a new generation of photographers, some with limited resources, following local traditions or rebelling against them, taking colour and digital photographs, producing videos, working on the basis of their local experience or the Diaspora to which they belong. One of the artistic qualities of this exhibition, which formed the very core of the latest Bamako Photography Biennial, is the presentation of the great diversity of styles and approaches to the problem of Borders. There are many artistic responses, such as the particular gazes behind the photographs, and the facts or personalities framed in the exhibition. For those who still have doubts about the cultural diversity of the African countries, as well as about the enormous contribution made by these artists from Africa, or descendants from the continent, and to help people make an assessment of the theme of Borders, we believe that the exhibition is proof of the great wealth of these experiences. Such confirmation is provided by the careful studies that have been made of the figures photographed, the stark approaches to the drama of exclusion or rejection, and the sophistication of the approach to the theme of Borders in all of its many different meanings.

O filme “Apnée”, da realizadora marroquina Mahassine El Hachadi, ganhou o prémio para a melhor curta-metragem do Festival de Filmes de Marrocos, em Dezembro de 2010, e recebeu-o no meio do *glamour* de Ouarzazate, com a presença de Martin Scorsese, Malkovitch, Harvey Keitel e de outras celebridades que já cederam deslocar-se a esta cidade marroquina. O filme ganhador saiu de um conjunto de dezoito filmes marroquinos produzidos em 2010. Por outro lado, já se fala em Ouallyood como referência a este recente fenómeno que é o de Ouarzazate tornar-se não só um importante lugar de festival de cinema na África do Norte, mas, também, de captar a produção de muitos filmes que aqui se têm realizado.

No momento em que este jornal sair, deve estar em exibição na Cidade do Cabo, naquela que é uma das melhores galerias de artes visuais do mundo, as exposições “Arcadia”, de Deborah Poynton, e uma excelente selecção de 47 imagens do fotógrafo legendário Billy Monk, tiradas nesta cidade nos *nightclubs*, entre 1967 e 1969. Quão longe estamos nestes dois países de África, como aliás em muitos outros, do tempo em que Picasso, em companhia de Matisse, descobre a arte africana, em 1906, através de uma máscara branca de origem *fang* do Cabão e, apesar de nunca se ter deslocado a este continente, declarar-se um apoiante da ‘arte africana’. Também estamos longe do Primeiro Congresso Internacional de Escritores e Ar-

tistas Negros organizado em Paris, em 1956, pela revista Présence Africaine, com o apoio da UNESCO, onde estavam presentes historiadores, poetas, pensadores negros, como Amadou Hampâté Bâ (Mali), Léopold Senghor e Cheikh Anta Dipo (Senegal) Marcus James (Jamaica), e até a mítica coreógrafa e bailarina Josephine Baker que por lá passou, que reivindicaram o reconhecimento do mundo para o seu trabalho e mostravam a qualidade artística e excelência intelectual do seu pensamento. Eles seriam os pioneiros de uma cultura que negociava a sua descolonização mental e ideológica e seriam os portadores de muitas utopias que reivindicavam para o continente africano. Independentemente do que aconteceu ao movimento independentista que se seguiu, e que em muito terá decepcionado estes próprios protagonistas, é um facto que muitos de entre eles, como outros, constituem a base das narrativas em formação sobre a história cultural de África do século XX, com uma enorme justiça.

A partir dos anos sessenta, há uma ebulição em muitos países africanos com a criação de escolas de arte. A par das primeiras exposições de autodidactas, acontecem os primeiros festivais de artes negras e até a fotografia de autores africanos se impõe em África, em países europeus e em alguns fóruns nos EUA. Está em fase de redacção a história do que foram estes movimentos artísticos, as suas escolas, os seus protagonistas, a sua difusão internacional,

mas uma coisa já sabemos: ela foi desigual e heterogénea conforme os países, a natureza do ex-colonizador, a maior ou menor presença de artistas e escritores autodidactas, assim como a maior ou menor opção pela escolha da escrita em línguas universais ou em línguas locais, com diferentes impactos na comunidade literária internacional. Hoje, esta situação de desigualdade dos panoramas artísticos nos países africanos é um facto. Tanto se pode encontrar um movimento de pose artística nunca antes conhecido em qualquer parte, como são os *sapeurs* - uns *dandies* que se encontram em Brazzaville e em Kinshasa, únicos no modo como fazem do vestuário e da pose um movimento de criatividade social urbana -; como no Sudão, só por perseverança e obstinação, se pode encontrar o fotógrafo Ali Mohamed Osman no meio do caos e da guerra civil. É sabido que não há relação directa entre desenvolvimento económico e criação artística e cultural. Contudo, sem mercado e sem financiamentos não é possível a criação artística, a formação e a produção e, nos países onde os mínimos têm acontecido, o resultado é muito positivo. Também sabemos que há uma relação directa entre criação cultural e a sua recepção em regimes onde a democracia se instala. Os melhores exemplos de produção em países africanos ilustram-no. Quando estas duas componentes se conjugam, o resultado é maioritariamente positivo. É um facto que há excepções,

que decorrem de outros factores nem sempre de fácil explicação ou de causas imediatamente visíveis. E parte desta problemática pode ser aplicada às artes tradicionais africanas. Sobre estas e para estas há um trabalho enorme a realizar: de investigação, de escrita e de registo, segundo novas metodologias e técnicas e, sobretudo, sob um outro olhar menos dogmático no que concerne a uma visão do período colonial e, em especial, do período pré-colonial. Como há também e imperativamente a necessidade de catalogar as obras antigas, estando elas nos seus supostos lugares de produção e de concepção como em museus, instituições colecções extra-africanas. É um imperativo ético e de alcance artístico inestimável.

Há hoje uma nova geopolítica das artes em África, de que são exemplos a realização de um conjunto vastíssimo de exposições, festivais, produções, livros, e há programadores e produtores que, em muitos países africanos, europeus, sul-americanos, norte-americanos fazem acontecer, ver e ouvir as criações originárias ou da diáspora africana. Também em Portugal, depois de décadas de alheamento, novas gerações de agentes culturais e de artistas, creio que com toda a autenticidade, têm contribuído para isto. O Programa Gulbenkian Próximo Futuro tem o enorme orgulho de, à medida das suas possibilidades, fazer parte deste movimento internacional de negociação cultural com África.



Ali Mohamed Osman - Port Sudan. Cortesia do artista/ Cortesía del artista / Courtesy of the artist

ARTES EM ALGUMA ÁFRICA E DEMOROU TANTO

António Pinto Ribeiro

El pasado mes de diciembre de 2010, se celebró la ceremonia de entrega del gran premio de la competición cortometraje (Cinécole) del Festival internacional del Filme de Marrakech, concedido a la película “Apnée”, de la directora marroquí Mahassine El Hachadi. El acto transcurrió en el marco del glamour de Ouarzazate, en presencia de celebridades como Martin Scorsese, John Malkovitch y Harvey Keitel, entre muchas otras que ya han accedido a desplazarse a esta ciudad marroquí. El corto ganador salió de un conjunto de dieciocho filmes marroquíes producidos en 2010. Por otro lado, ya se habla en Ouallyood para referirse a este reciente fenómeno que es el de que Ouarzazate se haya convertido no sólo en la sede de un importante festival de cine radicado en África del Norte, sino, también, una ciudad susceptible de captar la producción y el rodaje de numerosas películas. Cuando salgan a la luz estas páginas, deben estar en exhibición en la Ciudad del Cabo, en la que es una de las mejores galerías de artes visuales del mundo, las exposiciones “Arcadia”, de Deborah Poynton, y una excelente selección de 47 imágenes del legendario fotógrafo Billy Monk, hechas en los nightclubs de esta ciudad, entre 1967 y 1969. Cuán lejos estamos en estos dos países de África, como en tantos otros, podríamos decir, del tiempo en que Picasso, en compañía de Matisse, descubre el arte africano, en 1906, a través de una máscara blanca de origen fang del Gabón, pasando a declararse admirador del “arte africano”, a pesar de nunca haber viajado a este continente. También es-

tamos lejos del Primer Congreso Internacional de Escritores y Artistas Negros organizado en Paris, en 1956, por la revista Présence Africaine, con el apoyo de la UNESCO, que reunió a historiadores, poetas, pensadores negros, como Amadou Hampâté Bâ (Mali), Léopold Senghor y Cheikh Anta Dipo (Senegal) o Marcus James (Jamaica), contando incluso con la presencia de la mítica coreógrafa y bailarina Josephine Baker, que reivindicaron el reconocimiento del mundo hacia su trabajo y mostraban la calidad artística y la excelencia intelectual de su pensamiento. Ellos serían los pioneros de una cultura que negociaba su descolonización mental e ideológica y serían los portadores de muchas utopías que reivindicaban para el continente africano. Independentemente de lo que más tarde vendría a ser el movimiento independentista, que a menudo habrá decepcionado a estos propios protagonistas, es un hecho que muchos de ellos, como otros, constituyen la matriz de las narrativas en formación sobre la historia cultural de África del siglo XX, con indudable justicia. A partir de los años sesenta, se vive un estado de efervescencia en muchos países africanos, con la creación de escuelas de arte. Junto a las primeras exposiciones de autodidactas, se producen los primeros festivales de artes negras y progresivamente la fotografía de autores africanos impone su presencia en África, en países europeos y en algunos foros de Estados Unidos. Está en fase de redacción la historia de estos movimientos artísticos, sus escuelas, sus protagonistas, su difusión internacional, pero al

menos una cosa ya sabemos: dicha historia fue desigual y heterogénea según los países, la naturaleza del ex-colonizador, la mayor o menor presencia de artistas y escritores autodidactas, así como por otros factores, como pueda ser la opción de escribir en lenguas universales o en lenguas locales, con el corolario de diferentes impactos en la comunidad literaria internacional. Hoy, esta situación de desigualdad de los panoramas artísticos en los países africanos es un hecho. Tanto se puede encontrar un movimiento de pose artística nunca antes conocido en ninguna otra parte, como son los *sapeurs* - unos *dandies* que se encuentran en Brazzaville y en Kinshasa, únicos en la forma como hacen del vestuario y de la pose un movimiento de creatividad social urbana -; lo mismo que en Sudán sólo por perseverancia y obstinación se puede encontrar al fotógrafo Ali Mohamed Osman en medio del caos y de la guerra civil. Es sabido que no existe una relación directa entre el desarrollo económico y la creación artística y cultural. Pero es igualmente cierto que sin mercado y sin recursos financieros no es posible la creación artística, la formación y la producción y, en los países donde unos mínimos se han alcanzado, el resultado ha sido muy positivo. También sabemos que existe una relación directa entre la creación cultural y su recepción en regímenes donde la democracia se instala, como ilustran los mejores ejemplos de producción en países africanos. Cuando ambos aspectos se conjugan, el resultado es mayoritariamente positivo. Es un hecho que hay

excepciones, que se derivan de otros factores no siempre de fácil explicación o de causas inmediatamente visibles. Y parte de esta problemática puede ser aplicada a las artes tradicionales africanas. Sobre estas y para estas hay un trabajo enorme a realizar: de investigación, de escritura y de registo, según nuevas metodologías y técnicas y, sobre todo, bajo otra mirada menos dogmática en lo que concierne a una visión del período colonial y, en especial, del período precolonial. Como es imperativa también la necesidad de catalogar las obras antiguas, conservándolas tanto en sus supuestos lugares de producción y de concepción como en museos, instituciones o colecciones extra-africanas. Es un imperativo ético y de alcance artístico inestimable.

Existe hoy una nueva geopolítica de las artes en África, como refleja la realización de un conjunto vastísimo de exposiciones, festivales, producciones, libros, y hay programadores y productores que, en muchos países africanos, europeos, latinoamericanos o norteamericanos hacen posible disfrutar de las creaciones originarias o de la diáspora africana. También en Portugal, tras décadas de apartamiento, nuevas generaciones de agentes culturales y de artistas, tengo para mí que con gran autenticidad, están contribuyendo a ello. El Programa Gulbenkian Próximo Futuro se enorgullece de, en la medida de sus posibilidades, participar en este movimiento internacional de negociación cultural con África.

The film “Apnée”, by the Moroccan director Mahassine El Hachadi, was awarded the prize for the best short film at the Morocco Film Festival in December 2010. And it received this distinction amidst all the glamour of Ouarzazate, in the presence of Martin Scorsese, Malkovitch, Harvey Keitel and other celebrities, who had agreed to travel to this Moroccan city. The winning film was chosen from a group of eighteen Moroccan films produced in 2010. At the same time, there is already talk of “Ouallyood” in reference to this recent phenomenon of Ouarzazate becoming not only an important venue for film festivals in North Africa, but also for the production of many films that have been shot in and around the city. When this newspaper is published, Cape Town will already be hosting, at one of the world’s finest visual art galleries, the exhibitions of “Arcadia” by Deborah Poynton and an excellent selection of 47 photographs by the legendary Billy Monk, taken in the nightclubs of this city between 1967 and 1969. How far removed we now are in these two African countries (and, in fact, in so many others) from that moment in 1906 when, in the company of Matisse, Picasso discovered African art through a white Fang mask from Cabon, and, although he had never been to this continent, declared himself to be a great fan and supporter of ‘African art’. We are also far removed from the First International Congress of Black Writers and Artists organised in Paris, in 1956, by the journal Présence Africaine, with the support of UNESCO. Attending this event were black historians, po-

ets and thinkers, such as Amadou Hampâté Bâ (Mali), Léopold Senghor and Cheikh Anta Dipo (Senegal), Marcus James (Jamaica), and even the mythical choreographer and dancer Josephine Baker, who also visited the conference. They demanded world recognition for their work and demonstrated the artistic quality and intellectual excellence of their thinking. They were also to be the pioneers of a culture that was negotiating its mental and ideological decolonisation, as well as the standard bearers of many utopias that they were claiming for the African continent. Regardless of what actually happened to the independence movements in the wake of this conference, and which ended up greatly disappointing these protagonists themselves, there is no denying that many of them, as well as a number of others, quite justifiably formed the basis for the narratives that were being formed about the cultural history of Africa in the 20th century. Since the 1960s, there has been great excitement in many African countries with the creation of art schools. Together with the first exhibitions of self-taught artists, there have also been the first festivals of black art, and even the work of African photographers has begun to establish a reputation for itself in Africa, in European countries and in some forums in the USA. The history of these artistic movements is already being written, describing their schools, their leading figures and their international impact. Yet one thing remains certain: this history has not been the same everywhere, varying according to the country in question, the nature

of the ex-coloniser, the greater or lesser presence of self-taught artists and writers, as well as the decision about whether to write in universal or local languages, with different impacts on the international literary community. Today, this unequal situation to be found between the artistic scenes of African countries is a fact. Today, one can come across a movement of artistic posers the like of which has never been seen anywhere before (such as the *sapeurs* – some *dandies* who can be found in Brazzaville and Kinshasa and are unique in the way they turn clothing and posing into a movement of urban social creativity), in much the same way as, in Sudan and solely as a matter of perseverance and obstinacy, one can find the photographer Ali Mohamed Osman working in the midst of chaos and civil war. It is known that there is no direct relationship between economic development and artistic and cultural creativity. However, without a market and without financing, artistic creation, training and production are not possible, and in those few countries where only the barest minimum has been provided the result has been very positive. We also know that there is a direct relationship between cultural creation and the way in which it has been received in regimes where democracy has been installed. The best examples of artistic production in African countries clearly illustrate this fact. When these two components come together, the result is mainly a positive one. There are, of course, exceptions, which normally derive from other factors that are not always easy to explain or

from causes that are not immediately visible. And part of this same problematic also applies to the traditional African arts. There is an enormous amount of work still to be done both about these and for these: research, criticism and inventorying, using new methodologies and techniques, and, above all, operating from a less dogmatic perspective in relation to the understanding of the colonial period and, in particular, the pre-colonial period. Just as there is also an imperative need to catalogue the old works, which are to be found in their presumed places of production and conception, such as museums, institutions and collections outside Africa. This is an ethical imperative and an action of incalculable artistic value. Today, there is a new geopolitics of the arts in Africa, with examples being provided by the production of an extremely vast group of exhibitions, festivals, performances, concerts and books. And there are programmers and producers who, in many African, European, South American and North American countries organise events with either original creations or others from the African Diaspora for people to see and listen to. In Portugal too, after decades during which a certain distance was maintained, new generations of cultural agents and artists have, I sincerely believe, made a great contribution to this phenomenon. Within the limits of its possibilities, the Gulbenkian Next Future Programme is enormously proud to be a part of this international movement of cultural negotiation with Africa.

O ESTADO DAS ARTES
EM ÁFRICA E NA
AMÉRICA LATINA

1 2 D E M A I O

EL ESTADO DE LAS
ARTES EN ÁFRICA Y EN
LA AMÉRICA LATINA

1 2 D E M A Y O

THE STATE OF THE
ARTS IN AFRICA AND IN
LATIN AMERICA

1 2 M A Y

AUDITÓRIO 3
9H30 ---- 17H30
ENTRADA LIVRE
ENTRADA LIBRE
FREE ENTRANCE

WORKSHOP

DE

INVESTIGAÇÃO

WORKSHOP DE INVESTIGACIÓN

RESEARCH WORKSHOP

CENTROS DE INVESTIGAÇÃO

MAGDALENA LÓPEZ

(CEC-Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa)

IMAGINÁRIOS PÓS-UTÓPICOS NA ACTUAL NARRATIVA CUBANA

A partir dos anos noventa, a narrativa cubana interroga-se sobre o desmoronamento da utopia revolucionária. Geralmente, a crítica literária tendeu a estabelecer uma diferenciação entre aqueles narradores que foram filhos da utopia, nascidos apenas uns poucos anos antes de 1959 e a geração posterior, que nasceu depois desse marco histórico, no rescaldo do insucesso dessa mesma utopia. Ambos os grupos distinguem-se por um traço fundamental: os primeiros chegaram a partilhar uma fé nas premissas da revolução que os mais recentes nunca chegaram a ter. Apesar deste traço distintivo, é possível encontrar pontos de encontro entre os “desiludidos” e os “novíssimos” que nos levam a questionar a forma de abordar novas subjectividades numa nação que aparenta não ter futuro. A minha pesquisa compreende um estudo comparativo dos romances *El libro de la realidad* (2001) de Arturo Arango, *Las bestias* (2006) de Ronaldo Menéndez (2006), *Paisaje de otoño* (1998) de Leonardo Padura e *Cien botellas en una pared* (2002) de Ena Lucía Portela. Estas obras coincidem na necessidade de desconstruir os parâmetros identitários e teleológicos do discurso revolucionário ao mesmo tempo que, as duas últimas, longe de anunciar o fim da história; sugerem novas possibilidades de agenciamento que resistem à derrocada pós-utópica.

MARGARIDA LOURO E FRANCISCO OLIVEIRA

(CIAUD - Centro de Investigação de Arquitectura, Urbanismo e Design/ FAUTL)

CASAS PARA UM PLANETA PEQUENO. ARTE, ARQUITECTURA E TERRITÓRIO, A CONDIÇÃO URBANA CONTEMPORÂNEA DOS MUSSEQUES EM LUANDA.

Casas para um Planeta Pequeno assume-se como uma investigação sobre a contingência contemporânea de crescimento e densificação urbana, propondo através da reflexão de um contexto particular ð os musseques de Luanda ð uma abordagem crítica que promova soluções potenciadoras de novas urbanidades emergentes, onde interagem diversas escalas e campos de expressão. De facto, os musseques como paradigma da cidade informal preconizam um caso potencial de reflexão e intervenção, perante a aceleração da concentração e do crescimento populacional em condições desqualificadas. O grande objectivo desta investigação é, assim, a proposta de unidades habitacionais autónomas e sustentáveis entre a arte, a arquitectura e o território, que, impondo novas lógicas de implementação, promovam, a partir de potencialidades locais, soluções de espaço qualificado.

CENTROS DE INVESTIGACIÓN

IMAGINARIOS POST-UTÓPICOS EN LA ACTUAL NARRATIVA CUBANA

A partir de los años noventa, la narrativa cubana indaga sobre el derrumbe de la utopía revolucionaria. En general, la crítica literaria ha tendido a establecer una diferenciación entre aquellos narradores que fueron hijos de la utopía, nacidos apenas unos pocos años antes de 1959 y los posteriores, que nacieron en el fracaso de esa misma utopía, con posterioridad a aquel hito. Ambos grupos se distinguen por un rasgo fundamental: los primeros llegaron a compartir una fe en las premisas de la revolución que los más recientes nunca tuvieron. A pesar de este rasgo distintivo, es posible encontrar puntos de encuentro entre los “desengañados” y los “novísimos” que nos llevan a replantearnos la forma de abordar nuevas subjectividades en una nación que aparenta no tener futuro. Mi investigación comprende un estudio comparativo de las novelas *El libro de la realidad* (2001) de Arturo Arango, *Las bestias* (2006) de Ronaldo Menéndez (2006), *Paisaje de otoño* (1998) de Leonardo Padura y *Cien botellas en una pared* (2002) de Ena Lucía Portela. Las obras coinciden en la necesidad de deconstruir los parámetros identitarios y teleológicos del discurso revolucionario al tiempo que, las últimas dos, lejos de anunciar el fin de la historia; sugieren nuevas posibilidades de agenciamiento que se resisten a la debacle post-utópica.

CASAS PARA UN PLANETA PEQUEÑO. ARTE, ARQUITECTURA Y TERRITORIO, LA CONDICIÓN URBANA CONTEMPORÁNEA DE LOS MUSSEQUES EN LUANDA.

Casas para un Planeta Pequeno se asume como una investigación sobre la contingencia contemporánea de crecimiento y densificación urbana, proponiendo a través de la reflexión de un contexto particular: los musseques de Luanda, un abordaje crítico que promueva soluciones susceptibles de potenciar nuevas urbanidades emergentes, donde interactúan diversas escalas y campos de expresión. De hecho, los musseques como paradigma de la ciudad informal preconizan un caso potencial de reflexión e intervención ante la aceleración de concentración y crecimiento demográfico en condiciones de falta de cualificación. En este sentido, el gran objetivo de esta investigación es la propuesta de unidades habitacionales autónomas y sostenibles entre el arte, la arquitectura y el territorio, que impongan nuevas lógicas de implementación, promoviendo, a partir de potencialidades locales, soluciones de espacio cualificado.

RESEARCH CENTRES

POST UTOPIAN IMAGINARIES IN THE PRESENT-DAY CUBAN NARRATIVE

Since the 1990s, the Cuban narrative has been investigating the collapse of the revolutionary utopia. Generally, literary criticism has tended to establish a difference between those narrators who were children of the utopia, born only a few years before 1959 and those who came later, born after that year amid the failure of that same utopia. The two groups are distinguished by one fundamental trait: the first were born in time to share a belief in the premises of the revolution, which those born more recently never had the chance to enjoy. Despite this distinguishing feature, it is possible to find common aspects between the “disillusioned” and the “new generation” who have encouraged us to reconsider the way in which new subjectivities should be approached in a nation that appears to have no future. My research consists of a comparative study of the novels *El libro de la realidad* (2001) by Arturo Arango, *Las bestias* (2006) by Ronaldo Menéndez (2006), *Paisaje de otoño* (1998) by Leonardo Padura and *Cien botellas en una pared* (2002) by Ena Lucía Portela. These works coincide in their need to deconstruct the identity-based and teleological parameters of the revolutionary discourse, while the last two, far from announcing the end of history, suggest new possibilities for negotiation that have successfully withstood the post-utopian debacle.

HOUSES FOR A SMALL PLANET. ART, ARCHITECTURE AND TERRITORY, THE CONTEMPORARY URBAN CONDITION OF THE MUSSEQUES OF LUANDA.

Houses for a Small Planet is a research project, investigating the contemporary contingency of growth and urban densification, which, by reflecting on a particular context, namely that of the musseques (slums) of Luanda, proposes a critical approach that promotes solutions for enhancing the potential of new emerging urbanities, in which different scales and fields of expression interact with one another. In fact, as a paradigm of the informal city, the musseques provide a potential case for reflection and intervention in the face of the ever greater concentration and ever faster growth of the population living in degraded conditions. The main aim of this research is therefore to propose autonomous housing units that are sustainable between art, architecture and territory, imposing new logics for their implementation and promoting solutions for the use of space that are based on local potentialities.

MIRIAN TAVARES

(CIAC - Centro de Investigação de Artes e Comunicação/Escola Superior de Teatro e Cinema, Universidade do Algarve)

CINEMA AFRICANO: UM POSSÍVEL, E NECESSÁRIO, OLHAR

Na África são produzidos milhares de filme por ano. Falar de cinema em África é falar da procura de meios possíveis para a sua realização – os filmes, são quase sempre feitos e distribuídos em VHS ou DVD, o que não invalida a criação de uma linguagem própria, que advém das condições mesmas de produção. Para conhecer melhor o outro e tentar perceber o seu lugar na construção de uma nova narrativa, mais adequada ao necessário esbatimento das fronteiras culturais actuais, precisamos de apreender o seu discurso sobre os outros, que somos nós. Neste contexto, coloca-se esta questão: de que maneira as sociedades africanas absorveram, transformaram ou rejeitaram o modelo de narrativa ocidental da modernidade? Assim sendo, e partindo da premissa de que o cinema, como forma visível, é mais do que uma forma cultural e/ou artística, é também uma maneira de se organizar e de se reflectir sobre o mundo, irei utilizar este *medium* como veículo que poderá ajudar- nos a compreender as marcas que o Ocidente deixou nas culturas africanas.

SARA MARTINS

(Departamento de Sociologia Goldsmiths College)

A ARTE DA FRONTEIRA: NOTAS SOBRE A PROBLEMÁTICA DA CIRCULAÇÃO ARTÍSTICA EM TERRITÓRIO AFRICANO

Esta comunicação propõe-se problematizar as especificidades adjacentes à produção de um festival de artes performativas e o seu *modus operandi* dentro de fronteiras africanas. No 1.º Campus Euro-Africano de Cooperação Cultural (Moçambique, 2009), uma das questões que aproximaram produtores culturais africanos de diferentes origens e áreas de actuação foi a dificuldade de circulação artística em África ð a questão das fronteiras. A fronteira associa-se ao problema da falta de transporte, à dificuldade em obter e validar vistos, às fronteiras linguísticas, étnicas. Existem fronteiras culturais, mas são sobretudo as sociopolíticas que ditam condições de trabalho artístico e desafiam a criatividade dos programadores. Nesta pesquisa, olhamos para dois festivais de grande visibilidade internacional como estudos de caso desta problemática: HIFA ð Harare International Festival of Arts (Harare, Zimbabwe) e Festival Mondiale des Arts Negres (Dakar, Senegal). Ambos os projectos têm significativo impacto local, tanto em termos económicos como simbólicos.

CINE AFRICANO: UNA POSSIBLE, Y NECESARIA, MIRADA

En África son producidas miles de películas cada año. Hablar de cine en África es hablar de la búsqueda de medios posibles para su realización, cuando la mayor parte de los filmes son rodados y distribuidos en VHS o DVD, lo que no impide la creación de un lenguaje propio, que en parte se debe a las condiciones mismas de producción. Para conocer mejor al otro e intentar entender su lugar en la construcción de una nueva narrativa, más adecuada a la necesaria difuminación de las actuales fronteras culturales, necesitamos aprehender su discurso sobre los otros, que somos nosotros. En este contexto, se plantea la siguiente pregunta: ¿de qué manera las sociedades africanas han absorbido, transformado o rechazado el modelo de narrativa occidental de la modernidad? De esta forma, y partiendo de la premisa de que el cine, como forma visible, no se agota en una mera forma cultural y/o artística, sino que implica también una manera de organización y de reflexión sobre el mundo, utilizaré este *medium* como una suerte de vehículo que podrá ayudarnos a comprender las marcas dejadas por Occidente en las culturas africanas.

EL ARTE DE LA FRONTERA: NOTAS SOBRE LA PROBLEMÁTICA DE LA CIRCULACIÓN ARTÍSTICA EN TERRITORIO AFRICANO

Esta comunicación se propone problematizar las especificidades adyacentes a la producción de un festival de artes escénicas y su *modus operandi* dentro de las fronteras africanas. En el 1er Campus Euro-Africano de Cooperación Cultural (Mozambique, 2009), uno de los asuntos que contribuyó a aproximar a productores culturales africanos de diferentes orígenes y áreas de actuación fue la dificultad de circulación artística en África – la cuestión de las fronteras. La frontera se asocia al problema de la falta de transport, a la dificultad en obtener y validar visados, a las fronteras lingüísticas, étnicas. Existen fronteras culturales, pero son sobre todo las sociopolíticas que dictan condiciones de trabajo artístico y plantean un reto a la creatividad de los programadores. En esta investigación observamos 2 festivales de gran visibilidad internacional como estudios de caso de esta problemática: HIFA – Harare International Festival of Arts, Harare/ Zimbabwe; and the Festival Mondiale des Arts Negres, Dakar/Senegal. Both projects have a significant local impact, both in economic and symbolic terms.

AFRICAN CINEMA: A POSSIBLE, AND NECESSARY, LOOK

Thousands of films are made in Africa each year. Talking about cinema in Africa means talking about the search for the resources needed to make them. The films are almost always made and distributed in VHS or DVD, which does not invalidate the creation of a language that is peculiar to African cinema and derives precisely from the conditions existing for their production. In order to gain a better knowledge of the Other and to try and understand his place in the construction of a new narrative, one that is more suited to the necessary erasure of the presently existing cultural boundaries, we need to learn his own discourse about the others, who, in this case, are us. In this context, this question is raised: in what way have African societies absorbed, transformed or rejected the western narrative model of modernity? Thus, based on the premise that, through its being a visual form, cinema is more than just a cultural and/or artistic form: it is also a means that we can use to organise ourselves and reflect upon the world. I shall use this medium as a vehicle that may help us to understand the marks that the west has left on African cultures.

BORDER ART: NOTES ON THE PROBLEMATICS OF ARTISTIC CIRCULATION IN AFRICAN TERRITORY

This paper seeks to problematise the specificities linked to the production of a performing arts festival and its *modus operandi* within African borders. At the 1st Euro-African Campus for Cultural Cooperation (Mozambique, 2009), one of the questions that brought African cultural producers from different origins and areas of activity closer together was the difficulty of artistic circulation in Africa – the question of borders. The border is linked to the problem of a lack of transport, the difficulty in obtaining and validating visas, linguistic and ethnic borders. There are also cultural borders, but these are, above all, the socio-political ones that dictate the conditions for artistic work and challenge the creativity of programmers. In this research, we look at two highly regarded international festivals as case-studies for investigating this problematics: HIFA – Harare International Festival of Arts, Harare/ Zimbabwe; and the Festival Mondiale des Arts Negres, Dakar/Senegal. Both projects have a significant local impact, both in economic and symbolic terms.

CONVIDADOS

BÁRBARA ALVES (Portugal)

DO CENTRO PARA A PERIFERIA

Reflectindo sobre uma prática de design que tem como base processos participados para explorar comunicação em comunidades, discutir-se-ão ideias sobre metodologias, perspectivas e conflitos, realçando a importância de interpretações culturais. Apresentam-se projectos desenvolvidos entre 2008 e 2010: «Do Centro para a Periferia» foca primeiras experiências em comunidades com forte presença africana, na periferia de Lisboa. O desafio do contexto apresenta acções desenvolvidas com o Grupo de Teatro do Oprimido de Maputo em Hulene (Maputo); o projecto ZONA aborda questões relacionadas com espaço público; e Cadeiras abre-se ao desafio da língua, às suas idiossincrasias locais, assim como a uma perspectiva sobre cultura material moçambicana.

Licenciada em Design de Comunicação pela Universidade do Porto, especializa-se em tipografia e design de tipos, concluindo em 2003 o mestrado em Type|Media pela KABK (Haia, Holanda), com dialogue, um tipo de letra desenvolvido para legendagem em ecra. Desde 2004 que se interessa pelo design como ferramenta participativa e de desenvolvimento social, tendo frequentado a Pós-Graduação em Cultura e Discursos Emergentes (FCSH-UNL), o Mestrado em Sociologia e Planeamento (ISCTE) e desenvolvido várias oficinas (entre Lisboa, Maputo e Amesterdão), enquanto plataformas para experimentação prática. Actualmente desenvolve PhD no campo do design, participação, linguagem e questões identitárias, na Goldsmiths, University of London, sob o tema “Reading context: visual worlds, angles of meaning,” com orientação de Jennifer Gabrys e Bill Caver. A sua actividade profissional incorpora duas práticas complementares, designer e docente: http://work-b.blogspot.com e http://workshop-b.blogspot.com.

CERGIO PRUDENCIO (Bolívia / Bolívia)

A ORQUESTRA EXPERIMENTAL DE INSTRUMENTOS NATIVOS (OEIN)

A Orquestra Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) é um conjunto de música contemporânea único no seu género. Trabalha com instrumentos musicais tradicionais do Planalto dos Andes, assumindo o profundo significado cultural com o qual estão conotados. A proposta da OEIN consiste em trazer ao presente as ancestrais raízes andinas pre-hispânicas, para desenvolver uma proposta cultural nova ao nível estético e educativo. O seu repertório inclui, principalmente, música erudita de vanguarda, especialmente criada para estes instrumentos, bem como também antiga música tradicional das comunidades aimaras y quechuas da Bolívia. Em ambos os casos, o tratamento dos instrumentos privilegia o respeito pela sua forma física original, pela sua emissão sonora, pela afinação e performance próprias. Para além de ser um elenco musical, a OEIN constitui um sistema de educação musical básica, que trabalha com os instrumentos nativos como ferramentas operativas. Assim, os alunos desenvolvem simultaneamente competências musicais, capacidades de pensamento e atitudes cooperativas para a vida.

Cergio Prudencio (La Paz-Bolívia, 1955) é compositor, director de orquestra, investigador e docente, fundador e director titular da Orquestra Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) desde a sua criação em 1980. Com ela tem vindo a desenvolver uma estética contemporânea de fortes reminiscências ancestrais, em obras como *La Ciudad* (1980), *Cantos de Tierra* (1990), *Cantos Meridianos* (1996), *Yuriiwaycheq* (1998), *Cantos crepusculares* (1999), *Cantos ofertorios* (2009), entre outras. Prudencio compôs também música para formações instrumentais convencionais, como grupos de câmara, solos, música electro-acústica e sinfónica, com difusão em diferentes países da América e da Europa. Foi compositor residente no Schloss Wiepersdorf na Alemanha (2001) e em Bellagio Study no Conference Center da Fundación Rockefeller (Italia 2007) e bolseiro da Fundação Guggenheim (EUA, 2008-2009). Na área audiovisual, a música de Prudencio acompanha mais de quarenta títulos de cinema, teatro, vídeo e dança.

INVITADOS

DEL CENTRO A LA PERIFERIA

Reflexionando sobre una práctica de diseño que se apoya en procesos participados para sacar partido de la comunicación en el marco de comunidades, se discutirán ideas sobre metodologías, perspectivas y conflictos, subrayando la importancia de las interpretaciones culturales. Se presentan proyectos desarrollados entre 2008 y 2010: Del Centro a la periferia versa sobre primeras experiencias en comunidades con fuerte presencia africana, en las afueras de Lisboa. El desafío del contexto presenta acciones desarrolladas con el Grupo de Teatro do Oprimido GTO - Maputo en Hulene, Maputo; el proyecto ZONA aborda cuestiones relacionadas con espacio público; y Cadeiras se abre al desafío de la lengua, a sus idiosincrasias locales, así como a una perspectiva sobre cultura material mozambiqueña.

Licenciada en Diseño de Comunicación por la Universidad de Oporto, se especializa en tipografía y diseño de tipos de imprenta, concluyendo en 2003 el Máster en Type|Media de la KABK (La Haya, Holanda), con dialogue, un tipo de letra desarrollado para subtítulos en pantalla. Desde 2004 se interesa por el diseño como herramienta participativa y de desarrollo social, habiendo asistido al Postgrado en Cultura y Discursos Emergentes (FCSH-UNL), el Máster en Sociología y Planificación (ISCTE) y desarrollado diversos talleres (entre Lisboa, Maputo y Amsterdam), a modo de plataformas de experimentación práctica. Actualmente realiza un PhD en el área del diseño, integrando participación, lenguaje y cuestiones identitarias, en Goldsmiths, Universidad de Londres, bajo el tema “Reading context: visual worlds, angles of meaning”, bajo la orientación de Jennifer Gabrys y Bill Caver. Su actividad profesional incorpora dos prácticas complementarias, diseñadora y docente: http://work-b.blogspot.com y http://

LA ORQUESTA EXPERIMENTAL DE INSTRUMENTOS NATIVOS (OEIN)

La Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) es un ensamble de música contemporánea, único en su género. Trabaja con instrumentos musicales tradicionales del Altiplano Andino, asumiendo el hondo significado cultural con el que están connotados. La propuesta de la OEIN consiste en traer al presente las ancestrales raíces andinas prehispánicas, para desarrollar una propuesta cultural nueva desde la estética y la educación. Su repertorio incluye principalmente música culta de vanguardia, especialmente creada para estos instrumentos, así como también antigua música tradicional de las comunidades aimaras y q'echuas de Bolivia. En ambos casos los instrumentos son tomados en su forma física original, su emisión sonora, afinación y comportamiento propios. La OEIN, además de ser un elenco musical, constituye un sistema de educación musical básica que trabaja con los instrumentos nativos como herramientas operativas. Así, los alumnos desarrollan simultáneamente, habilidades musicales, capacidades de pensamiento, y actitudes cooperativas para la vida.

Cergio Prudencio (La Paz-Bolívia, 1955) es compositor, director de orquesta, investigador y docente, fundador y director titular de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) desde su establecimiento en 1980. Con ella ha desarrollado una estética contemporánea de fuertes reminiscencias ancestrales, en obras como *La Ciudad* (1980), *Cantos de Tierra* (1990), *Cantos Meridianos* (1996), *Yuriiwaycheq* (1998), *Cantos crepusculares* (1999), *Cantos ofertorios* (2009), entre otras. Prudencio ha compuesto también música para formaciones instrumentales convencionales, como grupos de cámara, solos, música electroacústica y sinfónica, con difusión en diferentes países de América y Europa. Fue compositor residente en el Schloss Wiepersdorf de Alemania (2001) y en Bellagio Study en Conference Center de la Fundación Rockefeller (Italia 2007), y becario de la Fundación Guggenheim (EEUU 2008-2009). En el campo audiovisual, la música de Prudencio acompaña a más de cuarenta títulos de cine, teatro, video y danza.

WORKSHOP DE INVESTIGAÇÃO

GUEST PARTICIPANTS

FROM THE CENTRE TO THE PERIFERY”

Reflecting on a design practice based on shared processes for exploring communication in communities, ideas will be discussed about methodologies, perspectives and conflicts, stressing the importance of cultural interpretations. Projects developed between 2008 and 2010 are presented: From the Centre to the Periphery focuses on first experiences in communities with a strong African presence, on the periphery of Lisbon. The challenge of the context presents activities undertaken with the Grupo de Teatro do Oprimido – Maputo (Theatre of the Oppressed) in Hulene, Maputo; the ZONA project addresses questions related with the public space; and Cadeiras (Chairs) examines the challenge of language and its local idiosyncrasies, as well as offering a particular look at Mozambican material culture.

A graduate in Communication Design from the University of Porto, Barbara Alves specialises in typography and type design. She completed her Master’s degree in 2003 in Type and Media at KABK (the Hague, Holland), with dialogue, a lettering type developed for on-screen subtitling. Since 2004, she has been interested in design as a participatory and social development tool, and has attended a postgraduate course in Culture and Emerging Discourses (Faculty of Social and Human Sciences, New University of Lisbon) and the Master’s Degree Course in Sociology and Planning (Higher Institute of Social and Business Studies – ISCTE, Lisbon). She has also developed several workshops (held in Lisbon, Maputo and Amsterdam) as platforms for practical experimentation. She is currently working on a PhD in the area of design, participation, language and identity questions, at Goldsmiths College, University of London, on the theme of “Reading context: visual worlds, angles of meaning,” under the supervision of Jennifer Gabrys and Bill Caver. Her professional activity combines two complementary areas of work, as a designer and lecturer: http://work-b.blogspot.com and http://workshop-b.blogspot.com.

THE EXPERIMENTAL ORCHESTRA OF NATIVE INSTRUMENTS (OEIN)

The Experimental Orchestra of Native Instruments (OEIN) is a unique contemporary music ensemble which works with traditional instruments from the Andean Plateau, recognising the profound cultural significance that such instruments have. OEIN’s aim is to bring the pre-Hispanic roots of the Andean peoples into the present day and to develop a new cultural proposal at the aesthetic and educational level. Their repertoire consists mainly of cutting-edge erudite music, specially created for these instruments, as well as the traditional early music of Bolivia’s Aymara and Quechua communities. In both cases, the treatment that is given to the instruments shows particular respect for their original physical form, their sound emission, and the tuning and performance that are peculiar to each one. Besides being a musical ensemble, OEIN is also a system of basic musical education that works with native instruments as its operative tools. In this way, students simultaneously develop musical skills, thinking capacities and co-operative attitudes that will be valuable for them throughout their lifetime.

Cergio Prudencio (La Paz-Bolívia, 1955). is a composer, orchestra director, researcher and lecturer, he was the founder of the Experimental Orchestra of Native Instruments (OEIN) and has also been its director since its creation in 1980. With this orchestra, he has developed a contemporary aesthetics of powerful ancestral memories, in works such as *La Ciudad* (1980), *Cantos de Tierra* (1990), *Cantos Meridianos* (1996), *Yuriiwaycheq* (1998), *Cantos crepusculares* (1999) and *Cantos Ofertorios* (2009), amongst others. Prudencio has also composed music for conventional instrumental ensembles, such as chamber music groups and soloists, as well as for electric-acoustic and symphony music, which has been widely disseminated in different countries of America and Europe. He was composer-in-residence at the Schloss Wiepersdorf in Germany (2001) and at the Rockefeller Foundation’s Bellagio Study and Conference Center (Italy 2007), as well as a scholarship holder of the Guggenheim Foundation (USA, 2008-2009). In the audiovisual field, Prudencio’s music has accompanied more than forty films, plays, videos and dance performances.

KENNETH MONTAGUE (Canadá / Canada)

A COLECÇÃO WEDGE

Como canadiano de ascendência jamaicana, o meu interesse pela arte centra-se necessariamente na história, na memória, migração e identidade. A Wedge começou como uma galeria comercial em minha casa e evoluiu para a Wedge Curatorial Projects: uma organização sem fins lucrativos com a missão de explorar a cultura negra global através da fotografia e de outros *media*. A Coleção Wedge está no centro deste projecto sempre em evolução. Na minha comunicação apresentarei, recorrendo a imagens, uma breve história do meu projecto artístico. Esta incluirá as primeiras exposições em minha casa, vários projectos curatoriais, como workshops com artistas e colectâneas de música, assim como imagens de algumas obras mais emblemáticas na minha colecção. Na parte final da apresentação irei concentrar-me na minha mais recente exposição, *Position As Desired / Exploring African Canadian Identity: Photographs from the Wedge Collection*, que foi apresentada no Royal Ontario Museum, em Toronto.

O Dr. Kenneth Montague é licenciado pela Faculdade de Medicina Dentária da Universidade de Toronto. É dentista, colecionador de arte e curador. É, igualmente, fundador da Wedge Curatorial Projects, uma organização sem fins lucrativos dedicada à promoção da arte contemporânea que investiga a identidade negra. É também o proprietário da Wedge Collection, que inclui fundamentalmente fotografia histórica e contemporânea, mas que mais recentemente tem vindo a incluir vídeo, pintura e design.

FEDERICA ANGELUCCI

(África do Sul / Sudafrica / South Africa)

A SURVEY OF SURVEYS: UM PANORAMA DAS EXPOSIÇÕES DE ARTE AFRICANA

Desde a exposição seminal *In/Sight: African Photographers, 1940 to the Present* no Museu Guggenheim, em 1996, e a quase simultânea publicação da antologia da *Revue noire*, a fotografia africana tem vindo a atrair a atenção do público internacional. Desde então, nos últimos quinze anos, algumas das mostras mais significativas incluem *Flash Afrique! Photography from West Africa* (2001), *Snap Judgements* (2006), *A Useful Dream* (2010), *Afropolis* (Colónia, 2010), *Figures and Fictions* (Londres, 2011), para enumerar apenas algumas. A iniciativa destes projectos tem partido, na maior parte dos casos, de instituições ocidentais e de curadores da Diáspora. É interessante realçar que a Bienal de Fotografia Africana de Bamako, há já algum tempo o único evento fotográfico de relevo organizado em África, tem vindo a ser secundarizada por outros eventos como o Lagos Photo, o Fotofestival de Addis Abeba e o Festival de Fotografia de Abidjan, cujas curatorias e organização são locais. Esta comunicação irá fornecer uma perspectiva global da fotografia contemporânea africana tal como tem sido construída pelas principais mostras. Irá igualmente apontar os estilos e temas da geração mais nova de fotógrafos africanos que têm emergido dos eventos de fotografia africanos mais recentes.

Federica Angelucci, nascida em Itália, tem uma licenciatura em Ciência Política pela Universidade Católica de Milão, e é Directora e Curadora de Fotografia da Galeria Michael Stevenson, na Cidade do Cabo. Anteriormente, trabalhou para a agência Magnum Photos em Paris, e para a Peliti Associati, uma editora de fotografia em Roma. Entre os seus últimos projectos inclui-se a exposição “After A”, no âmbito do Festival Atri Reportage, de 2010; actualmente está a fazer um Mestrado em História Visual na Universidade de Western Cape.

LA COLECCIÓN WEDGE

Como canadense de ascendencia jamaicana, mi interés por el arte pasa necesariamente por su capacidad para arrojar luz sobre cuestiones como la historia, la memoria, la migración y la identidad. La Wedge empezó como una galería comercial en mi casa y fue evolucionando hasta convertirse en la Wedge Curatorial Projects: una organización sin ánimo de lucro con la misión de explorar la cultura negra global a través de la fotografía y de otros media. La Colección Wedge se sitúa en el centro de este proyecto siempre en evolución. En mi comunicación esbozaré, recurriendo a imágenes, una breve historia de mi proyecto artístico. Algunos de los hitos presentados serán las primeras exposiciones en mi casa, varios proyectos comisariados, como workshops con artistas y colectâneas de música, así como imágenes de algunas obras más emblemáticas en mi colección. En la parte final de la presentación me concentraré en mi más reciente exposición, *Position As Desired / Exploring African Canadian Identity: Photographs from the Wedge Collection*, que fue presentada en el Royal Ontario Museum, en Toronto.

El Dr. Kenneth Montague es licenciado por la Facultad de Odontología de la Universidad de Toronto. Es médico dentista, coleccionista de arte y comisario artístico. Fue fundador de la Wedge Curatorial Projects, una organización sin ánimo de lucro dedicada a la promoción del arte contemporáneo que investiga la identidad negra. Es también el propietario de la Wedge Collection, compuesta fundamentalmente por fotografía histórica y contemporánea, aunque en los últimos tiempos ha pasado a incluir otras disciplinas, como vídeo, pintura y diseño.

A SURVEY OF SURVEYS: UN PANORAMA DE LAS EXPOSICIONES DE ARTE AFRICANA

Desde la exposición seminal *In/sight: African Photographers, 1940 to the Present* en el Museo Guggenheim en 1996 y de la casi simultánea publicación de la antología de la *Revue noire*, la fotografía africana ha venido siendo objeto de una atención creciente por parte del público internacional. Desde entonces, a lo largo de los últimos 15 años, entre las exposiciones retrospectivas más significativas se cuentan *Flash Afrique! Photography from West Africa* en 2001, *Snap Judgements* en 2006 y *A Useful Dream* en 2010. Se asiste también a una cierta proliferación de muestras temáticas, dedicadas a colectivos, como *Portraits of the Self* (Ulm, 2010), *Afropolis* (Colonía, 2010), *Figures and Fictions* (Londres, 2011), por citar únicamente algunas de ellas. La iniciativa que ha llevado a la realización de estos proyectos ha surgido, en gran parte de los casos, de instituciones occidentales y de curadores originarios de la Diáspora. Es interesante señalar que la Bienal de Fotografía Africana de Bamako, durante mucho tiempo el único evento fotográfico de relieve organizado en África, ha visto cómo durante los últimos años se consolidaban otros eventos, como la Lagos Photo, el Fotofestival de Addis Abeba y el Festival de Fotografía de Abidjan, organizadas y comisariadas localmente. Esta comunicación se destina a ofrecer una perspectiva global de la fotografía contemporánea africana tal como ha sido construida por las principales exposiciones retrospectivas. Pretende asimismo apuntar algunos de los estilos y temas de la novísima generación de fotógrafos africanos que ha emergido en los eventos de fotografía africanos más recientes.

Italiana, licenciada en Ciencias Políticas por la Universidad Católica de Milán, Federica Angelucci es Directora y Comisaria de Fotografía de la Galería Michael Stevenson, en Ciudad del Cabo. Antes había trabajado para la agencia Magnum Photos en París, y para Peliti Associati, una editorial de fotografía en Roma. Entre sus últimos proyectos se incluye la exposición “After A”, en el ámbito del Festival Atri Reportage, de 2010. Actualmente cursa un Máster en Historia Visual en la Universidad de Western Cape.

THE WEDGE COLLECTION

As a Canadian of Jamaican descent, my interest in art necessarily focuses on history, memory, migration and identity. Wedge began as a commercial gallery in my home, and evolved into Wedge Curatorial Projects: a non-profit arts organization with a mandate to explore global black culture through photography and other media. The Wedge Collection is the heart of this evolving project. I will provide a brief history of my art project via slide show. This will include early exhibitions in my home, various curatorial projects such as artist workshops and music compilations, and images of key works in my collection. The final part of the presentation will be focused on my most recent exhibition, *Position As Desired / Exploring African Canadian Identity: Photographs from the Wedge Collection* which has been installed as an intervention in the Royal Ontario Museum in Toronto.

A graduate of the Faculty of Dentistry at the University of Toronto, Dr. Kenneth Montague is a full-time dentist, as well as an art collector and curator. He is also the founder of Wedge Curatorial Projects, a not-for-profit organization dedicated to promoting contemporary art that investigates Black identity. And is also the owner of the Wedge Collection, which primarily includes historic and contemporary photography, but has recently grown to encompass video work, painting and design.

A SURVEY OF SURVEYS

Since the landmark show *In/Sight: African Photographers, 1940 to the Present* at the Guggenheim Museum in 1996 and the almost simultaneous publication of the anthology *Revue Noire*, African Photography has attracted attention from the international public. In the 15 years since then, some of the significant survey exhibitions have included *Flash Afrique! Photography from West Africa* in 2001, *Snap Judgments* in 2006, and *A Useful Dream* in 2010. There is also a proliferation of thematic group shows, such as *Portraits of the Self* (Ulm, 2010), *Afropolis* (Koln, 2010), *Figures and Fictions* (London, 2011), to name but a few. The initiative of these projects has been mainly the work of Western institutions and curators from the Diaspora. It is interesting to note how the Bamako Encounters Biennial of African Photography, for a long time the only photographic event of significance organised in Africa, has recently been joined by other events, such as Lagos Photo, the Addis Ababa Photo Festival and the Abidjan Festival of Photography, whose curatorship and organisation are local. The paper will offer an overview of Contemporary African Photography as it has been constructed by the major survey exhibitions. It will also outline the styles and themes of the younger generation of African photographers emerging from the most recent African photographic events.

Federica Angelucci, born in Italy, with a Political Science degree from Universitá Cattolica, Milan, is director and photography curator at Michael Stevenson Gallery, Cape Town. She has previously worked for the photo agency Magnum Photos in Paris, and Peliti Associati, a photo publishing house in Rome. Among her latest projects is the exhibition ‘After A’ within the frame of Atri Reportage Festival, 2010 edition; she is currently studying for a Masters Degree in Visual History at the university of Western Cape.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
PRÓXIMO FUTURO / NEXT FUTURE
PÁGINA: 11

BAUDOUIN



Série / Serie / Series

“LA SAPE” (2008).

Cortesia do artista / Cortesia del artista / Courtesy of the artist

A fotografia da capa, bem como as deste portefólio de Baudouin Mouanda, retratam os *sapeurs*. Os *sapeurs* são *dandies* africanos que fazem de Brazaville e de Kinshasa, as duas capitais do Rio Congo , vitrinas de uma elegância muito particular.

La foto de portada, así como las del portafolio de Baudouin Mouanda, retratan a los *sapeurs*. Los *sapeurs* son *dandies* africanos que hacen de Brazaville y de Kinshasa, las dos capitales del Río Congo, vitrinas de una elegancia muy particular.

The cover picture, as well as this Badouin Mouanda portfolio, portrait the *sapeurs*. The *sapeurs* are African *dandies* that make Brazaville and Kinshasa, the two capital cities of the congo River, showcases of a very particular elegance.



MOUANDA



MOUTAMBOU KIESE

NOUVEAU
MARQUE
B569









A BANDA DESENHADA EM

UM SÉCULO

EL CÓMIC EN ÁFRICA,
UN SIGLO DE HISTORIA

Christophe Cassiau-Haurie

COMICS IN AFRICA,
A CENTURY OF HISTORY

HISTÓRIA

Jeunes pour jeunes
(República Democrática do Congo
República Democrática del Congo
Democratic Republic of the Congo),
1978.



Querer datar o aparecimento da banda desenhada no continente africano não é fácil. Falar das paredes pintadas de Tassili (Chade), das grutas ornamentadas do Baixo Congo (RDC) ou inclusive recuar até às pirâmides poderá ajudar a esboçar uma resposta.

Porém, se nos quisermos referir à época moderna, é difícil sinalizar o aparecimento da 9.ª arte.

Já em finais do século XIX se evidenciam algumas tiras no meio de caricaturas e desenhos de imprensa que abundavam nos jor-nais egípcios da época.

No mesmo período, jornais de outros países da África anglófona, como nas Maurícias ou na República da África do Sul, publicam vários desenhos de imprensa e caricaturas, testemunhando uma certa modernidade em termos de encenação, diálogos, narrati-vas e justaposição de imagens.

Mas a primeira revista contendo banda desenhada, na acepção moderna do termo, remonta à Primeira Guerra Mundial. Trata-se de *Karonga Kronikal*, uma revista humorística que, entre 1915 e 1916, deu à estampa seis números, editados no Malawi pela Livingstonian Mission Press para divertimento das tropas britânicas de Jan Christian Smuts.

Nos anos 20, também se encontram rastos de BD nos sumários das revistas coloniais do Congo Belga. Refira-se *L'Avenir*, que foi criada em 1920 e publicou uma banda desenhada de qualidade mediocre (sem título); *L'Essor du Congo*, que surge em 1928 e retoma uma BD de carácter histórico; *L'Écho du Katanga* (1931), que ainda publica outra, divulgada pelo Serviço de In-formação do Governo- geral. Por fim, *L'Écho de Stan* (Kisangani), uma publicação fundada em 1939, contém igualmente alguns “comics”, *segundo a terminologia inglesa*. De igual modo, cabe citar «Le match de Jako et Mako», cuja publicação ocorre a partir de 1933 na revista *La croix du Congo* e apresenta textos de Louchet e desenhos do congolês Paul Lomani. Outras revistas do Congo Belga integram também banda desenhada nas suas páginas, como a muito urbana *Cosmo- Kin* (1931), que dá a conhecer o traço de um tal Nariib, assim como *N'gonga*, assinado par um certo Sav, ou ainda o *Journal des indigènes du Congo Belge*¹, um meio de comunicação social bilingue editado na outrora Elisabethville, hoje Lubumbashi. A primeira série continua surge em 1946, ano em que o Fonds du Bien-Être Indigène – Fundo para o Bem-estar Indígena – divulga no Congo belga, através do bissemanário *Nos images*², «Les Aventures de Mbumbulu»³, desenhada por europeus.

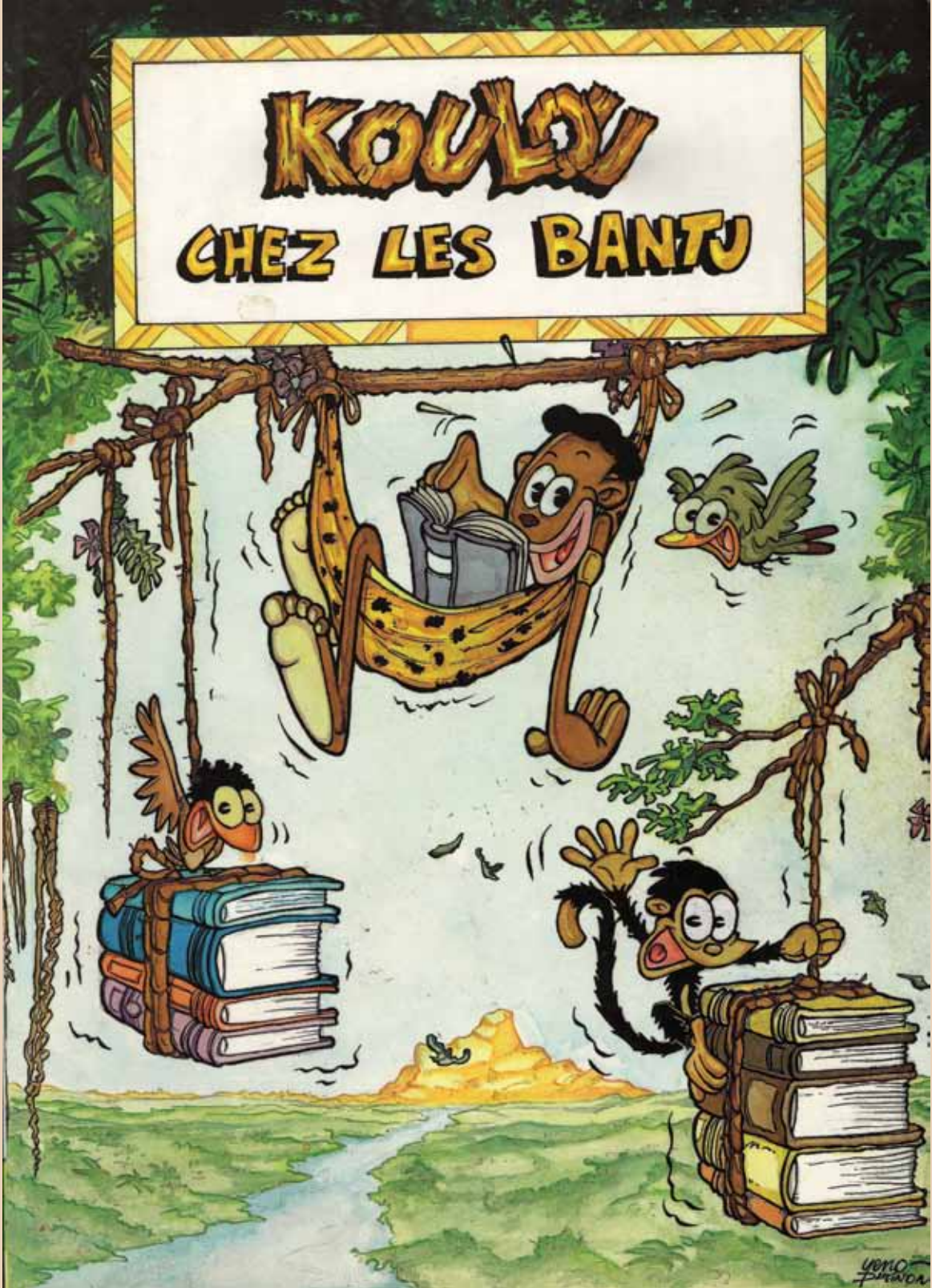
Mas, sendo os leitores essencialmente ocidentais, essas premissas não constituem verdadeiramente os alicerces de uma BD africana enquanto tal.

Na realidade, tudo começa nos anos 50. No Norte do continente, em 1953, o jornal egípcio *Sabah El Khair* publica Higazi e Ehab, dois dos desenhadores mais populares. De 1950 a 1960, a revista para crianças *Sindibad* apresenta relatos ilustrados (como sejam as «Aventuras de Zouzou», da autoria do desenhador Morelli, e «Les voyages de Sindibad»⁴), mercê do trabalho de desenhadores egípcios como Ettab, Labbad ou Koteb. O êxito desse jornal (descontinuado a mando de Nasser) incentiva outro editor a publicar, a partir de 1956, *Samir* uma outra revista destinada a um público infantil que integra BD em árabe e adaptações de *Tintin* e *Spirou*. Na Argélia, a banda desenhada despona por intermédio da imprensa colonial, que publica algumas caricaturas, considerando-se Ismael Ait Djaffar, autor de *Complaintes des mendiants de la Casbah*⁵, um precursor. Na África negra, a banda desenhada começa a ser utilizada na publicidade e nos reclames dos jornais e revistas locais. Paralelamente, em 1953, *La croix du Congo* lança sucessivamente duas histórias. A primeira encena, numa obra de P. M'bila, *os aventuras de Mbu e Mpia*, dois gémeos mali-ciosos, *que são autênticas réplicas dos célebres Quick & Flupke*. A segunda, *desenhada por Paul Merle*, *cria o primeiro super herói africano: Sao*, *um belo preto de feições delicadas que combate o vício e caracteriza na perfeição o colonizado ideal*. Em 1958, a editora *Saint Paul Afrique* (Kinshasa) lança a revista *Antilope*, na qual Albert Mongita, *com base nos desenhos de um tal Lotuli*, publica «*Mukvapamba*». Na África anglófona, o nascimento das primeiras tiras destinadas a africanos faz-nos recuar até meados dos anos 50 na Nigéria; trata-se de «Joseph's holiday adventure»⁶, editado pelo *Daily Times* com o apoio interessado da UAC – United Africa Company –, a maior empresa comercial do país, na altura preocupada em manter a sua imagem na perspectiva da independência. Em Agosto de 1940, no Quênia, o *Rafiki yetu*, um jornal católico em língua suaili, já recorria à BD nos seus reclames, tendo sido sucessivamente imitado nisso pelo mensal *Mambo Leo*, do Tanganyika. Uma tendência que irá perdurar até às décadas de 50 e 60. A primeira série de tiras sem vínculo publicitário surge em 1951, no *Mambo Leo*, com «Picha za kuchekeshna» (cujos desenhos tendem a provocar o riso); a assinatura C.S.S. corresponde provavelmente às iniciais de algum Europeu. O primeiro desenhador africano em suaili terá sido W.S. Agutu, que iniciou em 1952 a série «Mrefu» no jornal queniano *Tazama*. A essa série seguir-se-ão várias outras, em particular «Juah kalulu», de Edward Gicheri Gitau (1955), e «Juha Kasembe na Ulimwengu wa leo» (Kasembe o tolo e o ambiente moderno), de Peter Kasembe, de resto considerado o primeiro autor de BD tanzaniano (1956).

Perante a grande vaga das independências nos anos 60, aparecem as primeiras histórias aos quadradinhos e/ou cenari-zadas por africanos. É o caso de *Ny Ombalahibemaso* (Madagáscar), inspirada na obra do reverendo Rahajarizafy e desenhada por Jean Ramamonjisoa. Nela se relata, de um modo pedagógico, a vida do rei fundador da nação malgaxe: Andrianampoinimerina. Nesse mesmo ano, em Brazzaville são lançadas *Les aventures de Tamako'*. Na República Democrática do Congo, a dupla Achille Ngoie e Freddy Mulongo cria, em 1965, *Cento Oye*, que em 1968 se passa a chamar *Jeunes pour Jeunes* e depois *Kake*, em 1971. Essa revista dá a conhecer os primeiros grandes nomes da BD congolesa: Denis Boyau, Lepa Mabila Saye, Bernard Mayo, Djemba Djéis e Sima Lukombo. Várias séries, como «Apolosa», «Sinatra», «Durango», ganham notoriedade e marcam de forma duradoura uma geração inteira de leitores. No Norte de África, o ano de 1965 está associado ao nascimento da BD tunisina com a revista *Irfane* e a sua personagem eternecedora: Bou tartoura. Mesmo ao lado, na Argélia, florescem obras que ilustram a sua libertação, nomeadamente «Naâr, une sirène à Sidi Ferruch»⁸, de Mohamed Aram, publicada em 1967 na imprensa pelo *Algérie-Actualité*. O ano de 1969 corresponde ao lançamento de *M'quidech*, a primeira revista argelina de BD, cuja criação radica num grupo de autores de banda desenhada (Slim, Maz, Braham Guerroui, Mohamed Aram e Ahmed Haroun) e é publicada em língua francesa pela SNED – Société Nationale d'Édition et de Diffusion – para concorrer com as publicações francesas da época.

Os anos de chumbo da década de 70 abatem-se sobre grande parte dos países africanos. A democracia tem dificuldade em vingar e as ditaduras apoderam-se de forma duradoura do continente. Os autores de banda desenhada, tal como o resto da população, sofrem as consequências desse novo clima; subsistem poucos editores privados, a censura é implacável e a imprensa amordaçada. Uma década inhóspita para a criação. Na RDC, *Jeunes pour Jeunes* é extinto em 1978 devido à crise económica mas também à impiedosa censura do regime de Mobutu, que desmultiplica os entraves jurídico-administrativos à imprensa “inde-pendente”. Por todo o continente, as revistas vão definhando; na Argélia a *M'quidesh* desaparece pelas mesmas razões. Durante esses anos, os poderes públicos não subsidiam nenhuma produção no campo da 9.ª arte. Além disso, os editores, quase todos estatais, estão pouco inclinados para a publicação de álbuns de BD, género bastante avesso à linha do partido único. Desampara-dos, os autores nem sequer se podem virar para a caricatura, que deixa por completo de existir nos jornais. Alguns orientam-se então para as Igrejas, que lhes encomendam álbuns hagiográficos sobre santos ou beatificados africanos. É o caso das editoras Saint-Paul de Kinshasa e de Tananarive, que irão inundar o continente com obras desenhadas por autores locais (sendo grande parte oriunda da equipa de *Jeunes pour Jeunes* ou apenas principiantes como Pat Masioni). Esses álbuns de incontestável qualidade gráfica, editados às largas dezenas de milhar de exemplares nas mais diversas línguas africanas (lingala, suaili, kikongo, mal-gaxe, tshiluba, kinyarwandais...) ou internacionais (inglês, francês, português) são os primeiros – e, lamentavelmente, os der-raideiros – *best-sellers* da história do continente. Ainda hoje se arranjam nas livrarias locais. Assim surgem os primeiros heróis. Na Costa do Marfim⁹, *Ivoire dimanche* lança duas séries rapidamente celebrizadas: «Dago», de Appollos e Maïga, a que se segue «Monsieur Zézè», de Lacombe. No Zaire (RDC), Mongo Sisé retoma duas personagens conhecidas do cinema colonial belga dos anos 50: Mata Mata e Pili Pili. Começam por aparecer, a partir de 1971, nas páginas do semanário *Zaire*, passando a incarnar as personagens do primeiro álbum congolês em 1978: *Les Aventures de Mata Mata et Pili Pili, Le Portfeuille*¹⁰. A 9.ª arte começa então a alastrar nalguns países: no Senegal, com o jornal *Bingolo*, ou nos Camarões, onde Themos Durand Kiti lança as aventuras do inspector Sam Monfang nas páginas de um semanário nacional. Assim, a Europa vai descobrindo as primeiras produções de artistas africanos, como o casal malgaxe Xhi e M'aa, que publica em quatro números do mensal *Charlie mensuel*, em 1978.

Tendo em conta os avanços da alfabetização e a entrada de jovens no mercado, os anos 80 caracterizam-se por um proliferar de revistas e pela edição dos primeiros álbuns com fins comerciais. Na RDC, Mongo Sise cria em 1986 a revista *Bédé Afrique*¹¹. O seu compatriota Barly Baruti segue-lhe as passadas lançando, por seu turno, a série *Mahuta e Mapeka*. Após um longo período de isolamento e recolhimento, a chamada “malgaxização”, Madagáscar abre-se ao exterior. *Fararano Gazety* é a primeira gazeta contendo um suplemento de BD, surgindo em 1981. Inicia-se assim uma década de ouro para a 9.ª arte local com a pro-liferação de revistas e livros aos quadradinhos (*Benandro*, *Koditra*, *Inspecteur Toky*...) cujo formato revela uma clara influência dos *fumetti*¹² italianos e cuja temática bebe no cinema americano. Essa produção inteiramente em língua malgaxe permanecerá um fenómeno impar em toda a África. Enquanto na Reunião nasce uma revista que irá marcar duradouramente o panorama da



- Jornal dos Indígenas do Congo Belga.
- Nossas imagens.
- As aventuras de Mbumbulu.
- As viagens de Sindibad.
- Queixumes dos mendigos da Casbah (fortaleza).
- Aventura durante as férias de Joseph.
- As aventuras de Tamako.
- Naâr, uma sereia em Sidi Ferruch.
- Formalmente, Côte d'Ivoire.
- As Aventuras de Mata Mata e Pili Pili. A Carteira.
- Bê dê África.
- Tiras / livros aos quadradinhos.
- O grito da lagartixa.
- Coqueiro.
- O fim heróico de Babemba rei do Sikasso.
- Chaka, filho do céu.
- A sombra de Boy Melakh.
- Pimentinho.
- Contos e histórias de África.
- Maxureja Gey, motorista de táxi
- Conversações no Chade.
- Os Sao.
- Aguelasse e as mulheres.
- Quem pensaria que uma mulher...
- Rumo a Timbuctou.
- A escolha de Bintou.
- Reféns.
- À sombra do embondeiro.
- Magia Negra
- A caixa dos balões.
- Falemos dos meos 18 anos!
- O Mali de Madi.

Álbum colectivo do Gabão/ Álbum colectivo del Gabón/ Collective alburn from Gabon, 2000

BD local: *Le cri du margouillat*¹³. Na Argélia e na sequência da democratização, fruto das manifestações de 1988 contra o partido único, dá-se um surto de publicações e novos talentos, como a desenhadora Daiffa ou ainda o desenhador Gyps, cujos trabalhos são publicados na bem-sucedida revista *El Manchar*. No Burkina Faso, os primórdios da BD encontram-se no diário privado *L’Observateur*, onde Raya Sawadogo assina a série «Yirmaoga», com a personagem de BD mais popular do país. Na República Centro-Africana aparece a personagem Tékoué, na revista *Tatara*. No Gabão, Hans Kwaatail lança em 1985 o *Cocotie*¹⁴, o primeiro jornal de banda desenhada, de que sairão cinco números. Volvidos três anos, cria a primeira editora de banda desenhada de África francófona, baptizada Achka. No Senegal assiste-se a uma autêntica produção de banda desenhada, sendo abrangidos vários géneros, em particular histórico (*La fin héroïque de Babemba roi de Sikasso*¹⁵, *Chaka, le fils du ciel*¹⁶) e policial (*L’ombre de Boy Melakh*¹⁷, *Sangomar*). Por fim, a República do Congo-Brazzaville volta a descobrir a BD graças às façanhas de *Petit piment*¹⁸, da autoria de Jérémie Bindika. Os editores tradicionais decidem finalmente publicar os seus primeiros álbuns, refra-se o caso de Les nouvelles éditions africaines (*Contes et histoires d’Afrique*¹⁹ em três volumes, *Maxureja Gey, chauffeur de taxi*²⁰), das Afrique Editions (RDC – *Mahuta et Mapeka*, de Barly Baruti) ou de Les nouvelles éditions africaines du Sénégal (*Leuk le lièvre*).

Com os anos 90, uma vaga democrática invade o conjunto dos países africanos acarretando a quase total liberalização da imprensa e o florescimento de novos títulos. Contagiados pelo entusiasmo destes ventos de liberdade, muitos autores optam pela auto-edição e venda na rua ou nos mercados. Assim, em Kinshasa multiplicam-se as pequenas revistas satíricas, ridicularizando os líderes políticos e as autoridades religiosas do país. Inclusive, um artista como M’fumeto torna-se muito popular por essa via. Outros, como Lepa Mabila Saye, dão continuidade à revista *JunioR*, criada em 1985, onde encenam, por exemplo, a perso-nagem do parisiense Djo Eph. O mesmo se dá na Guiné-Bissau com os irmãos Manuel e Fernando Júlio, que editam em crioulo e divulgam o seu trabalho nas ruas, em papel reciclado. A sua principal série, «N’tori palam», constitui uma espécie de crónica ficcionada do quotidiano, assim como dos principais acontecimentos que pautam a vida social, económica, política, cultural e linguística do respectivo país. No Chade, a associação ABC (Atelier Bulles du Chari), cujo mentor é o desenhador e arquiteto Gérard Leclairre, lança a revista *Chari BD*, bem como alguns álbuns: *Palabres au Tchad*²¹ (obra colectiva), em 1996, e *Les Sao*²², de Adji Moussa, em 1999. Quer o Benim quer o Níger vêem ser publicadas as suas primeiras BD com *Zinsou e Sagbo*, de Hector Sonon (1990), e *Aguelasse et les femmes*²³, de Alassane Aguelasse (1991). Em Brazzaville, Adolphe Cissé Mayambi concebe em 1993 a série «Zoba Moke», na revista *La semaine africaine*. No Burkina Faso, a criação do semanário satírico *Journal du Jeudi*, em 1991, proporciona aos leitores diversas pranchas de banda desenhada, e assinala a renovação da 9.ª arte no país. Outros dois países da África Ocidental assistem por fim à publicação de vários álbuns. Na Costa do Marfim, o trabalho *Qui aurait cru qu’une femme*²⁴... dedica-se à condição feminina, e *Cap sur Tombouctou*²⁵ ao tráfego de seres humanos. No Senegal, *Le choix de Bintou*²⁶ (1999) foca a excisão e *Farafina express* (1998) as dificuldades da vida no dia-a-dia. O burquinabê Simon-Pierre Kiba publica em Dacar *Ota-ges*²⁷, uma obra onde narra as aventuras do tenente Hann. Noutros países, a situação é mais complicada, tal como na Argélia, que enfrenta um período de guerra civil e mantém os desenhadores debaixo de olho. A França vai continuando a descobrir talentos no continente africano: Barly Baruti desenha os três volumes de *Eva K* e Serge Diantantu lança a revista *La Cloche*. No Quênia, *Sasa Sema* publica entre 1996 e 2000, nove bandas desenhadas impressas localmente com uma tiragem de 4000 exemplares a quadricromia, em papel lustro de qualidade notável. Dessas, pelo menos cinco são editadas em suaili. Apesar de certo êxito gran-jeado (dois títulos chegaram a ser reimpressos e outros cinco foram recomendados pelo Ministério da Educação), o facto é que deixam de ser publicadas no ano 2000. Na África do Sul, inicia-se a aventura do grupo Bitterkomix com a publicação da revista homónima, corrosiva e bombástica. Paralelamente, os caricaturistas vão assumindo uma importância crescente nos jornais e começam a editar as suas primeiras colectâneas, como acontece ao malgaxe Elisé Ranarivelo.

O princípio da primeira década do novo milénio evidencia um interesse manifesto pela 9.ª arte do continente por parte de organismos ocidentais. Por exemplo, em 2001, a ONG Équilibres & Populations escolhe essa forma de comunicação para sensibilizar a opinião pública para a educação para a saúde em África. O projecto recorre a desenhadores africanos que, após um processo de selecção, vêem o seu trabalho publicado no álbum colectivo *À l’ombre du baobab*²⁸, distribuído nos 6000 centros de documentação escolar de França. Aliás, em 2002 é inaugurada no Festival Internacional da Banda Desenhada de Angoulême uma exposição que reúne essas mesmas pranchas. Uma parte dos autores envolvidos no projecto resolve não regressar para o país de origem e instalar-se na Europa. Enquanto alguns abandonam a banda desenhada e se direccionam para a ilustração ou as artes gráficas, outros preferem prosseguir a sua carreira no seu novo meio. No ano seguinte, a associação italiana Africa e Mediterra-neo lança, com o apoio da União Europeia, um grande concurso à escala do continente africano e reúne num catálogo intitulado *Africa Comics* os melhores contributos (numa edição da cooperativa Lai Momo). Daí em diante, o referido concurso passa a ser organizado de dois em dois anos. Cabe ainda citar o autor francês de banda desenhada Ptiluc, que desde há vários anos percorre África de moto e vai animando oficinas formativas, procurando promover os artistas do Sul junto de editores europeus. Acção que deu azo à publicação, em França, de um autor como Gilbert Groud (*Magie noire*²⁹), assim como do álbum colectivo *BD Africa* (2004), onde outros se estreiam: Pat Masioni (*Ruanda 1994*) ou Thembo Kash (*Vanity*). Ainda em França, associações como a Afro-bulles, presidida por Alix Fuiulu, ou a L’Afrique dessinée, sob a direcção de Christophe Ngalle Edimo, conseguem juntar um grande número de autores residentes na Europa, lançam as suas primeiras colectâneas e participam em festivais. Editoras criadas por africanos começam a publicar autores oriundos dos seus respectivos países. No caso vertente, a Mabiki (Bruxelas, Bélgica), responsável pelos quatro álbuns do pintor Andrazzi Mbala sobre feitiçaria, ou a Mandala BD (Rouen, França), respon-sável pelo lançamento da série «Simon Kimbangu» (2003), de Serge Diantantu. Outros editores africanos radicados na Europa dão oportunidade a autores do continente. É o caso de Djehouty (Camarões), que, pela mão da Ménaibuc, publica diversas obras consagradas a personagens africanas míticas. Não são os únicas, pois há cada vez mais editoras que recorrem a autores africanos. Hallain Paluku (nascido na RDC em 1977) destaca-se já em 2006 com Missy, uma personagem feminina redonda sem rosto, que será publicada num álbum (*La boîte à bulles*³⁰, cenário de Benoît Rivière). Publicará seguidamente *Rugbill* (2007) e *Mes 18 ans, parlons-en!*³¹ (2009). Hector Sonon está a preparar, para princípios de 2011, um álbum destinado à colecção Rivages noirs da editora francesa Casterman. Quanto ao artista Serge Diantantu, vai saltando da edição de autor (*La petite Djilly et mère Mamou – 2009*) para edições mais tradicionais (*Bulambemba*, na Caraibédition – 2010). Paralelamente, a situação tem melhorado no continente; os autores e desenhadores de BD não só se unem como estruturam os seus esforços e partilham o seu saber-fazer. Na RDC, o jornal *kin label*, dirigido por Asimba Bathy, nasce em 2008 e consegue lançar pontes entre diferentes autores, cujos trabalhos têm sido apresentados na quinzena de números publicados até à data. No Mali, o Centro para a Banda Desenhada de Bamako (antiga associação Esquisse) congrega talentos e consegue canalizar encomendas de Organizações Não-Governamentais e entidades equiparadas ao sector público. Inclusive, alguns dos seus membros encetaram uma bela carreira individual; caso de Massiré Tounkara, que em Dezembro de 2010 publicava *Le Mali de Madi*³², um álbum relatando os 50 anos de independência do seu país, bem como o 3.º tomo de *Issa et Wassa*, uma série iniciada em 2008. No Benim, os autores organizam-se também para dar a conhecer o seu trabalho através de diferentes eventos e exposições. Afinal, alguns casos de sucesso abrem perspectivas risonhas, nomeadamente as revistas *Gbich*, na Costa do Marfim, ou *Ngha*, em Madagáscar, ou ainda o caso de certos autores que optam por permanecer no seu país produzindo ao mesmo tempo para o estrangeiro, entre os quais Barly Baruti, que regressou à RDC em 2003, ou ainda Thembo Kash, Pahé e Didier Kassai. Na Nigéria, os anos 2000 marcam a emergência de uma verdadeira indústria da banda desenhada, com tiragens de dezenas de milhar de exemplares de um tipo com forte pendor pelo modelo anglo-saxónico (caza mole, folios a preto e branco, fenómeno de séries de episódios...), que ganha a anuência do público. Por fim, após mais de quinze anos de letargia, a Argélia vira-se novamente para a 9.ª arte organizando o Festival Internacional de Argel, cujas três edições revelaram um êxito notório.

Pela sua existência ao longo de um século, a BD de África parece estar agora devidamente balizada. Se outrora aparecia como o parente pobre das artes, hoje vai dando sinais de uma vitalidade incontestável. Facto que o público parisiense pôde com-provar quando do I Certame de Autores Africanos, que se realizou em Paris em finais de 2010. Aliás, o lançamento, em breve, de uma colecção de BD de artistas do continente pela editora francesa L’Harmattan constitui mais uma oportunidade para mostrar que África tem lugar cativo neste campo.

No es sencillo datar la aparición del cómic en el continente africano. Hablar de las paredes pintadas de Tassili (Chad), de las grutas ornamentadas del Bajo Congo (RDC) o incluso retroceder hasta las pirámides podrá ayudar a esbozar una respuesta.

De hecho, incluso si queremos referirnos a la época moderna, es difícil acotar la aparición del 9º arte.

Ya a finales del siglo XIX destacan algunas tiras cómicas entre las caricaturas y dibujos de prensa que abundaban en los periódicos egipcios de la época.

En el mismo periodo, periódicos de otros países del África anglófona, como en las Islas Mauricio o en la República del África del Sur, publican dibujos de prensa y caricaturas que testimonian una cierta modernidad en cuanto a la puesta en escena, diálogos, narrativas y yuxtaposición de imágenes.

Pero la primera revista que contenía cómic, en la moderna acepción del término, remonta a la primera guerra mundial. Se trata de Karonga Kronikal, una revista de humor que, entre 1915 y 1916, dio a la estampa seis números, editados en Malawi por la Livingstonian Mission Press para divertimento de las tropas británicas de Jan Christian Smuts.

En los años veinte, también se encuentran rastros de cómic en los sumarios de las revistas coloniales del Congo belga. No podemos dejar de mencionar aquí L’Avenir, creada en 1920, que publicó una tira cómica de calidad mediocre (sin título), L’Essor du Congo, que aparece en 1928 y retoma una historieta de carácter histórico, L’Écho du Katanga (1931) que publica otra, divulgada por el Servicio de Información del Gobierno General. Por último, L’Écho de Stan (Kisangani), una publicación fundada en 1939, contiene igualmente algunos “comics”, según la terminología inglesa. De igual modo, cabe citar Le match de Jako et Mako, publicado a partir de 1933 en la revista La croix du Congo y que presenta textos de Louchet y dibujos del congoleño Paul Lomani. Otras revistas del Congo belga integran también cómic en sus páginas, es el caso de la muy urbana Cosmo- Kin (1931) que da a conocer el trazo de un tal Narib, así como N’gonga, firmado por un cierto Sav, o también el Journal des indigènes du Congo Belge¹, un medio de comunicación social bilingüe editado en la otrora Elisabethville, hoy Lubumbashi. La primera serie continua surge en 1946, año en que el Fonds du Bien- Être Indigène (Fondo para el Bienestar Indígena) divulga en el Congo belga a través del quincenal Nos images², Les Aventures de Mbumbulu³, dibujada por europeos.

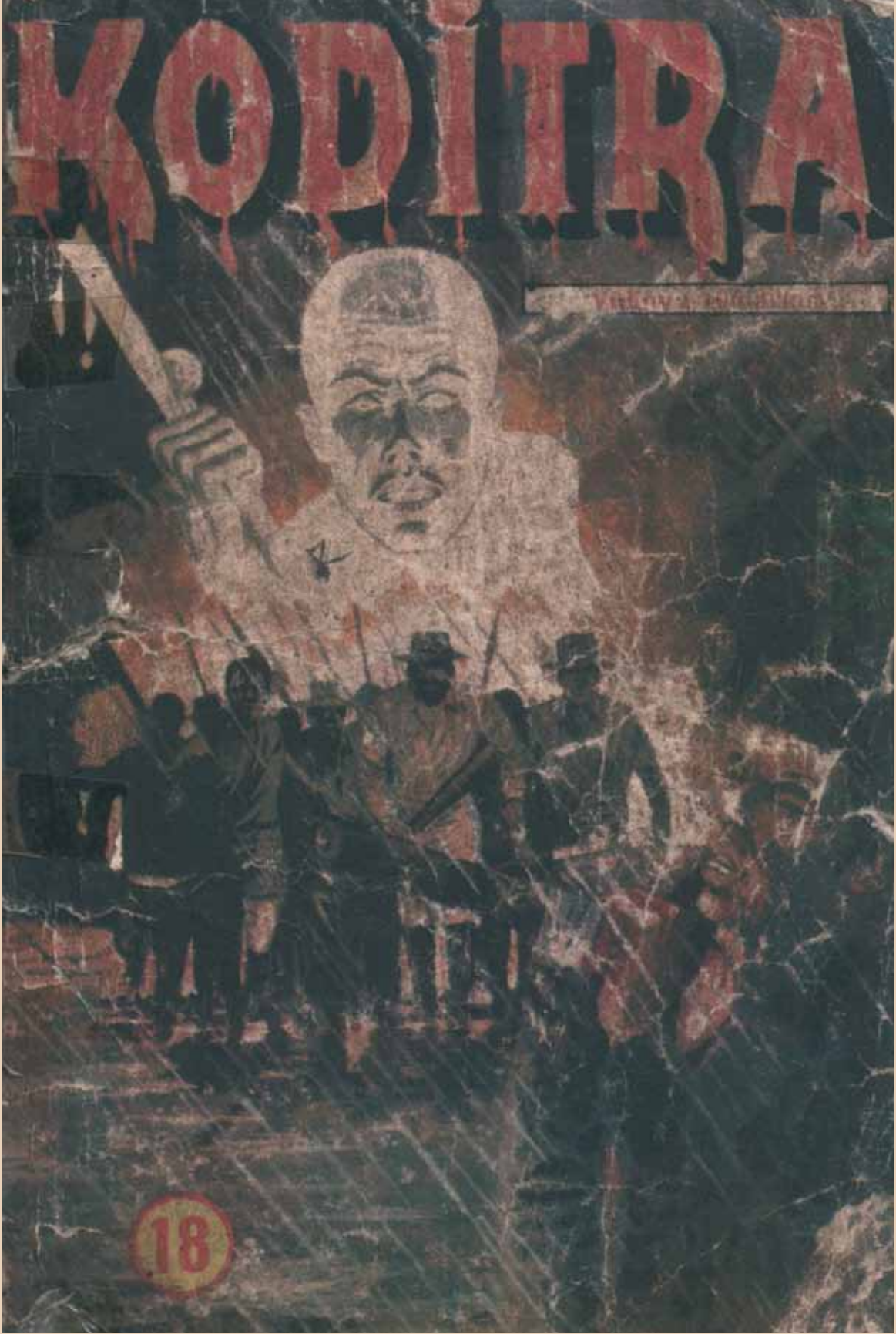
Pero siendo los lectores esencialmente occidentales, esas premisas no constituyen verdaderamente los cimientos de un cómic africano como tal.

En realidad, todo empieza en los años cincuenta. En el norte del continente, en 1953, el periódico egipcio Sabah El Khair publica a Higazi y Ehab, dos de los dibujantes más populares. De 1950 a 1960, la revista para niños Sindibad presenta relatos ilustrados (como por ejemplo las Aventuras de Zouzou, obra del dibujante Morelli y Les voyages de Sindibad⁴), merced al trabajo de dibujantes egipcios como Ettab, Labbad o Koteb. El éxito de ese periódico (que desaparece por orden de Nasser) incen-tiva a otro editor a publicar, a partir de 1956, la revista Samir, destinada igualmente a un público infantil y que integra cómic en árabe y adaptaciones de Tintin y Spirou. En Argelia, el cómic despunta por intermedio de la prensa colonial que publica algunas caricaturas, considerándose un precursor Ismael Ait Djaffar, autor de Complaintes des mendiants de la Casbah⁵. Por África ne-gra, el cómic comienza a ser utilizada en las publicidades y reclamos de los periódicos y revistas locales. Paralelamente, en 1953, La croix du Congo lanza sucesivamente dos historias. La primera narra, en una obra de P. M’bila, las aventuras de Mbu y Mpia, dos gemelos maliciosos, que son auténticas réplicas de los célebres Quick & Flupke. La segunda, dibujada por Paul Merle, crea el primer superhéroe africano: Sao, un agraciado negro de delicadas facciones que combate el vicio y caracteriza a la perfección el colonizado ideal. En 1958, la editora Saint Paul Afrique (Kinshasa) lanza la revista Antilope en la cual Albert Mongita, con base en los dibujos de un tal Lotuli, publica Mukwapamba. En el África anglófona, el nacimiento de las primeras viñetas destinadas a Africanos nos retrotrae hasta mediados de los años cincuenta en Nigeria; se trata de Joseph’s holiday adventure⁶, editado por el Daily times con el apoyo interesado de la UAC - United Africa Company, la mayor empresa comercial del país, entonces preocu-pada en mantener su imagen en la perspectiva de una previsible independencia. En agosto de 1940, en Kenia, el Rafiki yetu, un periódico católico en lengua swahili, ya recurría al cómic en sus reclamos, siendo sucesivamente imitado por el mensual Mambo Leo de Tanganika. Una tendencia que perdurará hasta las décadas de 50 y 60. La primera serie de tiras sin vínculo publicitario surge en 1951, en Mambo Leo, con Picha za kuchekeshna (cuyos dibujos tienden a desencadenar la risa), la firma C.S.S. corres-ponde probablemente a las iniciales de algún europeo. El primer dibujante africano en swahili habrá sido W.S. Agutu, que inició en 1952 la serie Mrefu en el periódico keniano Tazama. A esa serie se seguirán varias otras, en particular Juah kalulu de Edward Gicheri Gitau (1955) y Juha Kasembe na Ulimwengu wa leo (Kasembe el tonto y el ambiente moderno) de Peter Kasembe, de resto considerado el primer autor de cómic tanzano (1956).

Ante la gran onda de las independencias en los años sesenta, aparecen las primeras historietas escritas por guionistas africanos. Es el caso de Ny Ombalahibemaso (Madagascar) inspirada en la obra del reverendo Rahajarizafy y dibujada por Jean Ramamonjisoa. En ella se relata, de un modo pedagógico, la vida del rey fundador de la nación malgache: Andrianampoinime-rina. Ese mismo año, en Brazzaville se lanzan Les aventures de Tamako⁷. En la República Democrática de Congo, el dúo Achille Ngoie y Freddy Mulongo crea, en 1965, Cento Oye, que en 1968 se pasa a llamar Jeunes pour Jeunes después Kake, en 1971. Esa revista da a conocer los primeros grandes nombres del cómic congoleño: Denis Boyau, Lepa Mabila Saye, Bernard Mayo, Djemba Djeïs y Sima Lukombo. Varias series como Apolosa, Sinatra, Durango ganan notoriedad y marcan indeleblemente a una genera-ción entera de lectores. En el Norte de África, el año de 1965 está asociado al nacimiento del cómic tunecino con la revista Irfane y su enternecedor personaje: Bou Tartoura. Justo al lado, en Argelia, florecen obras que ilustran su liberación, especialmente Naâr, une sirène à Sidi Ferruch⁸, de Mohamed Aram, publicada en 1967 en la prensa por Algérie- Actualité. El año 1969 corresponde al lanzamiento de M’quidech, la primera revista argelina de cómic, cuya creación radica en un grupo de autores de tebeos (Slim, Maz, Brahim Guerroui, Mohamed Aram y Ahmed Haroun) y es publicada en lengua francesa por la SNED - Société Nationale d’Édition et de Diffusion para competir con las publicaciones francesas de la época.

Los años de plomo de la década de los años setenta se abaten sobre gran parte de los países africanos. Aunque la demo-cracia insiste en medrar, las dictaduras se apoderan duraderamente del continente. Los autores de cómic, tal como el resto de la población, sufren las consecuencias de ese nuevo clima; subsisten pocos editores privados, la censura es implacable y la prensa amordazada. Una década inhóspita para la creación. En la RDC, Jeunes pour Jeunes se extingue en 1978 debido a la crisis econó-mica pero también a la implacable censura del régimen de Mobutu, que multiplica las trabas jurídico- administrativas a la prensa “independiente”. De una punta a otra del continente, las revistas languidecen; en Argelia M’quidesh desaparece por las mismas razones. Durante esos años, los poderes públicos no subsidian ninguna producción en el campo del 9º arte. A ello se suma que los editores, casi todos estatales, están poco inclinados a la publicación de álbumes de historietas, género bastante hostil a la línea del partido único. Desamparados, los autores ni siquiera se pueden volverse hacia la caricatura, que deja de existir por completo en los periódicos. Algunos se orientan entonces hacia las Iglesias, que les encargan álbumes hagiográficos sobre santos o beatos afr-icanos. Es el caso de las editoriales Saint- Paul de Kinshasa y de Antananarivo, que inundarán el continente con obras dibujadas por autores locales (siendo gran parte oriunda del equipo de Jeunes pour Jeunes o simples principiantes como Pat Masioni). Esos álbumes, de incontestable calidad gráfica, editados a largas decenas de miles de ejemplares en las más diversas lenguas africanas (lingala, swahili, kikongo, malgache, tshiluba, kinyarwandais...) o internacionales (inglés, francés, portugués) son los primeros (y, lamentablemente, los últimos) best- sellers de la historia del continente. Aún hoy se encuentran en las librerías locales. Así surgen los primeros héroes. En Costa de Marfil⁹, Ivoire dimanche lanza dos series rápidamente celebradas: Dago (de Appollos y Maiga), a la que siguió Monsieur Zézé (de Lacombe). En Zaire (RDC), Mongo Sisé retoma dos personajes conocidas del cine colonial belga de los años cincuenta: Mata Mata y Pili Pili. Empiezan por aparecer, a partir de 1971, en las páginas del semanario Zaire, pasando a encarnar los personajes del primer álbum congoleño en 1978: Les Aventures de Mata Mata et Pili Pili, Le Por-tefeuille¹⁰. Lentamente, el 9º arte se extiende por otros países, como Senegal con el periódico Bingolo, o Camerún donde Thomas Durand Kiti lanza las aventuras del inspector Sam Monfang en las páginas de un semanario nacional. Así, Europa va descubriendo las primeras producciones de artistas africanos como la pareja malgache Xhi y M’aa, que publica en cuatro números del mensual Charlie mensuel en 1978.

Teniendo en cuenta los avances de la alfabetización y la entrada de jóvenes en el mercado, los años ochenta se caracteri-zan por una proliferación de revistas y por la edición de los primeros álbumes con fines comerciales. En la RDC, Mongo Sise crea en 1986 la revista Bédé Afrique¹¹. Su compatriota Barly Baruti le sigue los pasos lanzando por su parte la serie Mahuta e Mapeka. Tras un largo periodo de aislamiento y recogimiento, la llamada “malgachización”, Madagascar se abre al exterior. Fararano Gazety es la primera gaceta que contiene un suplemento de BD, surgiendo en 1981. Se inicia así una década de oro para el 9º arte local con la proliferación de revistas y tebeos (Benandro, Koditra, Inspecteur Toky...) cuyo formato revela una clara influencia de los fumetti¹² italianos y cuya temática bebe en las fuentes del cine americano. Esa producción, enteramente publicada en lengua



Koditra (Madagascar), Nº18, 1986	
	
- Periódico de los Indígenas del Congo Belga - Nuestras imágenes - Las aventuras de Mbumbulu - Los viajes de Sindibad - Quejas de los mendigos de la Casbah (fortaleza) - Aventura durante las vacaciones de Joseph - Las aventuras de Tamako - Naâr, una sirena en Sidi Ferruch - Formalmente, Côte d’Ivoire - Las Aventuras de Mata Mata y Pili Pili, La Cartera - Cómic África - Tiras / tebeos - El grito de la lagartija - Cocotero - El fin heroico de Babemba rey de Sikasso	- Chaka, hijo del cielo - La sombra de Boy Melakh - Pimentito - Cuentos e historias de África - Maxureja Gey, taxista - Conversaciones en Chad - Los Sao - Aguelasse y las mujeres ¿Quién pensaría que una mujer... - Rummo a Timbuctú - La decisión de Bintou - Rehenes - A la sombra del baobab - Magia negra - La caja de los globos ¡Hablemos de mis 18 años! - El Malí de Madi

EL CÓMIC EN ÁFRICA, UN SIGLO DE HISTORIA

malgache, permanecerá un fenómeno impar en toda África. Entretanto en Reunión nace una revista que dejará un huella indele-ble en el panorama del cómic local: Le cri du margouillat¹³. En Argelia y al hilo de la democratización, fruto de las manifestaciones de 1988 contra el partido único, se produce un impulso de publicaciones y nuevos talentos, como la dibujante Daïffa o también el dibujante Gyps, cuyos trabajos son publicados en la exitosa revista El Manchar. En Burquina Faso, los albores de la historieta se encuentran en el diario privado L’Observateur, donde Raya Sawadogo firma la serie Yirmaoga, con el personaje de cómic más po-pular del país. En la República Centroafricana aparece el personaje Tekoué, en la revista Tataara. En Gabón, Hans Kwaatail lanza en 1985 Cocotier¹⁴, el primer periódico de cómic, del que verán la luz 5 números. Pasados tres años, crea la primera editorial de cómic de África francófona, bautizada Achka. En Senegal se asiste a una auténtica producción de cómic, siendo abordados varios géneros, en particular el histórico (La fin héroïque de Babemba roi de Sikasso¹⁵, Chaka, le fils du ciel¹⁶) y el policíaco (L’ombre de Boy Melakh¹⁷, Sangomar). Por último, la República del Congo- Brazzaville redescubre los tebeos gracias a las hazañas de Petit piment¹⁸, obra de Jérémie Bindika. Los editores tradicionales deciden finalmente publicar sus primeros álbumes, mencionense a este respecto los casos de Les nouvelles éditions africaines (Contes et histoires d’Afrique¹⁹ en tres volúmenes, Maxureja Gey, chauffeur de taxi²⁰), de Afrique Editions (RDC - Mahuta et Mapeka, de Barly Baruti) o de Les nouvelles éditions africaines du Sénégal (Leuk le lièvre).

Con los años 90, una onda democrática invade el conjunto de los países africanos, acarreando la casi total liberalización de la prensa y el florecimiento de nuevos títulos. Contagiados por el entusiasmo de estos vientos de libertad, algunos autores optan por la autoedición y venta en la calle o en los mercados. Así, en Kinshasa se multiplican las pequeñas revistas satíricas, donde son ridiculizados los líderes políticos y las autoridades religiosas del país. Incluso un artista como M’fumueto obtiene una gran popularidad por esa vía. Otros, como Lepa Mabila Saye, dan continuidad a la revista JuniørR, creada en 1985, donde dibuja, por ejemplo, el personaje del parisién Djo Eph. Lo mismo sucede en Guinea- Bissau con los hermanos Manuel y Fernand Júlio, que editan en crolllo y divulgan su trabajo en las calles, en papel reciclado. Su principal serie, N’tori palan, constituye una especie de crónica ficcionada de la vida cotidiana así como de los principales acontecimientos que pautan la vida social, económica, políti-ca, cultural y lingüística del respectivo país. En Chad, la asociación ABC (Atelier Bulles du Chari), cuyo mentor es el dibujante y arquitecto Gérard Leclairre, lanza la revista Chari BD, así como algunos álbumes: Palabres au Tchad²¹ (obra colectiva), en 1996, y Les Sao²² de Adji Moussa, en 1999. Tanto Benín como Niger ven publicadas sus primeras BD con Zinsou et Sagbo, de Hector Sonor (1990) y Aguelasse et les femmes²³, de Alassane Aguelasse (1991). En Brazzaville, Adolphe Cissé Mayambi concibe en 1993 la se-rie Zoba Moke, en la revista La semaine africaine. En Burquina Faso, la creación del semanario satírico Journal du Jeudi, en 1991, proporciona a los lectores diversas planchas de cómic, y marca la renovación del 9º arte en el país. Otros dos países de África Occi-dental asisten por fin a la publicación de varios álbumes. En Costa de Marfil, el trabajo Qui aurait cru qu’ une femme²⁴... se dedica a la condición femenina, y Cap sur Tombouctou²⁵ a la trata de seres humanos. En Senegal, Le choix de Bintou²⁶ (1999) enfoca la exesión y Farafina express (1998) las dificultades de la vida del día a día. El burquinabés Simon- Pierre Kiba publica en Dakar, Otages²⁷, una obra donde narra las aventuras del teniente Hann. En otros países, la situación es más complicada, como ocurre en Argelia, que atraviesa un periodo de guerra civil y mantiene un férreo control sobre los dibujantes. Entretanto Francia sigue descubriendo talentos del continente africano: Barly Baruti dibuja los tres volúmenes de Eva K y Serge Diantantu lanza la revista La Cloche. En Kenia, Sasa Sema publica entre 1996 y 2000, nueve historietas impresas localmente con una tirada de 4.000 ejemplares a cuatricromía, en papel lustre de calidad notable. De ellas, por lo menos cinco son editadas en swahili. A pesar del cierto éxito granjeado (dos títulos llegaron a ser reimpresos y otros cinco fueron recomendados por el Ministerio de Educacón) el hecho es que dejan de ser publicadas el año 2000. En la República Sudafricana, se inicia la aventura del grupo Bitterkomix con la publicación de la revista homónima, corrosiva y estruendosa. Paralelamente, los caricaturistas van asumiendo una importancia creciente en los periódicos y empiezan a editar sus primeras antologías, como sucede al malgache Elisé Ranarivelo.

El comienzo de la primera década del nuevo milenio muestra un interés manifiesto por el 9º arte del continente por parte de organismos occidentales. Por ejemplo, en 2001 la ONG Équilibres & Populations escoge esa forma de comunicación para sensibilizar a la opinión pública en relación a la educación para la salud en África. El proyecto recurre a dibujantes africanos que, tras un proceso de selección, ven su trabajo publicado en el álbum colectivo «À l’ombre du baobab»²⁸, distribuido en los 6.000 centros de documentación escolar de Francia. De hecho, en 2002 se inaugura en el Festival Internacional del Cómic de Angulema una exposición que reúne esas mismas planchas. Una parte de los autores que participa en el proyecto resuelve no regresar a su país de origen e instalarse en Europa. Mientras que algunos de ellos abandonan el cómic y se orientan hacia la ilustración o las artes gráficas, otros preheren proseguir su carrera en su nuevo medio. El año siguiente, la asociación italiana Africa e Mediterra-neo lanza, con el apoyo de la Unión Europea, un gran concurso a la escala del continente africano y reúne en un catálogo titulado «Africa Comics» las mejores contribuciones (en una edición de la cooperativa Lai Momo). En lo sucesivo, dicho concurso pasa a ser organizado cada dos años. Cabe asimismo citar al autor francés Ptiluc, que desde hace varios años recorre África en moto y va animando oficinas formativas, procurando promover los artistas del Sur ante editores europeos. Acción que dio pie a la publica-ción, en Francia, de un autor como Gilbert Groud (Magie noire²⁹) así como del álbum colectivo «BD Africa» (2004), donde otros se estrenan: Pat Masioni (Rwanda 1994) o Thembo Kash (Vanity). Todavía en Francia, asociaciones como Afro- bulles, presidida por Alix Fuilu, o L’Afrique dessinée, bajo la dirección de Christophe Ngalle Edimo, consiguen juntar un gran número de autores residentes en Europa, lanzan sus primeras compilaciones y participan en festivales. Editoriales creadas por africanos comienzan a publicar a autores oriundos de sus países respectivos, como Mabiki (Bruselas - Bélgica) con sus cuatro álbumes del pintor An-drazzi Mbala sobre hechicería o Mandala BD (Ruán - Francia) responsable del lanzamiento de la serie Simon Kimbangu (2003) de Serge Diantantu. Otros editores africanos radicados en Europa ofrecen una oportunidad a autores del continente. Es el caso de Djehouty (Camerún) que, por la mano de Ménaibuc, publica diversas obras consagradas a míticos personajes africanos. No son los únicos, hay cada vez más editoriales que recurren a autores africanos. Hallain Paluku (nacido en la RDC en 1977) se destaca ya en 2006 con Missy, un personaje femenino redondo sin rostro, que será publicada en un álbum (La boîte à bulles³⁰, guión de Benoît Rivière). Publicará a continuación Rughill (2007) y Mes 18 ans, parlons- en ¹³¹ (2009). Hector Sonon está preparando, para principios de 2011, un álbum destinado a la colección Rivages noirs de la editorial francesa Casterman. En cuanto al artista Serge Diantantu, va saltando de la edición de autor (La petite Djilly et mère Mamou – 2009) a ediciones más tradicionales (Bu-lambemba, en la Caraibédition – 2010). Paralelamente, la situación ha mejorado en el continente, los autores y dibujantes de cómic no solamente se unen como también estructuran sus esfuerzos y ponen en común su saber hacer. En la RDC, el periódico Kin label, dirigido por Asimba Bathy, nace en 2008 y consigue lanzar puentes entre diferentes autores, cuyos trabajos han sido presentados en la quincena de números que ya han sido publicados hasta la fecha. En Malí, el Centro para el Cómic de Bamako (antigua asociación Esquisse) congrega talentos y consigue canalizar encargos de Organizaciones No Gubernamentales y enti-dades equiparadas al sector público. Incluso algunos de sus miembros iniciaron una bella carrera individual; como es el caso de Massiré Tounkara, que en diciembre de 2010 publicaba Le Mali de Madi³², un álbum relatando los 50 años de independencia de su país, así como el 3º tomo de Issa et Wassa, una serie iniciada en 2008. En Benín, los autores se organizan también para dar a conocer su trabajo a través de diferentes eventos y exposiciones. Al final algunos casos de éxito abren perspectivas favorables, como puedan ser las revistas Gbich, en Costa de Marfil, o Ngah, en Madagascar, lo mismo que el caso de ciertos autores que optan por permanecer en su país produciendo al mismo tiempo para el extranjero, entre los cuales Barly Baruti, que regresó a la RDC en 2003, o Thembo Kash, Pahé y Didier Kassai. En Nigeria, los años 2000 marcan la emergencia de una verdadera industria del cómic, con tiradas de decenas de miles de ejemplares, generalmente con un formato que sigue el modelo anglosajón (tapa blanda, impresión en blanco y negro, fenómeno de series de episodios...) que gana la anuencia del público. Por último, tras más de quince años de letargo, Argelia se vuelve nuevamente hacia el 9º arte organizando el Festival Internacional de Argel, cuyas tres ediciones se han saldado con un notable éxito.

Por su existencia a lo largo de un siglo, el cómic de África parece estar ahora debidamente acotado. Si otrora aparecía como el pariente pobre de las artes, hoy va dando señales de una vitalidad incontestable, como pudo comprobar el público parisino en el marco del I Certamen de Autores Africanos, celebrado en París a finales de 2010. De hecho, el lanzamiento, en breve, de una colección de cómic de artistas del continente por la editora francesa L’Harmattan supone una oportunidad más para demostrar que África tiene una plaza propia en este campo.

It isn't easy to date the appearance of the first comics in Africa. Talking about the painted walls of Tassili (Chad), the decorated caves of Lower Congo (Democratic Republic of the Congo) or even going back to the pyramids may help us to sketch out an answer. However, if we want to refer just to the modern age, it's very difficult to mark out the date of the appearance of the ninth art.

At the end of the 19th century, there were already some signs of the beginning of comic strips amid the great abundance of cartoons and drawings published in the Egyptian press of that time.

In the same period, newspapers from other English-speaking African countries, such as Mauritius or the Republic of South Africa, published various press drawings and cartoons, testifying to a certain modernity in terms of their settings, dialogues, narratives and the juxtaposition of images.

But the first magazine containing a comic strip, in the modern acceptance of the term, dates back to the First World War. This was the Karonga Kronikal, a humorous magazine, of which six issues were published in Malawi between 1915 and 1916 by the Livingstonian Mission Press to entertain the British troops of Jan Christian Smuts.

In the 1920s, there were also occasional comic strips to be found in the digests of the colonial magazines of the Belgian Congo. These included: L'Avenir, which was created in 1920 and published an untitled comic strip of a rather mediocre quality; L'Essor du Congo, which appeared in 1928 and recovered a comic strip of a historical nature; L'Écho du Katanga (1931), which also published yet another strip, disseminated by the general government's Information Service. Finally, L'Écho de Stan (Kisangani), a publication founded in 1939, also contained some comic strips. One can also mention Le match de Jako et Mako, which began to be published in 1933 in the magazine La croix du Congo with texts by Louchet and drawings by the Congolese Paul Lomani. Other magazines from the Belgian Congo also included comic strips in their pages. This was the case with the very urban publication Cosmo-Kin (1931), which introduced people to the drawings of Narib, as well as N'gonga, a strip that bore the signature of Sav, or even the Journal des indigènes du Congo Belge¹, a bilingual publication printed in the former city of Elisabethville, the present-day Lubumbashi. The first continuous series appeared in 1946, the year when the Fonds du Bien-Être Indigène – the Indigenous Welfare Fund – published Les Aventures de Mbumbulu², drawn by Europeans, in the twice-weekly magazine known as Nos images³.

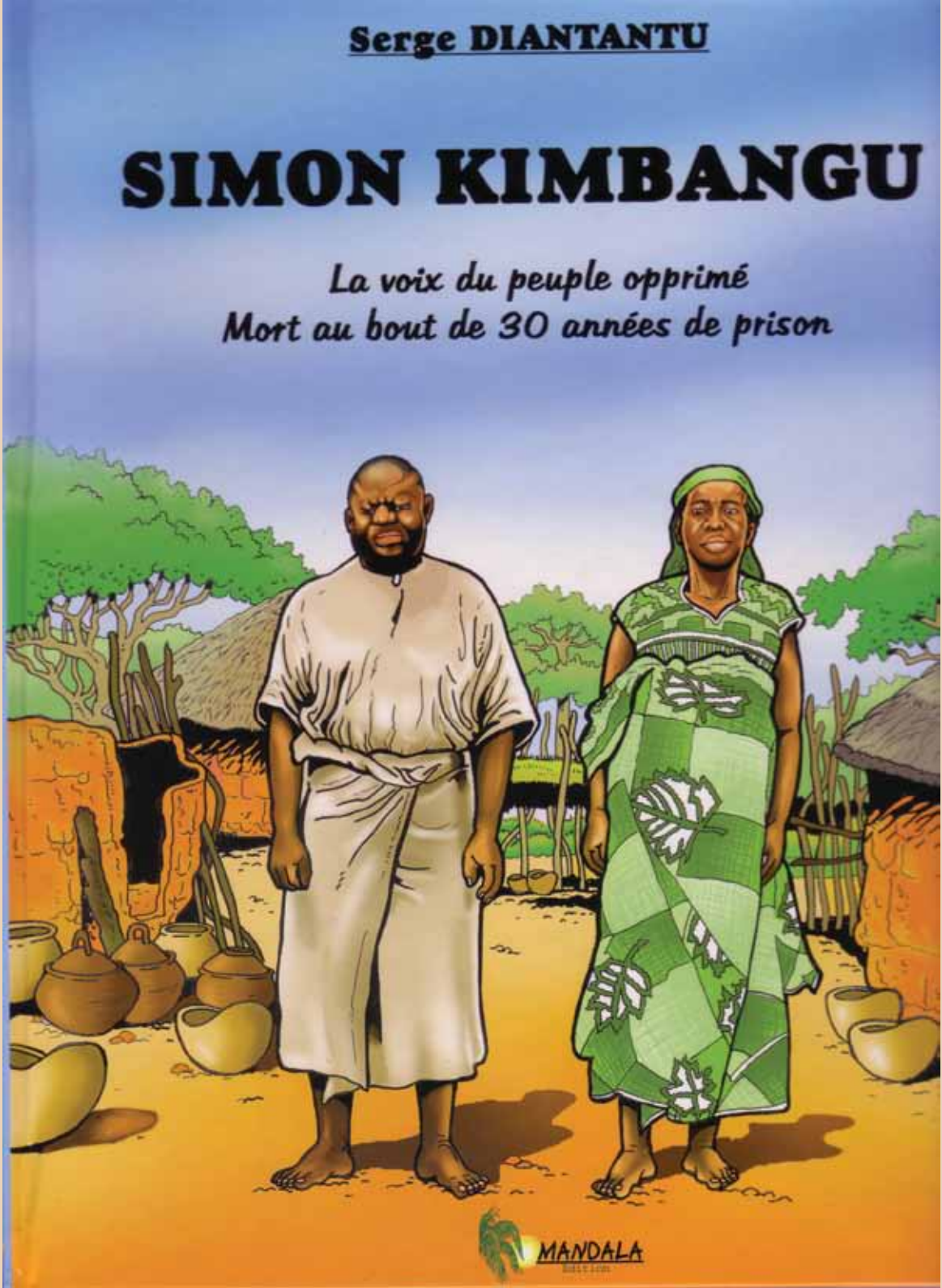
But as the readers of these publications were largely westerners, these premises do not really represent the foundations of an African comic strip as such.

In reality, everything began in the 1950s. In the north of the continent, in 1953, the Egyptian newspaper Sabah El Khair published the work of Higazi and Ehab, two of the most popular comic strip artists. From 1950 to 1960, the children's magazine Sindibad presented illustrated stories (such as the Adventures of Zouzou drawn by the artist Morelli and Les voyages de Sindibad⁴), thanks to the work of Egyptian artists such as Ettab, Labbad or Koteb. The success of this magazine (discontinued by order of Nasser) encouraged another publisher in 1956 to begin printing Samir, another magazine aimed at the children's market, which included comic strips in Arabic and adaptations of Tintin and Spirou. In Algeria, comic strips first began to appear in the colonial press, which published some cartoons, with Ismael Aït Djaffar, the author of Complaints des mendiants de la Casbah⁵, being considered one of the precursors. In black Africa, the comic strip first began to be used in the advertisements of local newspapers and magazines. In parallel to this, in 1953, La croix du Congo successively launched two stories. The first was the work of P. M'bila, the adventures of Mbu and Mpia, two mischievous twins, who were genuine replicas of the famous Quick & Flupke. The second, drawn by Paul Merle, created the first African super hero: Sao, a handsome black man with delicate features, who fights against evil and represents the perfect characterisation of the ideal colonised person. Em 1958, the publishing house Saint Paul Afrique (Kinshasa) launched the magazine Antilope in which Albert Mongita published Mukwapamba based on drawings by a certain Lotuli. In English-speaking Africa, the first comic strips specifically drawn for Africans take us back to the mid-1950s in Nigeria; this was Joseph's Holiday Adventure, published by the Daily Times with the support of UAC – the United Africa Company, the country's largest commercial firm which, at that time, was concerned with preserving its image in the light of the oncoming independence. In August 1940, in Kenya, the Rafiki Yetu, a Catholic newspaper printed in Swahili, already made use of comic strips in its advertisements, having later been imitated in this by the monthly paper Mambo Leo printed in Tanganyika. Thos was a tendency that would last until the 1950s and 1960s. The first series of comic strips not linked to advertising appeared in 1951, in Mambo Leo, with Picha za kuchekeشنا (whose drawings were of a humorous nature), the signature C.S.S. probably corresponding to the initials of some European. The first African comic artist working in Swahili was W.S. Agutu, who began the series Mrefu in 1952 in the Kenyan newspaper Tazama. That series was followed by several others, in particular Juah Kahulu by Edward Gicheri Citau (1955) and Juha Kasembe na Ulimwengu wa leo (Kasembe the Fool and the Modern World) by Peter Kasembe, who is in fact considered to be the first Tanzanian comic strip artist (1956).

With the great wave of independence that swept across the continent in the 1960s, the first stories in the form of comic strips drawn by Africans and set in Africa began to appear. This was the case with Ny Ombalahibemaso (Madagascar) based on the work of Reverend Rahajarizafy and drawn by Jean Ramamonjisoa. It is a pedagogical tale about the life of Andrianampoinimerina, the founding king of the Malagasy nation. That same year, in Brazzaville Les aventures de Tamako⁶ began to be published. In 1965, in the Democratic Republic of the Congo, the partnership of Achille Ngoye and Freddy Mulongo created Gento Oye, which in 1968 changed its name to Jeunes pour Jeunes, and later to Kake in 1971. That magazine was responsible for launching the first great names in Congolese comic art: Denis Boyau, Lepa Mabila Saye, Bernard Mayo, Djemba Djeis and Sima Lukombo. Various series, such as Apolosa, Sinatra and Durango, gained a certain notoriety and left a lasting impression on an entire generation of readers. In North Africa, 1965 was the year that was associated with the birth of Tunisian comics, with the magazine Irfane and its charming character: Bou tartoura. Right next door, in Algeria, works flourished that illustrated the country's liberation, namely Naâr, une sirène à Sidi Ferruch⁷, by Mohamed Aram, published in the press in 1967 by Algérie-Actualité. 1969 brought the launch of M'quidech, the first Algerian comic magazine, created by a group of comic strip artists (Slim, Maz, Braham Guerroui, Mohamed Aram and Ahmed Haroun). It was published in French by the SNED – Société Nationale d'Édition et de Diffusion in order to compete with the French publications of that time.

The years of failure in the 1970s weighed down upon most African countries. Democracy struggled to establish itself and dictatorships took over the continent on a lasting basis. Just like the rest of the population, comic strip artists suffered the consequences of the new climate; there were few private publishers remaining; censorship was implacable; and the press was tightly gagged. An inhospitable decade for creative artists. In the Democratic Republic of the Congo, Jeunes pour Jeunes was suppressed in 1978 due to the economic crisis, but also because of the ruthless censorship imposed by Mobutu's regime, which introduced even more legal and administrative checks on the “independent” press. All across the continent, the magazines began to enter into decline; in Algeria M'quidesh disappeared for the same reasons. During these years, the authorities awarded no subsidies for production in the field of the ninth art. Furthermore, the publishing houses were almost all state-owned and were little inclined to publish comic books, a genre that was fairly averse to adhering to the lines of the single parties in power. Without any support, the artists could not even turn to caricature and cartoons, which completely ceased to exist in the newspapers. Some were therefore drawn towards the Churches, which commissioned from them some hagiographic albums about the lives of African saints or beatified figures. This was the case with the publishing houses of Editions Saint-Paul in Kinshasa and Tananarive, which were to flood the continent with works drawn by local artists (most of whom originated from the team of Jeunes pour Jeunes or were just simply beginners starting out like Pat Masioni). These albums had an undeniable graphic quality and were published in tens of thousands of copies in the most diverse African languages (Lingala, Swahili, Kikongo, Malagasy, Tshiluba, Kinyarwanda...) or in international languages (English, French, Portuguese). They were the first – and sadly the last – best-sellers in the history of the continent, but they can still be found today in local bookshops. This was how the first heroes appeared. In the Ivory Coast⁸, Ivoire dimanche launched two series that rapidly became famous: Dago (by Apollos and Maiga), followed by Monsieur Zézé (by Lacombe). In Zaïre (the Democratic Republic of the Congo), Mongo Sisé recovered two well known characters from the Belgian colonial cinema of the 1950s: Mata Mata and Pili Pili. They began to appear, from 1971 onwards, in the pages of the weekly paper Zaïre, later becoming the characters in the first Congolese comic album in 1978: Les Aventures de Mata Mata et Pili Pili, Le Portefeuille⁹. The ninth art then began to spread into some other countries; in Senegal with the newspaper Bingolo or in the Cameroon where Thomas Durand Kiti launched the adventures of Inspector Sam Monfang in the pages of a national weekly. Europe was also able to discover the first comic strip productions by African artists, such as the Malagasy couple Xhi and M'aa, who published their work in four issues of the monthly paper Charlie mensuel in 1978.

In view of the advances made in the field of literacy and the entry of young people into the market, the 1980s were characterised by a proliferation of magazines and by the publication of the first comic albums with a purely commercial purpose. In 1986, in the Democratic Republic of the Congo, Mongo Sise created the magazine Bédé Afrique¹⁰. His compatriot Barly Baruti followed in his footsteps by launching, in his turn, the series Mahuta et Mapeka. After a long period of international isolation and withdrawal, the period of so-called “Malagisation”, Madagascar opened itself up to the outside world. Fararano Gazety was the first newspaper to contain a comic supplement, which appeared in 1981. This marked the beginning of a golden decade for the local production of the ninth art with a great proliferation of comic magazines and books (Benandro, Koditra, Inspecteur Toky...) whose format revealed the clear influence of the Italian fumetti¹¹



Serge Diantantu (República Democrática do Congo/ República Democrática del Congo/ Democratic Republic of the Congo, 2002). Mandala édition.

1• Newspaper of the Indigenous People of the Belgian Congo
2 Our Pictures
3• The Adventures of Mbumbulu
4• The Travels of Sindibad
5• Complaints of the Beggars of the Kasbah (fortress)
6• Adventure during Joseph's vacations
7• The Adventures of Tamako
8• Naâr, a Mermaid in Sidi Ferruch
9• Formally, Côte d'Ivoire
10• The Adventures of Mata Mata and Pili Pili, The Wallet
11• Africa Comics
12• Comic strips/books
13• The Cry of the Lizard
14• Coconut-tree
15• The Heroic End of Babemba, the King of Sikasso

16• Chaka, the Son of Heaven
17• The Shadow of Boy Melakh
18• Little Pepper
19• Stories and Tales of Africa
20• Maxureja Gey, Taxi Driver
21• Conversations in Chad
22• The Sao Family
23• Aguelasse and the Women
24• Who would have thought that a woman...
25• Road to Timbuktu
26• Bintou's Choice
27• Hostages
28• In the Shade of the Baobab-tree
29• Black Magic
30• The Box of Balloons
31• Let's talk about my being 18!
32• The Mali of Madi

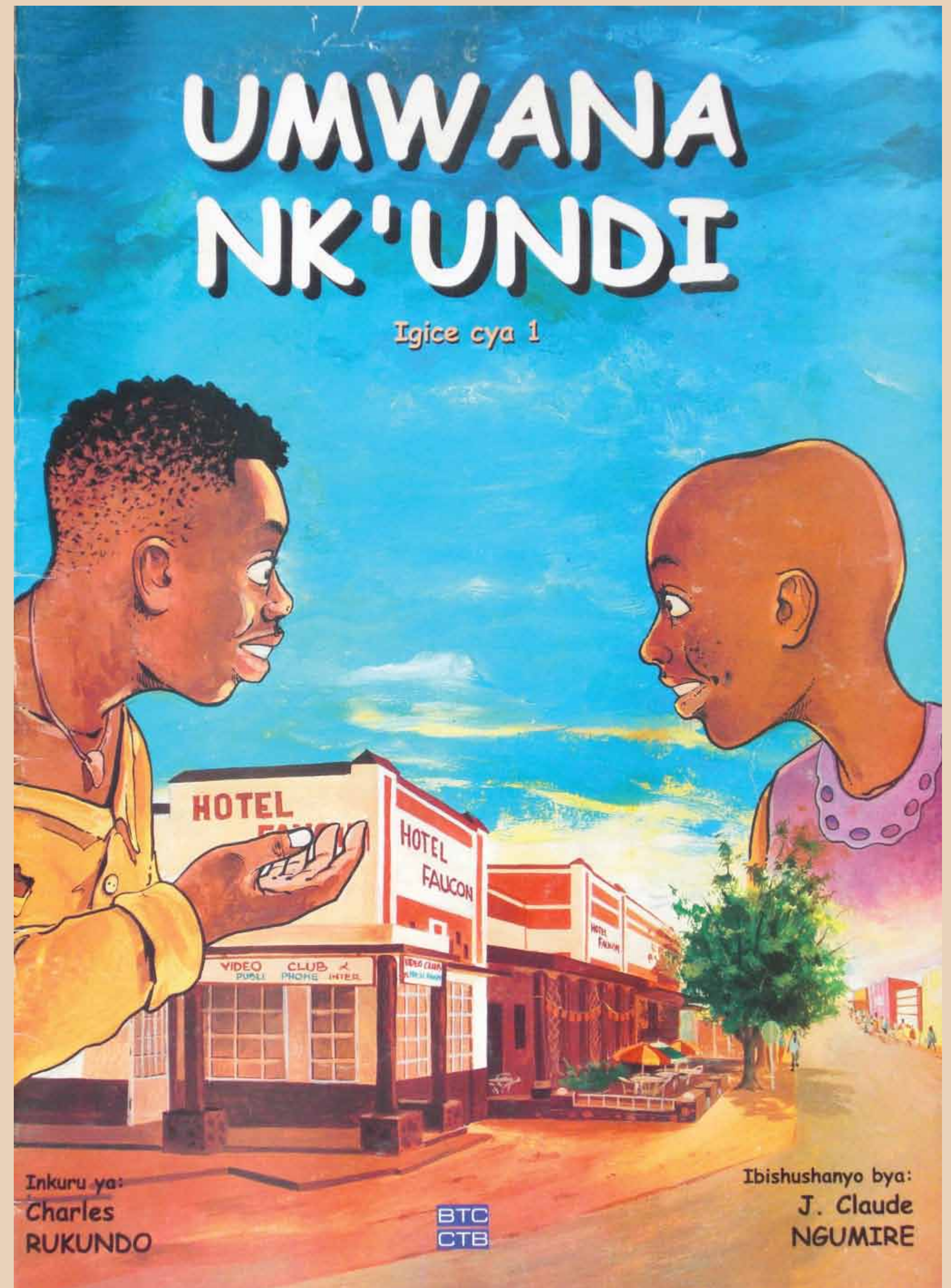
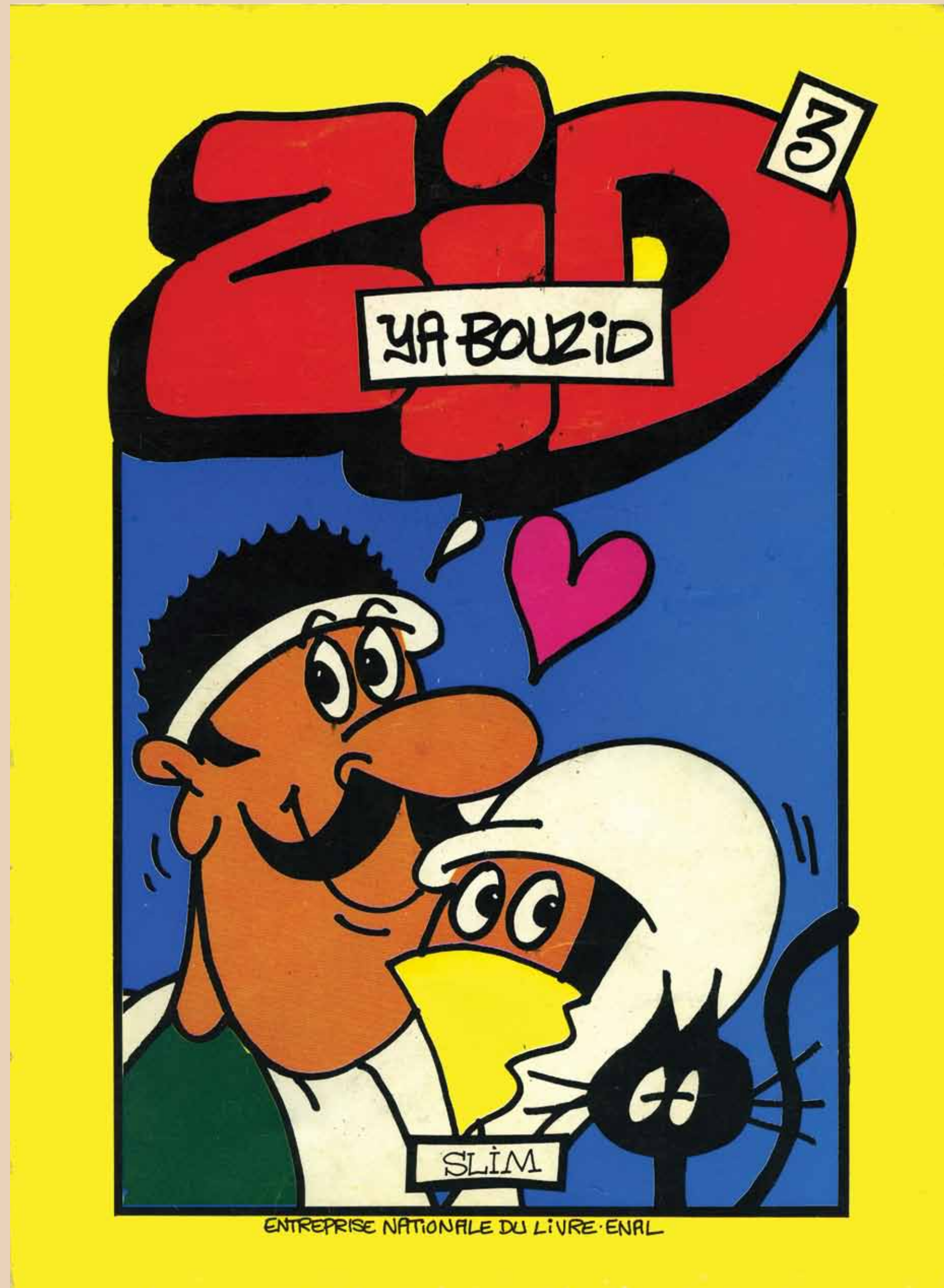
COMICS IN AFRICA, A CENTURY OF HISTORY

and whose subject-matter drew greatly on the influences of American cinema. This comic strip production entirely in the Malagasy language was to remain a phenomenon that was not matched in the whole of Africa. At the same time, in Réunion, a magazine came into being that was to leave an indelible mark on the panorama of the local comic strip production: Le cri du margouillat¹². In Algeria, following on from the process of democratisation initiated by the 1988 demonstrations against the ruling single party, there was a sudden rash of publications and new talents, such as the artists Daïffa and Cyps, whose works were published in the successful magazine El Manchar. In Burkina Faso, the first examples of comic strips were to be found in the privately-owned daily paper L'Observateur, where Raya Sawadogo published his Yirmaoga series, with the most popular comic strip character in the country. In the Central African Republic, the character Tékoué appeared in the magazine Tataara. In Gabon, in 1985, Hans Kwaatail launched Cootier¹³, the first comic paper, of which five issues were published. Three years later, the first publisher of comic books in French-speaking Africa was created, under the name of Achka. In Senegal, there was a great production of comics, with various genres being covered, particular history (La fin héroïque de Babemba roi de Sikasso¹⁴, Chaka, le fils du ciel¹⁵) and detective stories (L'ombre de Boy Melakh¹⁶, Sangomar). Finally, the Republic of Congo- Brazzaville again discovered the comic strip thanks to the exploits of Petit piment¹⁷, by Jérémie Bindika. The traditional publishers finally decided to publish their first albums, as was the case with Les nouvelles éditions africaines (Contes et histoires d'Afrique¹⁸ in three volumes, Maxureja Gey, chauffeur de taxi¹⁹), Afrique Editions (Democratic Republic of the Congo – Mahuta et Mapeka, by Barly Baruti) and Les nouvelles éditions africaines du Sénégal (Leuk le lièvre).

With the coming of the 1990s, a democratic wave invaded the group of African countries as a whole, bringing about an almost complete liberalisation of the press and the publication of a whole host of new titles. Caught up in the enthusiasm generated by these winds of freedom, many authors opted for self-publication and for selling their work on the streets or in markets. So, in Kinshasa, there was a widespread increase in the number of small satirical magazines, poking fun at the country's political leaders and religious authorities. Even an artist such as M'fumueto became very popular in this way. Others, such as Lepa Mabila Saye, continued with the magazine JunioR, created in 1985, where, for example, they introduced the character of the Parisian Djo Eph. The same thing happened in Guinea-Bissau with the brothers Manuel and Fernando Júlio, who published their work in Creole and sold it on the streets printed on recycled paper. Their main series, N'tori palan, was a kind of fictional account of everyday life, as well as of some of the main events that marked the social, economic, political, cultural and linguistic life of their country. In Chad, the ABC association (Atelier Bulles du Chari), whose mentor was the draughtsman and architect Gérard Leclair, launched the magazine Chari BD, as well as some albums: Palabres au Tchad²⁰ (a collective work), in 1996, and Les Sao²¹ by Adjï Moussa, in 1999. Both Benin and Niger saw the publication of their first comic books with Zinsou et Sagbo, by Hector Sonon (1990) and Aguelasse et les femmes²², by Alassane Aguelasse (1991). In Brazzaville, Adolphe Cissé Mayambi conceived of his series Zoba Moke in 1993, which was published in the magazine La semaine africaine. In Burkina Faso, the creation of the satirical weekly Journal du Jeudi, in 1991, provided readers with various comic strips, marking the renewal of the ninth art in the country. Finally, another two West African countries saw the publication of various albums. In the Ivory Coast, the work Qui aurait cru qu'une femme²³... was dedicated to the female condition, and Cap sur Tombouctou²⁴ to the trafficking of human beings. In Senegal, Le choix de Bintou²⁵ (1999) focused on surgical excision and Farafina express (1998) on the difficulties of day-to-day living. In Dakar, the Burkinian Simon-Pierre Kiba published Otages²⁶, a work in which he narrates the adventures of Lieutenant Hann. In other countries, the situation was more complicated, as, for instance, in Algeria, which was undergoing a period of civil war and kept a close watch on its comic strip artists. France continued to discover new talents in the African continent: Barly Baruti drew the three volumes of Eva K and Serge Diantantu launched the magazine La Cloche. In Kenya, between 1996 and 2000, Sasa Sema published nine comic strip albums printed locally with an edition of 4,000 copies in four colours, on high-quality glossy paper. Of these, at least five were printed in Swahili. Despite his having enjoyed a certain success (two titles were reprinted and another five were recommended by the Ministry of Education), the fact remains that they ceased to be published in 2000. In South Africa, the adventure of the Bitterkomix group began with the publication of the corrosive and bombastic magazine with the same name. At the same time, cartoonists were becoming increasingly important in newspapers and began to publish their first anthologies, as was the case with the Malagasy Elisé Ranarivelo.

The beginning of the first decade of the new millennium highlighted the interest shown in the ninth art of the African continent by a number of western organisations. For example, in 2001, the French NGO Équilibres & Populations chose this form of communication to raise public awareness about the need for health education in Africa. The project enlisted the help of African comic strip artists, who, after a selection process, saw their work published in the collective album “L'ombre du baobab”²⁷, which was distributed to 6,000 documentation centres at schools in France. In fact, in 2002 an exhibition of these same comic strips was opened at the Angoulême International Comics Festival. A number of the authors involved in the project decided not to return to their country of origin and settled in Europe. While some of these gave up comic art altogether and moved into illustration or graphic arts, others preferred to continue their career in their new environment. The next year, with the support of the European Union, the Italian association Africa e Mediterraneo launched a great competition at the level of the whole African continent and put together a catalogue entitled “Africa Comics” in which they printed the best contributions (in a publication organised by the cooperative Lai Momo). Since then, the same competition has been held every two years. Mention should also be made here of the French comic strip artist Piluc, who has been travelling around Africa on a motorbike for several years, where he takes part in a range of workshops, seeking to promote the artists of the South amongst European publishers. This action has already given rise in France to the publication of an artist such as Gilbert Groud (Magie noire²⁸), as well as of the collective album “BD Africa” (2004), in which other artists showed their work for the first time: Pat Masioni (Rwanda 1994) or Thembo Kash (Vanity). In France, there are also associations such as Afro-bulles, led by Alix Fuilu, or L'Afrique dessinée, led by Christophe Ngalle Edimo, which have succeeded in bringing together a large number of comic strip artists living in Europe. These associations have recently published their first collective albums and also take part in festivals. Publishing houses set up by Africans began to publish the works of authors originating from their respective countries. Two such examples are Mabiki (Brussels – Belgium), with its four albums by the painter Andrazzi Mbala about witchcraft, or Mandala BD (Rouen – France), which was responsible for the launch of the series Simon Kimbangu (2003) by Serge Diantantu. Other African publishers now established in Europe are giving an opportunity to authors from the African continent. This is the case with Djehouty (Cameroon), which, under the authorship of Ménaïbuc, has published various works dedicated to mythical African characters. They are not the only ones, and more and more publishers are increasingly resorting to the services of African artists and authors. Hallain Paluku (which came into being in the Democratic Republic of the Congo in 1977) was already attracting attention in 2006 with Missy, a rotund female character without a face, in a work that was published in the form of an album (La boîte à bulles²⁹, in a setting designed by Benoît Rivière). Next, it published Rugbill (2007) and Mes 18 ans, parlons-en!³⁰ (2009). For the beginning of 2011, Hector Sonon is preparing an album that will be part of the Rivages noirs collection to be published by the French publishing house Casterman. As far as the artist Serge Diantantu is concerned, he keeps moving back and forth between publishing his own artist's books (La petite Djilly et mère Mamou – 2009) and more traditional editions (Bulambemba, published by Caraibédition – 2010). At the same time, the situation has improved on the African continent: not only do the comic strip authors and artists join together, but they also structure their efforts and put their know-how to shared use. In the Democratic Republic of the Congo, the newspaper Kin label, edited by Asimba Bathy, came into being in 2008 and has managed to build bridges between different authors, whose works have been presented in the fifteen or so issues that have already been published. In Mali, the Bamako Comics Centre (the former Esquisse association) has brought together a range of different talents and has managed to channel commissions made by Non-Governmental Organisations and by other bodies that are considered equivalent to the public sector. Furthermore, some of its members have embarked upon an impressive individual career: this is the case with Massiré Tounkara, who, in December 2010, published Le Mali de Madi³¹, an album relating the 50 years of independence enjoyed by his country, as well as the third volume of Issa et Wassa, a series that was begun in 2008. In Benin, comic strip authors have also joined together in order to promote their work through different events and exhibitions. After all, some successful cases have opened up favourable prospects, particularly the magazines Cbich, in the Ivory Coast, or Nghah, in Madagascar, and there is also the case of certain authors who have chosen to remain in their country while at the same time producing work for abroad, including Barly Baruti, who returned to the Democratic Republic of the Congo in 2003, or Thembo Kash, Pahé and Didier Kassai. In Nigeria, in the first decade of the 21st century, we have witnessed the emergence of a genuine comics industry, with the printing of tens of thousands of copies of a type of comic book that is very similar to the Anglo-Saxon model (paperback cover, pages printed in black and white, series of episodes...) and has met with the approval of the general public. Finally, after more than fifteen years of lethargy, Algeria has once again turned its attention to the ninth art, organising the Algiers International Festival. So far, its three editions have proved to be a remarkable success.

Because they have been in existence in Africa for at least a century, it can be said that comics are now a firmly established reality. If previously they appeared to be the poor relative of the arts, today they are showing signs of an undeniable vitality. This is a fact that the Parisian public was able to confirm with its own eyes when the First Exhibition of African Comics Authors was held in Paris at the end of 2010. In fact, a collection of the work of African comic strip artists is shortly due to be launched by the French publisher L'Harmattan, an event that will represent yet another opportunity to show that Africa has firmly established a place for itself in this field.





Vera Sacchetti

Bibi Seck
Taboo, Linha de mobiliário/ Línea de
mobiliário/ Furniture collection
Foto de/ Picture by Bibi Seck

IT'S AFRICAN TIME

Caracterizar o momento actual do design em África pode parecer, à parti-da, um esforço fútil. Este é ainda o continente onde a maioria da população continua a ter como preocupação maior arranjar uma refeição ao final do dia e onde 53 países — em breve 54 — diversos em população, tradições e cultura continuam a ser demasiadas vezes rotulados sob uma designação genérica. Mas o design contemporâneo existe, de maneira mais ou menos visível, e está em todo o lado, partilhando traços comuns em nações africa-nas distintas. O fascínio recente que os círculos de design ocidentais têm por África é apenas mais um capítulo numa relação com altos e baixos. Esse fascínio desdobra-se hoje em duas narrativas distintas, que encarnam duas maneiras essencialmente diferentes de olhar para a criação e produ-ção de design em África. A primeira é a mais linear e glamorosa, e ocor-re sobretudo no mundo exclusivo e limitado do design de luxo. A segunda é fragmentada e menos óbvia, mas infinitamente mais promissora.

“Multifacetada, a África moderna merece ser conhecida e apoiada pela originalidade das linguagens criativas com que enriquece a cultura global. O continente africano é extraordinariamente rico em criatividade, mate-riais e ideias que nos inspiram e alimentam. Quando aplicados ao design, criam produtos que emanam tradição e modernidade, inovação e história, forma e beleza.”¹ Com estas palavras, Patrizia Moroso, directora criativa da Moroso, a casa mais conceituada de alto design italiano, anunciou ao mundo a exposição *M’Afrique*. Parte da programação de 2009 do Salone — Salão Internacional do Móvel de Milão, o mais importante palco de design anual —, a exposição foi aclamada como um dos pontos altos desse ano, e cristalizou a mais recente relação amorosa do mundo do design com África. O design africano nunca foi protagonista das grandes feiras de design de mobiliário, e nos anos 90 essa falta sentiu-se pela primeira vez. Uma vaga crescente de designers africanos de segunda geração ou afro-descenden-tes, formados em Inglaterra, nos Estados Unidos ou em França, dava os primeiros passos nas suas carreiras, e não encontrava palco dedicado nas feiras que se autodescreviam como “internacionais”. A primeira experiên-cia ocorreu na Bienal de Design de Saint-Étienne, em 2004, na exposição *Design Made in Africa*, que pela primeira vez reuniu um número signifi-cativo de designers trabalhando por todo o continente, da Argélia à Cos-ta do Marfim, do Togo à África do Sul. Na sua maioria, os produtos eram protótipos ou edições limitadas que combinavam técnicas artesanais com desenho contemporâneo, indo do puramente utilitário ao ostensivamente ornamental. A exposição viajou pelo mundo africano, europeu e america-no, e teve algum impacto, sobretudo para designers da África francófona e da África do Sul.

Ao mesmo tempo, na África do Sul, a conferência Design Indaba — *inda-ba* significa *encontro* em zulu —, ganhava terreno com cada nova edição. Embora a primeira edição, em 1995, tenha sido um fracasso, em 2004 o evento já tinha ganho prestígio internacional, periodicidade anual, e in-corporava interesses comerciais, criando a Design Indaba Expo como um evento paralelo, onde o design sul-africano tinha oportunidade de brilhar. O evento é o maior deste género no continente africano, e continua a cres-cer a cada ano, tendo criado espaço tanto para o design sul-africano como para a comunidade ocidental, que peregrina anualmente até à Cidade do Cabo, sedenta de inspiração e novidade, rendida ao exotismo africano.

Essa rendição era visível também em Milão em 2009. Mas, no Salone, a África que se expôs não foi só fonte de inspiração. Da exposição da colecção *M’Afrique* resultaram também parcerias mais profundas com o continen-te africano. Organizada por Patrizia Moroso, com curadoria do designer americano Stephen Burks, a *M’Afrique* reuniu novas e velhas criações da Moroso, interpretadas com técnicas e materiais africanos. Alguns produtos foram inteiramente realizados no Senegal por artesãos locais, trabalhando em parceria com os designers, daí resultando exemplares únicos, perfei-tos, luxuosos e exclusivos nas suas imperfeições. Ayse Birsel e Bibi Seck, do estúdio americano Birsel+Seck, apresentaram a fabulosa poltrona *Madame Dakar*, a colorida personificação de “uma mulher linda e monumental de Dakar.” Com um generoso 1,80m de largura e uma superfície construída por artesãos senegaleses, usando as mesmas técnicas com que tecem re-des de pesca em plástico, a poltrona é envolvente como um abraço. “Uma pessoa pode imaginar-se sentada no seu colo, com a cabeça entre os seus seios, olhando para as estrelas,” dizem Birsel e Seck. Menos poética, a de-signer espanhola Patricia Urquiola apresentou os bancos baixos *Reii* e *Tou-ti*, tecidos com as mesmas técnicas e padrões coloridos de *Madame Dakar*, cilindros evocando troncos de árvore. Stephen Burks e o designer holandês Tord Boontje também tomaram partido das mesmas técnicas de tecelagem. Burks contribuiu com duas cadeiras de traçado simples, cobertas de pa-drões e cores inesperadas, e Boontje forrou toda a sua colecção *Shadowy* de cores vibrantes. Ao mesmo tempo, a exposição apresentou outros produtos “inspirados” em África, e revestiu várias peças clássicas da Moroso com têxteis africanos.

Depois do frenesim que rodeou a mostra, a colecção ganhou ímpeto para uma produção própria, que continua até hoje. Patrizia Moroso anunciou recentemente que a intenção é “manter 20 a 25 pessoas a trabalhar na co-lecção no Senegal a tempo inteiro”, e os designers que fçaram associados à *M’Afrique* têm, na sua maioria, laços de sangue com África. Dominique Petot, radicado em Dakar, é o designer das poltronas *Iris* e da *chaise-longue Meridienne*, adicionadas à colecção em 2010. Bibi Seck, parte do duo que criou a poltrona *Madame Dakar*, é senegalês de origem, e Dakar a sua se-gunda casa. Além de outras peças que desenhou para a colecção da Moroso, criou em nome próprio a linha de mobiliário *Taboo*, produziu inteiramen-te no Senegal em plástico reciclado, utilizando mão-de-obra local.

Mas a ideia de unir designers e artesãos locais não é nova, nem para em-presas conceituadas de design. Em 2002, a empresa italiana ArTecnica fundou a iniciativa «Design with a Conscience», em colaboração com a organização sem fins lucrativos Aid to Artisans. No primeiro projecto em

África, o designer americano Stephen Burks — ele próprio afro-americano — foi associado ao artesão sul-africano Willard Musarurwa, que trabalha-va com arame. Dessa colaboração nasceu a família de mesas *TaTu* para a ArTecnica, uma série de mesas de café desmontáveis em arame pintado que se transformam noutras peças de mobiliário: taças, bancos, caixotes de lixo. A série *TaTu* teve bastante sucesso no seu lançamento, em 2007, e mantém-se até hoje em produção. Stephen Burks continuou a trabalhar com a Aid to Artisans, tendo uma segunda colaboração com a Mandela Park Mosaics, uma cooperativa de mulheres sul-africanas na Cidade do Cabo. Com elas, Burks desenvolveu em 2008 para a empresa de mobiliário italia-na Cappellini a série *Cappellini Love*, uma série de taças flexíveis de plástico e mosaico que infelizmente não tiveram o sucesso desejado, não passando da fase inicial.

Comparando as iniciativas de Stephen Burks à colecção *M’Afrique*, fica a ideia de que deste tipo de colaboração não precisa de ser esporádica, mas pode dar lugar a relações duradouras que fomentem o crescimento de pe-quenas economias locais, especialmente se os designers envolvidos forem eles próprios africanos. Por outro lado, é importante reconhecer que, espe-cialmente no caso das empresas italianas, há uma grande disparidade entre o reconhecimento que é atribuído ao designer e o que é atribuído ao artesão. Do mesmo modo, é também questionável a disparidade que existe, a nível financeiro, entre o valor que o artesão recebe pelo seu trabalho e o valor pelo qual as peças acabadas são vendidas nos *show-rooms* em Milão e Nova Iorque.

O trabalho do designer sul-africano Heath Nash é um exemplo mais sus-tentável deste tipo de colaboração. Nash é o “homem das ideias” num es-túdio que emprega vários artesãos que, como ele, são exímios a trabalhar o plástico e o arame reciclados. Depois de uma primeira exposição em 2004 na primeira Design Indaba Expo, Nash foi informado por compra-dores internacionais que o seu trabalho não era suficientemente “africa-no”, e partiu para a exploração do vernáculo sul-africano, desenvolvendo uma linguagem própria utilizando as técnicas artesanais ao seu redor. As suas duas primeiras séries, *Other People’s Rubbish* (“O Lixo dos Outros”) e *Strenght in Numbers* (“Força em Números”) são compostas por objectos totalmente feitos à mão, em plástico reciclado e arame, formando candeei-ros suspensos com transparências e dimensões surpreendentes, e objectos mais utilitários como cabides e taças. O reconhecimento internacional e procura pelo trabalho de Nash levou à criação de uma empresa paralela, a Poise, que trata exclusivamente de seleccionar e preparar os materiais re-ciclados para as peças de design, que continuam a ser montadas à mão. Ao mesmo tempo, Nash tem vindo a trabalhar com cooperativas de artesãos no Zimbabwe e na África do Sul, em projectos que permitem ao designer ex-plorar novas técnicas artesanais e aos artesãos desenvolver novos produtos. De maneira semelhante, no Botswana, a Mabeo Furniture, de Peter Mabeo, emprega uma série de carpinteiros e marceneiros que trabalham madeiras locais de forma exímia. Em colaborações recentes com designers como Pa-tricia Urquiola e a canadiana Patty Johnson, a Mabeo tem entusiasmado o mercado internacional de design. Os produtos resultantes, como as mesas *Naledi* e os bancos *Kika* e *Thuthu*, possuem linhas simples e enfatizam uma forma ou motivo tradicional africano. Ao longo dos últimos dois anos, a procura tem aumentado, e a Mabeo tem tido um crescimento sustentável. Todos estes projectos fomentam o desenvolvimento de pequenas economias locais de forma mais ou menos duradoura, e celebram o tradicional, o feito à mão, partindo de uma vontade e capacidade de fazer que é comum tanto a artesãos como a designers. Mas este impulso criador, que em África parece ser comum e essencial a toda a gente, é parte de uma outra narrativa do de-sign africano, que ocorre a um nível mais profundo em todo o continente. A designer portuguesa Bárbara Alves trabalhou nos últimos dois anos em Moçambique, onde observou este impulso do *bricoleur* africano. “É funda-mental para a sobrevivência”, observou recentemente. “Com uma grande percentagem da população a viver abaixo da linha da pobreza, a criação de objectos não expressa uma visão consciente do mundo, mas a necessidade de criar soluções com materiais baratos e fáceis de obter. As pessoas sim-plesmente re-usam, re-imaginam e dão uma nova forma ao que as rodeia de modo a corresponder às suas necessidades. Reciclam e reparam coisas constantemente, e têm vindo a fazê-lo desde muito novas.”² Heath Nash também observa o mesmo comportamento na África do Sul. “Há um ditado popular e maravilhoso em Afrikaans”, diz. “*A boer maak a plan*, que sig-nifica literalmente *um agricultor faz um plano*. O verdadeiro significado é que um sul-africano comum (de qualquer nível económico, rico ou pobre), face a um problema, encontra uma solução. Usa-se o que se tem à mão. Faz-se um plano. Faz-se — ninguém o vai fazer por nós. É uma maneira de enfrentar e lidar com sistemas e processos imperfeitos que não existem na maioria dos países desenvolvidos. É um vocabulário que evoluiu devido às limitações.”³

Este vocabulário de criação é, na essência, o impulso fundamental do de-sign. E este espírito industrioso está no âmago de um dos mais recentes acontecimentos no continente africano: a Maker Faire Africa. Este en-contro reconhece e celebra o engenho africano, nascido da necessidade e das circunstâncias, reunindo criadores de todo o continente. A Maker Faire Africa é uma criação do empreendedor nigeriano Emeke Okafor, que a trouxe dos EUA, onde o impulso faça-você-mesmo é fundamentalmen-te diferente. Realizada pela primeira vez em 2009 em Accra, no Chana, a segunda edição realizou-se no Verão de 2010 em Nairobi, no Quénia. Juntou designers, engenheiros e artesãos, novos e velhos, vindos de todo o continente, que criam de *gadgets* hiper-tecnológicos a ferramentas impro-visadas e artesanato inovador, e cujas invenções muitas vezes beneficiam as comunidades onde vivem. Okafor acredita que estes criadores são o fu-turo de África. Para ele, “a criação é a forma de indústria mais eficiente, e a indústria é o caminho para a criação de uma classe média africana.”⁴ Em

- “multifaceted, modern Africa deserves to be known and sustained for the originality of the creative languages with which it enriches global culture. The African continent is extraordinarily rich in creativity, materials and ideas that are sources of inspiration and nourishment for us. When applied to design, they engender products which exude tradition and modernity, innovation and history, form and beauty”.
- “It is fundamental to survival. With a large percentage of the population living below the poverty line, the creation of objects does not express a conscious vision of the world, but the need to create solutions with cheap and easy-to-find materials. People simply reuse, reimagine and reshape their surroundings to fit their needs. They recycle and fix things constantly, and have done so since they were very young.”
- “There’s a famous and wonderful Afrikaans saying: “a boer maak a plan”, which literally means a farmer makes a plan. The real meaning of it is that as an ordinary South African (for all economic strata, rich and poor), to solve a problem, find a solution. Use what’s at hand. Make a plan. Get it done - no-one else is gonna do it for you. It’s kind of a coping mechanism. It’s also a way of dealing with imperfect systems and processes that don’t exist in most first world countries. It’s kind of a vocabulary that has evolved due to limitation.”
- “making is the most efficient form of manufacturing, and that manufacturing is the route to establishing an African middle class.”
- “African elites looking to find their place with other developed parts of the world thought they could buy the knowledge rather than develop it from within with whatever they had. They thought they could buy a turnkey factory without knowing how to run it.”
- “If we don’t have this culture of production, we can pump in as much money as we like, build as many schools as we like, as many health facilities...”
- “Mozambicans still do not see design as an added value in their daily life or in their economies.”

entrevista recente a Julie Lasky, editora do blog de design *ChangeObserver*, Okafor afirma que o continente africano nunca passou por uma verdadei-ra revolução industrial. Depois da independência, “as elites africanas, ao quererem encontrar o seu lugar noutras partes desenvolvidas do mundo, pensaram que poderiam comprar o conhecimento, em vez de o desenvolver com aquilo que tinham. Pensaram que podiam comprar fábricas prontas a funcionar, sem saber como as gerir.”⁵ Encorajar a criatividade africa-na, para Okafor, é o caminho a seguir. “Se não fomentarmos esta cultura de produção, podemos despejar quanto dinheiro quisermos [em África], construir quantas escolas quisermos, quantos centros de saúde...”⁶.

Okafor considera que o caminho para África tem de passar pelos africa-nos, e não pelo interesse ocidental em África. No entanto, a descoberta e celebração deste impulso de criação africano têm lugar, neste momen-to, sobretudo no Ocidente. Na área do design, isso é notório, sobretudo no circuito internacional. Ao mesmo tempo, faltam ainda em África es-truturas educativas que sustentem e formem esta imensa criatividade, e as que existem são normalmente baseadas em modelos modernistas oci-dentais, não reconhecendo ou incorporando a cultura de design africana. O trabalho que Bárbara Alves desenvolveu em 2009 em *workshops* na Escola Nacional de Artes Visuais de Maputo, Moçambique, é um primeiro passo para uma nova etapa na educação de design em África. Na iniciativa, in-titulada «Projecto Zona», Alves orientou os estudantes para a procura de problemas no ambiente que os rodeia — neste caso, a baixa de Maputo —, e, desenvolvendo soluções de design simples e engenhoso, com materiais locais e reciclados, os estudantes criaram sistemas de sinalização, trans-formaram espaços públicos e criaram zonas de intercâmbio social onde anteriormente nada existia.

Peremptória, Alves afirma que “os Moçambicanos ainda não vêem o design como um valor acrescentado na sua vida quotidiana ou na sua economia”.⁷ Mas, por toda a África, iniciativas como os *workshops* de Alves e a Maker Faire Africa estão a mudar as coisas, oferecendo oportunidades não só de criação como de colaboração. Lentamente, desenha-se um futuro para o desenvolvimento em África em que o design e a criatividade podem de-sempenhar um papel importante. A segunda narrativa do design africano encerra em si a promessa de um continente cuja voz será cada vez mais influente no futuro, e uma capacidade de inspirar todos aqueles que estão fora das suas fronteiras. Agora, e mais do que nunca, *it’s African time*.



Ayse Birsel
e Bibi Seck
Madame Dakar, poltrona/ Silla/Chair
Colecção/Colección/Collection
M’Afrique
Foto de / Picture by Moroso



Dominique Petot
Méridienne, chaise longue
Colecção/Colección/Collection
M’Afrique
Foto de/Picture by Moroso

El intento de caracterizar el momento actual del diseño en África puede parecer, en primera instancia, un esfuerzo fútil. No en vano se trata de un continente donde, todavía hoy, la principal preocupación de una significativa parte de la población continúa siendo llegar al final del día habiendo comido al menos una vez, y donde 52 países, extremadamente diversos en población, tradiciones y cultura, siguen siendo demasiadas veces rotulados bajo un marchamo común. Pero el diseño contemporáneo existe, de manera más o menos visible, y está por todos lados, compartiendo rasgos comunes en naciones africanas distintas. La reciente fascinación que los círculos de diseño occidentales tienen por África es tan sólo un capítulo más en una relación con altibajos. Esa fascinación se desdobra en la actualidad en dos narrativas distintas, que encarnan dos maneras esencialmente diferentes de contemplar la creación y producción de diseño en África. La primera es la más lineal y glamurosa, y se produce sobre todo en el mundo exclusivo y limitado del diseño de lujo. La segunda es fragmentada y menos obvia, aunque infinitamente más prometedora.

“Polifacética, la África moderna merece ser conocida y apoyada por la originalidad de los lenguajes creativos con los que enriquece la cultura global. El continente africano es extraordinariamente rico en creatividad, materiales e ideas que nos inspiran y alimentan. Al ser aplicados al diseño, crean productos que emanan tradición y modernidad, innovación e historia, forma y belleza.”¹ Con estas palabras, Patrizia Moroso, directora creativa de la casa Moroso, tal vez la más reputada de alto diseño italiano, anunció al mundo la exposición M’Afrique. Parte de la programación de 2009 del Salone – Salón Internacional del Mueble de Milán, el más importante escenario de diseño anual –, la exposición fue aclamada como uno de los puntos álgidos de ese año, y cristalizó la más reciente relación amorosa del mundo del diseño con África.

El diseño africano nunca fue protagonista de las grandes ferias de diseño de mobiliario, y en los años noventa esa falta se sintió por primera vez. Una onda creciente de diseñadores africanos de segunda generación o afrodescendientes, formados en escuelas en Inglaterra, Estados Unidos o Francia, daba los primeros pasos en sus carreras, y no encontraba un espacio propio en ferias que, por otra parte, se auto-describían como “internacionales.” La primera experiencia tuvo lugar en la Bienal de Diseño de Saint-Étienne en 2004, en la exposición Design Made in Africa, que por primera vez reunió un número significativo de diseñadores trabajando por todo el continente, de Argelia a Costa de Marfil, de Togo a la República Sudafricana. En su mayoría, los productos eran prototipos o ediciones limitadas que combinaban técnicas artesanales y diseño contemporáneo, yendo de lo puramente utilitario a lo ostentosamente ornamental. La exposición viajó por el mundo africano, europeo y americano, y tuvo una cierta repercusión, sobre todo para diseñadores del África francófona y de la República Sudafricana.

Al mismo tiempo, en la República Sudafricana, la conferencia Design Indaba – Indaba significa encuentro en zulú –, ganaba terreno a cada nueva edición. Aunque la primera, celebrada en 1995, hubiera sido un fracaso, en 2004 el evento había ganado prestigio internacional, periodicidad anual, e incorporaba intereses comerciales juntamente con la conferencia, creando la Design Indaba Expo como un evento paralelo, donde el diseño surafricano tenía oportunidad de brillar. El evento es el mayor de este tipo en el continente africano, y continúa a creciendo cada año, habiendo creado espacio tanto para el diseño surafricano como para la comunidad occidental, que peregrina anualmente hasta Ciudad del Cabo, sedienta de inspiración y novedad, rendida al exotismo africano.

Esa rendición era visible también en Milán en 2009. Pero en el Salone, la África que se expuso no se limitó a ser una mera fuente de inspiración. La exposición de la colección M’Afrique generó también conexiones más profundas con el continente africano. Organizada por Patrizia Moroso, comisariada por el diseñador americano Stephen Burks, M’Afrique reunió nuevas y viejas creaciones de la Moroso, interpretadas con técnicas y materiales africanos. Algunos productos fueron enteramente realizados en Senegal, por artesanos locales que trabajaron en asociación con los diseñadores, dando como resultado ejemplares únicos, acabados, lujosos y exclusivos en sus imperfecciones. Ayse Birsel y Bibi Seck, del estudio americano Birsel+Seck, presentaron el fabuloso sillón Madame Dakar, la garrida personificación de “una hermosa y monumental mujer de Dakar.” Con generosos 1,80m de ancho, y una superficie construida por artesanos senegaleses, usando las mismas técnicas que utilizan para tejer redes de pesca en plástico, el sillón es envolvente como un abrazo. “Puedes imaginarte sentado en su regazo, la cabeza entre sus senos, mirando las estrellas,” dicen Birsel y Seck. Menos poética, la diseñadora española Patricia Urquiola presentó los bancos bajos Reii y Touti, tejidos con las mismas técnicas y patrones de colores de Madame Dakar, cilindros evocando troncos de árbol. Stephen Burks y el diseñador holandés Tord Boontje también optaron por sacar partido a las mismas técnicas de tejeduría. Burks contribuyó con dos sillas de trazado simple, cubiertas de patrones y colores inesperados, y Boontje forró toda su colección Shadowy de colores vibrantes. Al mismo tiempo, la exposición presentó otros productos “inspirados” en África, y revistió varias piezas clásicas de la Moroso con textiles africanos.

Pasado el frenesí que rodeó la muestra, la colección cobró el suficiente impulso como para encargar una producción propia, que continúa hasta hoy. Patrizia Moroso anunció recientemente que la intención es “mantener entre 20 y 25 personas trabajando en la colección en Senegal a tiempo completo”, y los diseñadores que quedaron asociados a M’Afrique tienen, en su mayoría, lazos de sangre con África. Dominique Petot, radicado en Dakar, es el diseñador de las butacas Iris y de la chaise-longue Méridienne añadidas a la colección en 2010. Bibi Seck, parte del dúo que creó el sillón Madame Dakar, es de origen senegalés, y Dakar su segunda casa. Además de otras piezas que diseñó para la colección de la Moroso, creó en nombre propio la línea de mobiliario Taboo, íntegramente producida en Senegal en plástico reciclado, utilizando mano de obra local.

Pero la idea de unir diseñadores y artesanos locales no es nueva, ni se limita a las más reputadas empresas de diseño. En 2002, la empresa italiana ArTecnica fundó la iniciativa “Design with a Conscience,” en colaboración con la organización sin fines lucrativos Aid to Artisans. En el primer proyecto en África, el diseñador americano Stephen Burks (el mismo afroamericano) fue emparejado con el artesano surafricano Willard Musarurwa, que trabajaba con alambre. De esa colaboración nació la familia de mesas TaTu para ArTecnica, una serie de mesas de café desmontables en alambre pintado que forman otras piezas de mobiliario: tazas, bancos o papeleras. La serie TaTu teve bastante éxito en su lanzamiento, en 2007, y actualmente sigue en producción. Stephen Burks continuó trabajando con Aid to Artisans, teniendo una segunda colaboración con Mandela Park Mosaics, una cooperativa de mujeres surafricanas en Ciudad del Cabo. Con ellas, Burks desarrolló en 2008, para la empresa de mobiliario italiana Cappellini, la serie Cappellini Love, una serie de piezas flexibles de plástico y mosaico que infelizmente no obtuvieron el éxito deseado, no pasando de la fase inicial.

Comparando las iniciativas de Stephen Burks a la colección M’Afrique, queda la idea de que por más que este tipo de colaboración pueda ser esporádica, puede dar lugar a relaciones duraderas susceptibles de fomentar el crecimiento de pequeñas economías locales, especialmente si los diseñadores implicados son ellos mismos africanos. Por otro lado, es importante reconocer que, especialmente en el caso de las empresas italianas, hay una gran disparidad entre el reconocimiento que se le atribuye al diseñador y el que se le concede al artesano. De igual modo, es también cuestionable la disparidad que existe a nivel financiero entre el salario que el artesano recibe por su trabajo y el precio por el cual las piezas acabadas son vendidas en los show-rooms de Milán y Nueva York.

El trabajo del diseñador surafricano Heath Nash es un ejemplo más sostenible de este tipo de colaboración. Nash es el “hombre de las ideas” en el seno de un estudio que emplea varios artesanos que, como él, son egregios maestros en el trabajo del plástico y el alambre reciclados. Después de una primera exposición en 2004 en la primera Design Indaba Expo, los compradores internacionales hicieron saber a Nash que su trabajo no era suficientemente “africano”, motivando en éste una exploración de lo vernáculo surafricano, desarrollando un lenguaje propio utilizando las técnicas artesanales disponibles en torno suyo. Sus dos primeras series, “Other People’s Rubbish” (“La basura de los Otros”) y “Strenght in Numbers” (“Fuerza en Números”) están compuestas por objetos totalmente elaborados a mano, en plástico reciclado y alambre, formando lámparas suspendidas con transparencias y dimensiones sorprendentes, y objetos más utilitarios como perchas y tazas. El reconocimiento internacional y la demanda generada alrededor de su obra condujo a la creación de una empresa paralela, Poise, que trata exclusivamente de seleccionar y preparar los materiales reciclados para las piezas de diseño, que siguen siendo montadas a mano. Al mismo tiempo, Nash ha trabajado con cooperativas de artesanos de Zimbabwe y República Sudafricana, en proyectos que permiten al diseñador explotar nuevas técnicas artesanales, y a los artesanos desarrollar nuevos productos.

De manera similar, en Botswana, Mabeo Furniture de Peter Mabeo emplea una serie de carpinteros y ebanistas que trabajan maderas locales con enorme maestría. En colaboraciones recientes con diseñadores como Patricia Urquiola y la canadiense Patty Johnson, Mabeo ha entusiasmado el mercado internacional de diseño. Los productos resultantes, como las mesas Naledi y los bancos Kika y Thuthu, son productos de líneas sencillas que enfatizan una forma o motivo tradicional africano. A lo largo de los últimos dos años, la demanda ha seguido aumentando, lo que ha permitido que Mabeo tenga un crecimiento sostenido.

Todos estos proyectos fomentan el desarrollo de pequeñas economías locales de forma más o menos duradera, y celebran lo tradicional, lo hecho a mano, partiendo de una voluntad y capacidad de hacer que es común tanto a artesanos como a diseñadores. Pero este impulso creador, que en África parece ser común y esencial a todo el mundo, es parte de otra narrativa del diseño africano, que se produce a un nivel más profundo en todo el continente. La diseñadora portuguesa Bárbara Alves ha trabajado durante los dos últimos años en Mozambique, donde ha podido observar este impulso del bricoleur africano, concluyendo que “es fundamental para su supervivencia”. Desde este punto de vista, apunta que “con un gran porcentaje de la población viviendo por debajo de la línea de la pobreza, la creación de objetos no expresa una visión consciente del mundo, sino la necesidad de crear soluciones con materiales baratos y fáciles de obtener. Las personas simplemente reutilizan, re-imaginan y dan una nueva forma a lo que las rodea susceptible de corresponder a sus necesidades. Reciclan y reparan cosas constantemente, y aprenden ese reflejo desde muy temprano.”² Heath Nash también observa el mismo comportamiento en la República Sudafricana. “Hay un dicho popular y maravilloso en Afrikaans, que dice A boer maak a plan, que significa literalmente un agricultor hace un plan. El verdadero significado es que para un surafricano común (de cualquier nivel económico, rico o pobre,) ante un problema, se encuentra una solución. Para ello se emplea lo que se tiene a mano. Se elabora un plan. Se lleva a cabo – nadie va a hacerlo por nosotros. Es una forma de enfrentarse y tratar con sistemas y procesos imperfectos que no existen en la mayor parte de los países desarrollados. Es un vocabulario que evolucionó a causa de las limitaciones.”³ Este vocabulario de creación es, en esencia, el impulso fundamental del diseño. Y este espíritu industrial está en la raíz de uno de los más recientes acontecimientos en el continente africano: la Maker Faire Africa. Este encuentro reconoce y celebra el ingenio africano, nacido de la necesidad y de las circunstancias, reuniendo creadores de todo el continente. La Maker Faire Africa es una creación del emprendedor nigeriano Emeka Okafor, que la trajo de EE.UU.,

1• “multifaceted, modern Africa deserves to be known and sustained for the originality of the creative languages with which it enriches global culture. The African continent is extraordinarily rich in creativity, materials and ideas that are sources of inspiration and nourishment for us. When applied to design, they engender products which exude tradition and modernity, innovation and history, form and beauty”.

2• “It is fundamental to survival. With a large percentage of the population living below the poverty line, the creation of objects does not express a conscious vision of the world, but the need to create solutions with cheap and easy-to-find materials. People simply reuse, reimagine and reshape their surroundings to fit their needs. They recycle and fix things constantly, and have done so since they were very young.”

3• “There’s a famous and wonderful Afrikaans saying: “a boer maak a plan”, which literally means a farmer makes a plan. The real meaning of it is that as an ordinary South African (for all economic strata, rich and poor), to solve a problem, find a solution. Use what’s at hand. Make a plan. Get it done – no-one else is gonna do it for you. It’s kind of a coping mechanism. It’s also a way of dealing with imperfect systems and processes that don’t exist in most first world countries. It’s kind of a vocabulary that has evolved due to limitation.”

donde el impulso del hágalo-usted-mismo es fundamentalmente diferente. Realizada por primera vez en 2009 en Accra, en Ghana, la segunda edición se realizó en el verano de 2010 en Nairobi, la capital de Kenia. Junto a diseñadores, ingenieros y artesanos, nuevos y viejos, venidos de todo el continente, que crean desde gadgets hiper-tecnológicos a herramientas improvisadas o artesanía innovadora, y cuyas invenciones muchas veces benefician a las comunidades donde viven. Okafor cree que estos creadores son el futuro de África. Para él, “la creación es la más eficiente forma de industria, y la industria es el camino para la creación de una clase media africana.” En una entrevista reciente a Julie Lasky, editora del blog de diseño ChangeObserver, Okafor afirma que el continente africano nunca ha pasado por una verdadera revolución industrial. Tras la independencia, “las élites africanas, al querer encontrar su lugar con otras partes desarrolladas del mundo, pensaron que podrían comprar el conocimiento en vez de desarrollarlo a partir de aquello con lo que contaban. Pensaron que podían comprar fábricas ya listas para funcionar, sin saber cómo manejarlas.” Animar la creatividad africana, para Okafor, es el camino a seguir. “Si no fomentamos esta cultura de producción, podemos prodigar todo el dinero queramos [en África], construir cuantas escuelas queramos, cuantos ambulatorios...”⁶

Okafor implica que el camino para África tiene que pasar por los africanos, y no por el interés occidental en África. No obstante, el descubrimiento y celebración de este impulso de creación africano tiene en este momento lugar sobre todo en Occidente. En el área del diseño, resulta notorio, sobre todo en el circuito internacional. Al mismo tiempo, todavía faltan en África estructuras educativas que sustenten y formen esta inmensa creatividad, y las que existen normalmente están basadas en modelos modernistas occidentales, que no reconocen o incorporan la cultura de diseño africana. El trabajo que Bárbara Alves desarrolló en 2009 en workshops en la Escuela Nacional de Artes Visuales de Maputo, Mozambique, es un primer paso para una nueva etapa en la educación de diseño en África. En la iniciativa, titulada Proyecto Zona, Alves orientó a los estudiantes para que buscasen problemas en el entorno que los rodea – en este caso, el centro de Maputo –, y desarrollasen soluciones de diseño sencillas e ingeniosas, con materiales locales y reciclados, los estudiantes crearon sistemas de señalización, transformaron espacios públicos, y crearon zonas de intercambio social donde anteriormente nada existía. Perentoria, Alves afirma que “los mozambiqueños aún no ven el diseño como un valor añadido en su vida cotidiana o en su economía.” Sin embargo, por toda África, iniciativas como los workshops de Alves y la Maker Faire Africa están cambiando las cosas, y ofrecen oportunidades no sólo de creación como de colaboración. Lentamente, se dibuja un futuro para el desarrollo en África en que el diseño y la creatividad pueden desempeñar un papel importante. La segunda narrativa del diseño africano abraiga en sí la promesa de un continente cuya voz será cada vez más influyente en el futuro, y una capacidad de inspirar a personas que viven allende sus fronteras. Ahora, y más que nunca, it’s African time.

Attempting to characterise the current state of the art of design in Africa may seem from the outset to be a futile task. This is still the continent where the main concern of most of its population continues to be that of trying to find a meal by the end of the day, and where 52 countries, so different in their population, traditions and culture, all too frequently continue to be lumped together under one generic title. But there is contemporary design to be found there. Although it has varying degrees of visibility, it is, in fact, to be found everywhere, with a number of features being shared in common by quite distinct African nations. The recent fascination that the various circles of western design have shown for Africa is just one more chapter in a relationship that has been peppered with ups and downs. This fascination can today be split into two distinct narratives, embodying two essentially different ways of looking at the creation and production of design in Africa. The first of these narratives is the more linear and glamorous of the two, taking place above all in the exclusive and limited world of luxury design. The second narrative is fragmented and less obvious, but infinitely more promising. “Multifaceted, modern Africa deserves to be known and sustained for the originality of the creative languages with which it enriches global culture. The African continent is extraordinarily rich in creativity, materials and ideas that are sources of inspiration and nourishment for us. When applied to design, they engender products which exude tradition and modernity, innovation and history, form and beauty.” It was with these words that Patrizia Moroso, the creative director of Moroso, the most prestigious house of Italian high design, announced to the world the opening of the M’Afrique exhibition. Forming part of the 2009 programme of Salone – the Milan International Furniture Fair and the most important annual showcase for design – the exhibition was widely acclaimed as one of that year’s high spots and crystallised the nature of the design world’s most recent love affair with Africa.

African design had never been a major player at the world’s great furniture design fairs, and in the 1990s this absence was felt for the first time. An ever greater wave of second-generation African or Afro-descendant designers, trained at schools in England, the United States or France, were taking the first steps in their careers, but could not find a showcase for their work at the fairs that described themselves as “international”. The first experiment took place at the Saint-Étienne Design Biennial in 2004, at the Design Made in Africa exhibition, which brought together for the very first time a significant number of designers work-

ing all over the continent, from Algeria to the Ivory Coast, from Togo to South Africa. Most of the products were prototypes or limited editions that combined craft-based techniques with contemporary design, ranging from the purely utilitarian to the ostentatiously ornamental. The exhibition travelled all over the African, European and American world, and enjoyed some impact, above all for designers from French-speaking Africa and South Africa. At the same time, in South Africa, the Design Indaba Conference – Indaba means encounter in Zulu – had been gaining fresh ground with each new edition. Although the first edition of the event in 1995 had turned out to be a failure, by 2004 the event already enjoyed great international prestige, being held on an annual basis and incorporating commercial interests together with the actual conference itself. The Design Indaba Expo was created as a parallel event, where South African design had the chance to shine. The event is the largest of its type on the African continent and continues to grow each year, having created a space both for South African design and for the western community, which travels to Cape Town each year, eagerly looking for inspiration and novelty, and enthralled by the African exoticism.

This same enthrallment was also to be seen in Milan in 2009. But, at the Salone, the Africa that was exhibited was not only a source of inspiration. The exhibition of the M’Afrique collection also resulted in the development of deeper partnerships with the African continent. Organised by Patrizia Moroso, and curated by the American designer Stephen Burks, M’Afrique brought together some of Moroso’s old and new creations, interpreted with African techniques and materials. Some products were entirely made in Senegal, by local artisans working in partnership with designers, resulting in unique, perfect, luxury pieces that were exclusive in their imperfections. Ayse Birsel and Bibi Seck, from the American Birsel + Seck studio, presented the fabulous Madame Dakar chair, the brightly-coloured impersonation of “a beautiful and monumental woman from Dakar”. Measuring a generous 1.80 metres in width, and with a surface that was built by Senegalese craftsmen, using the same techniques as those used in the weaving of plastic fishing nets, the chair envelops the body like an embrace. “You can imagine sitting on her lap, your head between her breasts and gazing at the stars,” say Birsel and Seck. Less poetically, the Spanish designer Patricia Urquiola presented the low benches Reii and Touti, woven using the same techniques and brightly-coloured patterns as Madame Dakar, with cylinders evoking tree trunks. Stephen Burks and the Dutch de-

signer Tord Boontje also made use of the same weaving techniques. Burks contributed with two simple chairs, covered with unexpected patterns and colours, while Boontje covered his whole Shadowy collection with vibrant colours. At the same time, the exhibition presented other products “inspired” by Africa, and covered various classic Moroso pieces with African textiles. After the frenzy that surrounded the exhibition, the collection gained impetus for its own production of such pieces, which still continues today. Patrizia Moroso recently announced that the intention is to “maintain 20 to 25 people working full-time on the collection in Senegal,” and most of the designers who have remained associated with M’Afrique have blood ties with Africa. Dominique Petot, who has settled in Dakar, is the designer of the Iris chairs and the Meridienne chaise-longue added to the collection in 2010. Bibi Seck, one half of the duo who created the Madame Dakar chair, is Senegalese in origin, and Dakar is his second home. Besides other pieces that he has designed for the Moroso collection, he has also created the Taboo line of furniture in his own name, which is produced entirely in Senegal, being made of recycled plastic and using local labour. But the idea of joining together designers and local craftsmen is not a new one, not even for the prestigious design companies. In 2002, the Italian ArTecnica company founded the “Design with a Conscience” initiative, in collaboration with the non-profit organisation Aid to Artisans. In its first project in Africa, the American designer Stephen Burks – himself an Afro-American – was paired with the South African artisan Willard Musarurwa, who worked with wire. This collaboration resulted in the production of the TaTu family of tables for ArTecnica, a series of coffee tables made of painted wire that can be dismantled and broken down into other pieces of furniture: bowls, stools, rubbish bins. The TaTu series was reasonably successful on its launch in 2007, and is still being produced today. Stephen Burks continued to work with Aid to Artisans, enjoying a second collaboration with Mandela Park Mosaiics, a South African women’s cooperative based in Cape Town. Burks worked with these women in 2008 developing the Cappellini Love series for the Italian Cappellini furniture company. Unfortunately, this series of flexible plastic and mosaic bowls did not meet with the desired success and did not progress beyond the first phase of production. Comparing Stephen Burks’ initiatives with the M’Afrique collection, we are left with the idea that this type of collaboration does not need to be a sporadic one, but can in fact give rise to

- 4• “making is the most efficient form of manufacturing, and that manufacturing is the route to establishing an African middle class.”
- 5• “African elites looking to find their place with other developed parts of the world thought they could buy the knowledge rather than develop it from within with whatever they had. They thought they could buy a turnkey factory without knowing how to run it.”
- 6• “If we don’t have this culture of production, we can pump in as much money as we like, build as many schools as we like, as many health facilities...”
- 7• “Mozambicans still do not see design as an added value in their daily life or in their economies.”

lasting relations that foster the growth of small local economies, particularly if the designers involved are themselves African. On the other hand, it is important to recognise that, especially in the case of the Italian companies, there is a great disparity between the recognition that is afforded to the designer and the recognition that is given to the artisan. In the same way, one may also question the disparity that is to be found at the financial level between the amount that the artisan receives for his work and the price at which the finished articles are sold in the showrooms of Milan and New York. The work of the South African designer Heath Nash is a more sustainable example of this type of collaboration. Nash is the “ideas” man” in a studio that employs several artisans who, like him, are highly skilled at working with recycled plastic and wire. After a first exhibition in 2004 at the first Design Indaba Expo, Nash was told by international buyers that his work was not “African” enough, and so he set off to explore the South African vernacular, developing his own particular language by using the craft-based techniques that he found around him. His first two series, “Other People’s Rubbish” and “Strength in Numbers” were composed of totally handmade objects, manufactured out of plastic and wire and forming hanging lamps with surprising transparencies and sizes, as well as more utilitarian objects such as coat-hangers and bowls. The international recognition and demand for Nash’s work led to the creation of a parallel company, Poise, which deals exclusively with selecting and preparing recycled materials for design pieces that continue to be handmade. At the same time, Nash has been working with cooperatives of artisans in Zimbabwe and South Africa, on projects that allow the designer to explore new craft-based techniques, and affords the artisans the chance to develop new products.

In a similar way, in Botswana, Peter Mabeo’s Mabeo Furniture employs a series of carpenters and cabinet-makers who produce excellent work with the local woods. In recent collaborations with designers such as Patricia Urquiola and the Canadian Patty Johnson, Mabeo has attracted the enthusiastic attention of the international design market. The resulting products, such as the Naledi tables and the Kika and Thuthu stools, are products made with simple lines that emphasise a traditional African form or motif. Over the last two years, the demand for these pieces has increased, and Mabeo has enjoyed a period of sustainable growth. All of these projects foster the development of small local economies in a more or less lasting manner, celebrating what is traditional and handmade and being based on a desire and

capacity to create and produce objects that is shared by both artisans and designers alike. Yet this creative impulse, which in Africa seems to be common and essential to everybody, is part of another narrative of African design, which takes place at a deeper level all across the continent. The Portuguese designer Bárbara Alves has worked for the last two years in Mozambique, where she has noted this African DIY impulse. “It is fundamental to survival,” she said recently. “With a large percentage of the population living below the poverty line, the creation of objects does not express a conscious vision of the world, but the need to create solutions with cheap and easy-to-find materials. People simply reuse, reimagine and reshape their surroundings to fit their needs. They recycle and fix things constantly, and have done so since they were very young.” Heath Nash has also noted the same behaviour in South Africa, “There’s a famous and wonderful Afrikaans saying,” he tells us. “Aboer maak a plan, which literally means a farmer makes a plan. The real meaning of it is that as an ordinary South African (for all economic strata, rich and poor), to solve a problem, find a solution. Use what’s at hand. Make a plan. Get it done – no-one else is going to do it for you. It’s kind of a coping mechanism. It’s also a way of dealing with imperfect systems and processes that don’t exist in most first world countries. It’s kind of a vocabulary that has evolved due to limitation.” In essence, this vocabulary of creation is the fundamental impulse of design. And this industrious spirit lies at the very core of one of the most recent events to have taken place on the African continent: the Maker Faire Africa. This meeting recognises and celebrates African ingenuity, arising out of both need and circumstances, and bringing together creators from all over the continent. The Maker Faire Africa is a creation of the Nigerian entrepreneur Èmeká Okafor, who brought the idea over from the USA, where the DIY impulse is a fundamentally different one. Held for the first time in 2009, in Accra, Ghana, the second edition of this event took place in Nairobi, Kenya, in the summer of 2010. It brought together designers, engineers and artisans, both young and old, from all over the continent, who create products ranging from hyper-technological gadgets to improvised tools and innovative handicraft, and whose inventions frequently benefit the communities in which they live. Okafor believes that these creators represent the future of Africa. For him “making is the most efficient form of manufacturing, and that manufacturing is the route to establishing an African middle class.” In a recent interview with Julie Lasky, the publisher of the design blog ChangeObserver, Okafor said

that the African continent never experienced a genuine industrial revolution. After independence, “African elites looking to find their place with other developed parts of the world thought they could buy the knowledge rather than develop it from within with whatever they had. They thought they could buy a turnkey factory without knowing how to run it.” For Okafor, the way forward is to encourage African creativity. “If we don’t have this culture of production, we can pump in as much money as we like [in Africa], build as many schools as we like, as many health facilities...” Okafor implies that the way forward for Africa depends on the Africans themselves and not on the western interest in Africa. However, the discovery and celebration of this African creative impulse are above all taking place in the west. This is particularly evident in the area of design, especially on the international circuit. At the same time, Africa is still lacking the educational structures needed to sustain and develop this immense creativity, and those that do exist are normally based on modernist western models, not recognising or incorporating the culture of African design. The work undertaken in 2009 by Bárbara Alves, in workshops at the National School of Visual Arts in Maputo, Mozambique, represents a first step towards a new phase in design education in Africa. In her particular initiative, entitled Proyecto Zona, Alves trained her students to look for problems in their immediate surrounding environment – in this case, the downtown area of Maputo. By developing simple and ingenious design solutions, using local recycled materials, the students transformed public spaces and created areas for social interaction, where previously no such exchanges had existed. In a fairly peremptory fashion, Alves states that “Mozambicans still do not see design as an added value in their daily life or in their economies.” Yet, all over Africa, initiatives such as the workshops run by Alves and the Maker Faire Africa project are changing things, offering opportunities not only for creation but also for collaboration. Slowly but surely, a future is being drawn up for development in Africa, in which design and creativity can play an important role. The second narrative of African design already includes within it the promise of a continent whose voice is set to become increasingly influential in the future, demonstrating a capacity to inspire all those who are outside its frontiers. Now, more than ever before, it’s African time.

Ali Mohamed Osman

Ali Mohamed Osman é uma figura importante no mundo da fotografia do Sudão. De 1999 a 2002 ocupou o posto de director da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Sudão, em Cartum. Actualmente, dirige o Departamento de Fotografia e profere conferências nessa mesma faculdade. Ali Mohamed Osman expõe regularmente na Europa e no Sudão. Tem sido convidado regularmente para leccionar na Alemanha sobre fotografia experimental, que pratica com o mesmo interesse que recorre à fotografia documental. Em 2001 foi convidado pela UNICEF para organizar, em Cartum, um atelier de fotografia destinado aos profissionais locais, com o intuito de os informar sobre direitos de autor na fotografia.

Ali Mohamed Osman es una figura importante en el mundo de la fotografía sudanesa. De 1999 a 2002 ocupó el puesto de director de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sudán, en Jartum. Actualmente, dirige el departamento de fotografía y dicta conferencias en esa misma facultad, además de exponer regularmente en Europa y Sudán. Ha sido invitado en varias ocasiones en Alemania para impartir magisterio sobre fotografía experimental, que practica con el mismo interés que recurre a la fotografía documental. En 2001 fue invitado por UNICEF para, en Jartum, organizar un taller de fotografía destinado a los profesionales locales, con objeto de informarles sobre derechos de autor en fotografía.

Ali Mohamed Osman is an important figure in the world of photography in Sudan. From 1999 to 2002, he was the Director of the Faculty of Fine Art at the University of Sudan in Khartoum. He is currently the head of the Photography Department and a lecturer at that same faculty. Ali Mohamed Osman exhibits regularly in Europe and Sudan and is frequently invited to lecture on experimental photography in Germany, a practice that he undertakes with the same interest and enthusiasm as he does documentary photography. In 2001, he was invited by UNICEF to organise a photography workshop in Khartoum for local professionals, with the aim of informing them about copyright in photography.

Baudouin Mouanda

Baudouin Mouanda nasceu em 1981 em Brazzaville, no Congo. É o coordenador técnico do colectivo Geração Elili. Estreou-se na fotografia em 1993, fotografando, para os jornais locais, a vida de Brazzaville, e auto-designando-se “Photouin”. Foi eleito o melhor fotógrafo pelo júri da Academia de Belas-Artes de Kinshasa e premiado nos V Jogos da Francofonia em Niamey (Niger), em 2005. Em 2007 beneficiou de uma residência em Paris, seguida de um estágio de aperfeiçoamento no Centro de Formação e Aperfeiçoamento de Jornalistas.

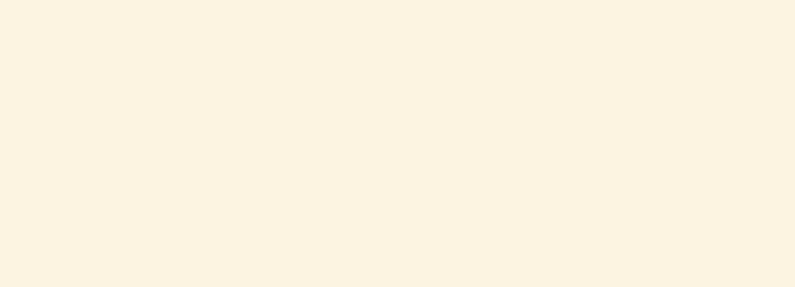
Baudouin Mouanda nació en 1981 en Brazzaville, Congo. Es el coordinador técnico del colectivo Generación Elili. Se estrenó en la fotografía en 1993, retratando, para los periódicos locales, la vida de Brazzaville, y auto-designándose “Photouin”. Es elegido el mejor fotógrafo por el jurado de la Academia de Bellas Artes de Kinshasa y premiado en los 5º Juegos de la Francofonia en Niamey (Níger), en 2005. En 2007 disfruta de una beca de residencia artística en París, seguida de unas prácticas de perfeccionamiento en el Centro de Formación y Perfeccionamiento de Periodistas.

Baudouin Mouanda was born in Brazzaville in the Congo in 1981. He is the technical coordinator of the Generation Elili collective. He began working as a photographer in 1993, taking pictures of life in Brazzaville for the

Próximo / Next Futuro / Future



B I O S



local press and adopting the pseudonym of “Photouin”. He was voted best photographer by the jury of the Kinshasa Academy of Fine Art and was awarded a prize at the 5th Francophone Games in Niamey (Niger), in 2005. In 2007, he benefited from an artistic residency in Paris, followed by a continuation training course at the Journalists’ Training Centre.

Christophe Cassiau-Haurie

Especialista em banda desenhada do Sul, Christophe Cassiau-Haurie é autor de mais de uma centena de artigos em revistas e páginas de Internet especializadas. Publicou Îles en bulles, histoire de la bande dessinée dans l’océan Indien (CDM éditions, 2009), Histoire de la bande dessinée congolaise (L’Harmattan, 2010), assim como o catálogo da exposição Cinquante années de bandes dessinées en Afrique francophone, com Christophe Meunier (L’Harmattan, 2010). Christophe Cassiau-Haurie é ainda director da colecção «L’Harmattan BD» e co-organizador do Salão de Autores Africanos de Banda Desenhada.

Especialista en cómic del Sur, Christophe Cassiau-Haurie es autor de más de un centenar de artículos en revistas y páginas de Internet especializadas. Ha publicado Îles en bulles. La bande dessinée dans l’Océan Indien (2009 - CDM éditions), Histoire de la bande dessinée congolaise (2010 - L’Harmattan), así como el catálogo de la exposición Cinquante années de bandes dessinées en Afrique francophone, junto con Christophe Meunier (2010 - L’Harmattan). Christophe Cassiau-Haurie dirige la colección L’Harmattan BD y es coorganizador del Salón de Autores Africanos de Cómic.

A specialist on comics in the South, Christophe Cassiau-Haurie has written more than a hundred articles in specialist magazines and webpages. His publications include Îles en bulles, histoire de la bande dessinée dans l’océan Indien (2009 – CDM éditions), Histoire de la bande dessinée congolaise (2010 – L’Harmattan), as well as the exhibition catalogue Cinquante années de bandes dessinées en Afrique francophone with Christophe Meunier (2010 – L’Harmattan). Christophe Cassiau-Haurie is also the director of the L’Harmattan BD Collection and a co-organiser of the Exhibition of African Comics Artists.

Nuno Cera

Nasceu em Beja, em 1972. Vive e trabalha em Berlim e em Lisboa. Em 2001, recebeu a bolsa João Hogan da Fundação Calouste Gulbenkian para a residência artística na Künstlerhaus Bethanien, em Berlim. Em 2002, publicou, com o arquitecto Diogo Lopes, Cimêncio (Fenda Edições), um levantamento de paisagens suburbanas. Em 2004, foi nomeado para a primeira edição do prémio BESphoto. Em 2006 obteve residência artística no ISCP - International Studios and Curatorial Program (Nova Iorque, EUA). Em 2007 e 2008 recebeu apoios das DGARTES (Ministério da Cultura, Portugal), para a realização do vídeo Sans, Souci (2008) e para o projecto Futureland, uma investigação artística sobre dez metrópoles. Foi o único criador de conteúdos de vídeo e fotografia para o Pavilhão Português na Expo Saragoça 2008 (Espanha).

Nació en Beja, en 1972. Vive y trabaja entre Berlín y Lisboa. En 2001, recibió la beca João Hogan de la Fundación Calouste Gulbenkian para la residencia artística en la Künstlerhaus Bethanien, en Berlín. En 2002 publicó con el arquitecto Diogo Lopes Cimêncio (Fenda Edições), una suerte de inventario

de paisajes suburbanos. En 2004, fue nombrado para la primera edición del premio Besphoto. Residencia artística en 2006 en el ISCP - International Studios and Curatorial Program, Nueva York, EEUU. En 2007 y 2008 recibió apoyos de la DGARTES - Ministerio de Cultura de Portugal, para la realización del video Sans, Souci (2008) y para el proyecto Futureland: una investigación artística sobre 10 metrópolis. Fue el único creador de contenidos de video y fotografía para el Pabellón Portugués en la Expo Zaragoza 2008, España.

Nuno Cera was born in Beja in 1972, but now lives and works in Berlin and Lisbon. In 2001, he was awarded the João Hogan scholarship by the Calouste Gulbenkian Foundation for an artistic residency at the Künstlerhaus Bethanien, in Berlin. In 2002, he published Cimêncio (Fenda Edições) with the architect Diogo Lopes, a survey of suburban landscapes. In 2004, he was nominated for the first edition of the BesPhoto award. In 2006, he undertook another artistic residency at the ISCP – International Studios and Curatorial Program, New York, USA. In 2007 and 2008, he received financial support from DGARTES – Portuguese Ministry of Culture to make the video Sans Souci (2008) and for the Futureland artistic research project investigating ten metropolises. He was the sole creator of video and photography contents for the Portuguese Pavilion at Expo Zaragoza, in Spain, in 2008.

Vera Sacchetti

Vera Sacchetti (Lisboa, 1983) frequenta como bolseira Fulbright o mestrado em Crítica do Design na School of Visual Arts (Nova Iorque), onde investiga a disseminação do movimento de design social nos EUA. Formada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, foi estudante Erasmus na Willem de Kooning Academie (Roterdão), e frequentou a pós-graduação em Culturas e Discursos Emergentes: da Crítica às Manifestações Artísticas, uma parceria Fundação Calouste Gulbenkian/Universidade Nova de Lisboa. Trabalhou como designer gráfica em Lisboa, e escreve sobre arquitectura e design nos dois lados do Atlântico.

Vera Sacchetti (Lisboa, 1983) cursa el Máster en Crítica del Diseño en la School of Visual Arts (Nueva York), como becaria Fulbright, donde investiga la difusión del movimiento de diseño social en EEUU. Formada en Diseño de Comunicación por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Oporto, fue estudiante Erasmus en la Willem de Kooning Academie (Rotterdam), y asistió al Curso de Postgrado en Culturas y Discursos Emergentes: de la Crítica a las Manifestaciones Artísticas, organizado por la Fundación Calouste Gulbenkian y la Universidade Nova de Lisboa. Trabajó como diseñadora gráfica en Lisboa, y ha publicado escritos sobre arquitectura y diseño a ambos lados del Atlántico.

Vera Sacchetti was born in Lisbon in 1983 and, as a Fulbright Scholar, is attending the Master’s Degree Course in Design Criticism at the School of Visual Arts in New York, where she is researching into the spread of the social design movement in the USA. A graduate in Communication Design from the Faculty of Fine Art of the University of Porto, she was an Erasmus student at the Willem de Kooning Academie in Rotterdam and attended a Postgraduate Course in Emerging Cultures and Discourses: from Criticism to Artistic Manifestations, a partnership between the Calouste Gulbenkian Foundation and the New University of Lisbon. She has worked as a graphic designer in Lisbon and has written about architecture and design on both sides of the Atlantic.