

Próximo Futuro / Next Future



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN



Zama Sibiya, Braamfontein,
Johannesburg, 2010



Sacha 'KaImplex' Morrison,
Toronto, 2008



Nonzwakazi P Ncapayi, Spruitview,
Johannesburg, 2007



Nosipho Solundwana, Parktown,
Johannesburg, 2007



Pearl Hlongwane, Vosloorus,
Johannesburg, 2007



Niko Blaxxx,
Toronto, 2008



Charissa Granger,
Amsterdam, 2009



Lesego Magwai,
Pretoria, 2007

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.

PRÓXIMO FUTURO
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.

NEXT FUTURE
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

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

Assistente de produção / Asistente de producción / Production assistant
SAFIRA RAMOS

Colaboração/ Colaboración/ Collaboration
Serviços Centrais (DIRECTOR: ANTÓNIO KÉPOLHO CORREIA)
Serviço de Comunicação (DIRECTORA: ELISABETE CARAMELO)
Serviço de Música (DIRECTOR: RISTO NIEMINEN)

Coordenação Técnica / Cooedenación Técnica / Technical Coordination Arte Pública
JORGE MARTINS LOPES

Nº 7

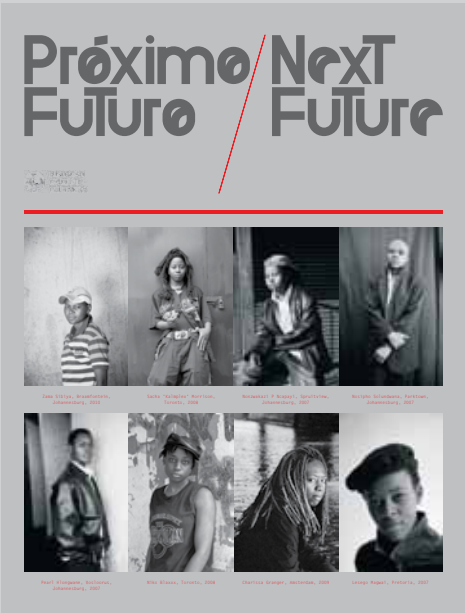
M	A	I	O
M	A	Y	O
M	A	Y	

Tradução / Traducción / Translation
Português/Português/Portuguese – Inglês/Inglés/English
JOHN ELLIOTT
Inglês/Inglés/English - Português/Português/Portuguese
RAÚL LOURENÇO
Português/Português/Portuguese – Espanhol/Español/ Spanish
ALBERTO PIRIS GUERRA
Revisão/Revisión/Proofreading
TERESA MEIRA

Design / Diseño / Graphic Design
ALVA DESIGN STUDIO

Agradecimentos / Agradecimientos / Acknowledgments
GALERIA MARÍLIA MARZUK KBOCO
RODRIGO OLIVEIRA
GALERIA FILOMENA SOARES
JOSÉ PEDRO CORTES
WAGNER MALTA TAVARES
MICHAEL STEVENSON GALLERY
FEDERICA ANGELLUCCI
ZANELE MUHOLI

WWW.PROXIMOFUTURO.GULBENKIAN.PT



Fotos de / fotos de/ pictures by
Zanele Muholi
Cortesia do artista / Cortesía del artista /
Courtesy of the artist



INTERPELAR O MUNDO
CONTEMPORÂNEO

Isabel Mota

Vivem-se tempos de vertigem. A urgência tornou-se regra num mundo que se transfigura pela incerteza. Entre a iminência da catástrofe e a esperança da superação, permanecemos ao mesmo tempo inquietos e expectantes. As alterações significativas das geografias e geometrias do poder que o mundo vive, das quais as presentes revoltas que alastram por todo o Norte de África são o mais recente testemunho, apontam para novas cartografias das relações entre países, comunidades e continentes. É neste território de interrogações que o Programa Gulbenkian de Cultura Contemporânea Próximo Futuro se tem situado, num exercício de investigação e criação dedicado em particular à Europa, África, América Latina e Caraíbas. O nome escolhido para o Programa deixa transparecer a necessidade de questionamento destas novas vizinhanças, em que é fundamental perceber as possibilidades e os limites da sua convivibilidade e evitar as armadilhas do relativismo ou cosmopolitismo paroquiano do culto do exótico. Tem sido esta a grande proposta do Próximo Futuro. Iniciado em 2009, o Programa entra agora no seu terceiro ano, desdobrando-se num conjunto de actividades multidisciplinares que integram diferentes valências artísticas – teatro, música, cinema, fotografia – e reflexão teórica, em que se incluem *workshops* de investigação organizados em parceria com vários centros de estudos universitários. O site e o *blog* do Programa têm-nos permitido acompanhar o desenrolar de todo este processo, sendo não apenas diários de bordo mas, mais importantes do que isso, recursos que contribuem para a discussão da contemporaneidade. São os rostos interpeladores da contemporaneidade que vos convidamos sempre a descobrir connosco na Fundação Calouste Gulbenkian, instituição que, cada vez mais, se quer afirmar como aberta à comunidade, atenta ao mundo e ‘aproximadora’ de futuro.

INTERPELAR EL MUNDO
CONTEMPORANEO

Vivimos una época vertiginosa. La urgencia se ha convertido en la norma en un mundo que la incertidumbre transfigura. Entre la inminencia de la catástrofe y la esperanza de su superación, oscilamos entre la inquietud y la expectación. Las profundas transformaciones experimentadas por las geografías y geometrías del poder en el mundo, de las cuales las actuales revueltas que se extienden por todo el norte de África son el más reciente testimonio, dejan entrever nuevas cartografías de relaciones entre países, comunidades y continentes. Es en el seno de este territorio de interrogaciones donde se ha situado el Programa Gulbenkian de Cultura Contemporânea *Próximo Futuro*, en un ejercicio de investigación y creación dedicado en particular a Europa, África, América Latina y el Caribe. El nombre escogido para el Programa ya refleja la necesidad de cuestionar estas nuevas relaciones de vecindad, tan cambiantes, y la necesidad de entender las posibilidades y los límites asociados a su convivencia, evitando las trampas del relativismo o de un cosmopolitismo de cortas luces que practica el culto de lo exótico. Tal ha sido la gran propuesta de Próximo Futuro. Iniciado en 2009, el Programa entra ahora en su tercer año, desdoblándose en un conjunto de actividades multidisciplinares que integra diferentes disciplinas artísticas – teatro, música, cine, fotografía – y reflexión teórica que incluye *workshops* de investigación organizados en colaboración con diversos centros de estudios universitarios. La página web y el blog del Programa nos han permitido seguir el desarrollo de todo este proceso, funcionando no sólo como una suerte de diarios de bordo sino, más importante que eso, como recursos que contribuyen a la discusión de la contemporaneidad. Como siempre, son los diferentes rostros de la contemporaneidad, que nos interpelan, los que os invitamos a descubrir con nosotros en la Fundación Calouste Gulbenkian, una institución que cada vez más se quiere afirmar como abierta a la comunidad, atenta al mundo y *aproximadora* de futuro.

TO QUESTION THE
CONTEMPORARY WORLD

We live in fast-changing times. Urgency has become the norm in a world that is ruled by uncertainty. Caught between the imminence of a catastrophe and the hope of overcoming it, we remain simultaneously uneasy and expectant. The significant transformations that the world is currently experiencing in the geographies and geometries of power (with the present uprisings that are spreading across North Africa being the most recent expression of these changes) point to new cartographies of the relations between countries, communities and continents. It is in this territory of constant re-examination that the Gulbenkian Programme of Contemporary Culture, *Next Future*, has situated itself, promoting activities leading to research and creation, dedicated in particular to Europe, Africa, Latin America and the Caribbean countries. Indeed, the very name chosen for the Programme hints at the need to question these new relations between neighbours, in which it is fundamental to understand the possibilities and limits that arise from their living in close proximity to one another, as well as to avoid the pitfalls of relativism or the parochial cosmopolitanism of the cult of the exotic. This has been the great proposal made by the Next Future Programme. Beginning in 2009, the programme is now in its third year, providing a series of multidisciplinary activities that bring together different artistic media – theatre, music, cinema, photography – and encourage a theoretical reflection that includes research workshops organised in partnership with various university study centres. The Programme’s website and blog have made it possible for us to accompany the development of this whole process. Not only do these two features constitute valuable records of events, but, more importantly, they also serve as resources contributing to the discussion of contemporaneity. It is these visible faces of contemporaneity that we invite you to discover with us at the Calouste Gulbenkian Foundation, an institution that increasingly seeks to prove itself to be open to the community, attentive to the world around it and capable of bringing people closer to the future.

FAÇA VOCÊ MESMO

RECORTE OS QUADRADOS ABAIXO E MONTE O SEU

PRÓXIMO FUTURO NA AMÉRICA LATINA

LULI PENNA

NEXT FUTURE, THREE YEARS AFTER

In January 2009, when we embarked upon this Gulbenkian Programme of Contemporary Culture that was to focus on the creators, thinkers, people, artists and problems of the countries of Latin America and the Caribbean, Africa and Europe in a triangulation that might in some way symbolise possible links, cultural interests and a shared desire for knowledge, we were far from imagining that, at this precise moment when we are writing this editorial, some of these countries would be experiencing such profound changes, with consequences that will inevitably affect the whole of humanity. Because we had studied this question, we already knew about the profound alterations taking place in all walks of life, and we were aware that three decades of democracy coupled with economic progress had significantly changed the face of most countries in Latin America. We also knew that, because of the continent's great diversity and economic and political inequalities, many countries in Africa have been preparing themselves for achieving the millennium development goals, while it is predicted that others will not manage to accomplish this. We similarly knew that south-south interchanges, which have a much longer history than the media actually describes, have been stepped up over the last decade, altering the relationships of power, trade, and the flows of people and goods. The approach that the Programme has made over these last three years from the cultural (and not exclusively artistic) viewpoint has confirmed our belief that the Next Future for the whole of humanity necessarily depends on what happens in these cultural regions, with the enormous differences that, it should be stressed, exist between the countries and, to be more precise, between the cities and the rural areas of which they are composed. We believe that these differences have been clearly shown through the dozens of initiatives that have formed part of our programme and have been organised along two complementary axes: one explicitly designed to highlight the problems involved in the production and dissemination of theory in the fields of the social sciences and the arts, namely through the cycles of Master Classes and Workshops that have enjoyed the valuable collaboration of many research centres and universities; and another axis that is more explicitly related to artistic and cultural questions, such as the Next Future Film Library, the dance performances, theatre, concerts and installations, etc. In both cases, a leading role has been played by artists and intellectuals originating from these cultural regions, who have confronted each other and confronted us with their new reflections and creativity, sometimes strange, sometimes festive, and, on other occasions, even tragic in nature. But this has been an occasion when those who, for many years, were unknown to us, allowed us to become better acquainted with them and to understand the differences that will continue to subsist, and of this we are extremely proud.

RODR
OLIVE

DO OUTRO LADO DO MUNDO

DEL OTRO LADO DEL MUNDO

FROM

THE

OTHER

SIDE

OF

THE

WORLD

IR
IRA







A PRESENÇA DAS ARTES PERFORMATIVAS LATINO AMERICANAS E AFRICANAS EM PORTUGAL DESDE 1974

LA PRESENCIA DE LAS ARTES ESCENICAS LATINOAMERICANAS Y AFRICANAS EN PORTUGAL DESDE 1974

Tiago Bartolomeu Costa

Uma história ou se faz de factos ou não passa de suposições. A história que neste momento é possível redigir a partir da elencagem dos espectáculos de produção africana, centro e sul-americanas, apresentados em Portugal desde 1974, é ainda um esboço porque, o que agora se apresenta, não é senão a compilação da documentação possível e dispersa com a qual, pelo seu eventual interesse despertado, se conseguiu elaborar histórias que façam uma História.

Foram também encontradas dificuldades, por ausência de documentação tratada nas respectivas instituições desta área, mas conseguiram-se as bases para a redacção de um texto que ‘historizasse’ esses espectáculos e que apontasse algumas das questões mais interessantes que a pesquisa, em actualização permanente, acabou por se tornar no ponto de partida para investigações diversas.

É importante perceber que a relação que Portugal tem tido com países africanos e latino-americanos, no plano artístico, resulta de modelos de programação que, depois da entrada de Portugal na União Europeia, se alteraram substancialmente. As relações privilegiadas que a História proporciona justificam, em grande medida, a relação de maior proximidade e a presença de companhias de países como Brasil, Angola e Moçambique.

Isto tem mais significado quando se tem a noção da dificuldade em se digerir um passado colonial e, por isso, talvez a razão da ausência de espectáculos dos PALOP. Na verdade, entre o tempo que medeia a revolução e a entrada na União Europeia, encontramos, com mais frequência, espectáculos vindos da América do Sul e, esporadicamente, vindos de África, uma tendência que começou a reduzir-se quando fomos ‘assaltados’ pelas produções europeias a partir do momento em que começámos a receber em Portugal grandes eventos, como as Capitais Europeias da Cultura ou a organizar exposições mundiais.

O surgimento de redes de circulação de espectáculos e a possibilidade de suprimir anos de

atraso, no que respeita à apresentação regular de produções estrangeiras, bem como a necessidade de responder a linhas estéticas normlizadoras e menos dependentes de uma relação de distância, causada pelo exotismo e algum comprometimento político, poderão ter levado a uma divisão que, pela primeira vez, pode ajudar ao melhor enquadramento das peças apresentadas no contexto nacional.

Assim, propõe-se a seguinte divisão:

— **1974 A 1991**
— **1992 A 2005**
— **A PARTIR DE 2006**

As razões aparecerão como evidentes:

1974 A 1991

- No primeiro período, que comporta a data da revolução de 25 de Abril (data simbólica determinada pelo estudo que, centrando-se na produção contemporânea, deixa de lado as apresentações anteriores de companhias, sobretudo as de teatro que vieram, por exemplo, do Brasil em períodos de Verão para os teatros de Lisboa) até ao evento Europália, onde Portugal foi país convidado e se proporcionou o contacto da dança portuguesa com o estrangeiro, é também o período em que nascem o Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (FITEI), no Porto, em 1978, e o Festival Internacional de Teatro de Almada (FITA), em 1984.

Por comparação, o FITEI é paradigmático. Logo na primeira edição apresentou quatro espectáculos sul-americanos: dois da Venezuela, pelo Taller de Teatro La Barraca, um do México, pelo Mímica del Oprimido, e um do Chile, do Teatro del Lautaro. Será, aliás, através do FITEI que se apresentarão, em Portugal, de forma regular, espectáculos vindos do continente sul-americano, da quase totalidade dos países, em produções de rua, palco, para a infância, adaptações de clássicos ou textos contemporâ-

neos. Será ainda através do FITEI e, mais tarde, a partir de 1987, do FITA, que vamos começar a perceber as principais linhas de um teatro onde estão presentes as mesmas questões apontadas à literatura, como o realismo mágico, ao cinema, com uma forte presença da dimensão social e do confronto com a realidade, ou das artes plásticas, com um forte pendor simbólico. O trabalho desenvolvido pelos dois festivais, ainda que no caso do FITEI isso esteja contido na sua matriz e, no caso do FITA não exista distinção clara entre as propostas, são das que melhor permitem responder a uma lógica de programação não temática, mas, ainda assim, prolongada no tempo e, por isso, panorâmica, dando a ideia de que possamos estar a falar de espectáculos que não espelhem, segundo padrões europeus, a totalidade dos géneros de cada país e, por consequência, a possibilidade de interpretarmos, como um todo, essa realidade performatica.

A verdade é que a vontade de ler um quadro compreensivo e intenso ao longo das edições cai por terra, quando percebemos que os países presentes estão longe de contemplar, para usar o exemplo do Festival de Teatro de Almada, um terço do continente africano, que trouxe espectáculos do Senegal, Marrocos, Argélia, Tunísia, Camarões, Moçambique, Zimbabué e Angola. Nesse aspecto, a América Central e a do Sul estão melhor representadas, com presenças vindas do México, Cuba, Colômbia, Venezuela, Equador, Brasil, Uruguai, Chile e Argentina. Mas, quer num caso quer noutro, é impossível determinar a que critérios obedecem as escolhas, já que a variedade de propostas não se apresentou inscrita em grupos ou linhas temáticas.

Ainda no primeiro período, é importante referir que experiências trazidas pelos encenadores Adolfo Gutkin (Argentina) e Augusto Boal (Brasil), para trabalharem em Portugal permitiram recuperar anos de atraso em relação a técnicas que permitiram alargar um teatro que, imediatamente após a revolução, abraçou o que poderíamos apelidar de ‘causa brechtiana’.

1992 A 2005

O segundo período permite integrar, desde logo, o ano central para as Comemorações dos 500 Anos dos Descobrimentos Portugueses. Curiosamente, não se encontra um compêndio com informações precisas quanto aos espectáculos apoiados, produzidos, programados ou comissariados, como também não se conseguem encontrar as lógicas de continuidade nas instituições a que o programa aludia. É um período que permite integrar, em 1992, a abertura do Centro Cultural de Belém e, em 1993, a abertura da Culturgest, vectores fundamentais para uma programação mais centrada num diálogo de contemporaneidade e proximidade com os padrões europeus.

A Culturgest assumiu, nesse sentido, uma responsabilidade de organização e inscrição do discurso contemporâneo atento às noções de contemporaneidade que ultrapassassem as fronteiras europeias. A programação “Extremos do mundo”, em 2000, trazia, por exemplo, essa marca «contribuir para a criação de uma actividade pública mais crítica e mais esclarecida sobre as actividades culturais que vão acontecendo entre nós, sobretudo as que, pela sua natureza mais estranha, nos provocam alguma perplexidade».

Sempre houve, portanto, um combate com o exótico. Razão pela qual é muito importante re-

lacionar a apresentação e a recepção de espectáculos de teatro, com o que se ia apresentando na área da dança. O ano de 1994 é importante ainda, porque é quando começa o Festival A Sul, em Faro, sob organização do Centro de Artes Performativas do Algarve que foi interrompido, em 2007, por falta de acompanhamento dos apoios públicos. Ao longo dos anos foram vários os espectáculos com diferentes noções de Sul (por exemplo, a última edição, em 2006, foi dedicada ao Japão) que chegaram ao Algarve, na sua maioria vindos do Norte de África, acompanhando o que se estava a passar em França, com a entrada

de estruturas de produção nos orçamentos de pequenas companhias africanas, muitas delas que aproveitaram para passar do regime semi-profissional para o profissional.

É esse circuito que se começa a instituir e, em certa medida, vamos poder começar a ver no Festival Danças na Cidade, que mais tarde se chamaria Alkantara e que começa em 1993. Em 1997, o Danças na Cidade instituiu o ciclo “Dançar o que é nosso”. Como explicavam na altura «com o objectivo de reforçar e dinamizar o intercâmbio artístico entre artistas e organizações culturais da Europa, África e América Latina». O festival encomendou obras aos cabo-verdianos António Tavares e Mano Preto e convidou o brasileiro Marcelo Gabriel para residir e trabalhar durante quase um mês em Portugal. Dois anos depois, o festival organizou, no Centro Cultural de Belém, uma conferência internacional com organizadores e produtores de Angola, Brasil, Cabo Verde e Moçambique e congéneres europeus para debater modos de trabalho. Os resultados dessa conferência foram editados em livro, em 2001, e são fundamentais para perceber os pontos de contacto entre as práticas artísticas em diferentes países. O livro era constituído pelas comunicações apresentadas em 1999 por criadores e operadores culturais de Angola, Cabo Verde, Brasil, Moçambique, Portugal, França, Alemanha, Holanda, Bélgica, Grã-Bretanha e EUA, com o objectivo de reflectir sobre “o seu trabalho e o modo como este é afectado pelos desafios do multiculturalismo”, dividindo-se em quatro temáticas centrais: Local vs. global, Estratégias de intervenção (ou não), Intercâmbio cultural e pós-colonialismo, Contemporaneidade. A alteração de nome de Danças na Cidade para Alkantara, abraçando assim a tradução árabe da palavra ponte, leva mais longe esta relação de intercâmbio, nomeadamente através da presença em redes internacionais que permitem co-produzir espectáculos em Moçambique, como os de Panaibra Gabriel, ou criar residências artísticas em parceria com o festival Panorama Rio Dança, no Rio de Janeiro.

Estas redes de contactos entre companhias portuguesas e outras de países com os quais Portugal tem raízes históricas responde, de certa forma, à incapacidade de instituição em Portugal de uma verdadeira presença artística e profissional das comunidades africanas. Razão pela qual, e à margem desta investigação, importará investigar de que modo a apresentação esparsa de espectáculos nos principais palcos contribuiu, negativa ou positivamente, para o desenvolvimento dessa mesma comunidade Africana na cena artística e profissional. Os efeitos que se reflectem numa presença e que não se prendam ao exótico. Veja-se o caso do encenador Rogério de Carvalho, talvez aquele que mais pontes fez entre o teatro angolano e o português e que, para encenar “Os Negros”, de Jean Genet, em 2006, no Teatro Nacional São João, com um elenco totalmente negro, como a peça pedia, tenha que ter ido fazer audições a países africanos por não encontrar em Portugal actores profissionais. Ou, ainda, um dos poucos exemplos que quis trabalhar essa relação de distância e proximidade, a Associação Regresso das Caravelas que, com os anos, ficou pelo caminho. Uma das suas peças, “Museu do Pau Preto”, passou peça Culturgest, em 2000, e focava-se num desejo de relação com as raízes africanas, entretanto distantes, de adolescentes portugueses.

É isso que vamos encontrar num dos mais importantes projectos de intercâmbio entre Portugal e África: a Cena Lusófona. O trabalho iniciado em 1995 merece particular atenção porque se inscreve numa outra lógica, já não tanto a da apresentação de espectáculos, mas a de uma efectiva reflexão sobre o potencial criativo entre companhias nacionais e africanas de língua portuguesa. Companhias como o Teatro O Bando, Centro Dramático de Évora, Teatro da Rainha e Escola da Noite puderam trabalhar companhias de Moçambique (Mutumbela Golo, Casa Velha, Olá Produções, Hala ni Hala), Angola (Elinga Teatro), Cabo Verde (Grupo

de Teatro do Centro Português do Mindelo) ou companhias (Capitango) e artistas de São Tomé e Príncipe, numa lógica de co-produção e partilha de recursos, nomeadamente, e mais importante, o intercâmbio de autores, encenadores e actores. Para além dessas co-produções, a Cena Lusófona organizou e apoiou a digressão pelos países lusófonos de diversos espectáculos e companhias dos países de língua portuguesa. Um outro aspecto relevante prende-se com o facto de a maioria das companhias nacionais apoiadas pela Cena Lusófona, ou aquelas com quem vieram as africanas trabalhar, se localizarem fora de Lisboa, instituindo uma outra geografia, também ela indicativa de uma ausência de redes de apresentação regular. Por isso mesmo, não é possível afirmar que forma estas trocas, maioritariamente de lá para cá, se traduzem, necessariamente, em intercâmbios concretos, nem de que modo se estabeleceu uma relação mais profunda, e continuada, entre as companhias e os públicos.

No fundo, e recuperando o texto de apresentação do ciclo “Multiculturalismo e Mestiçagem”, apresentado em 2000 na Culturgest «confrontamo-nos com a dificuldade em entender alguns pressupostos dos seus criadores - que obedecem a outras estéticas e intenções artísticas - com a estranheza que algumas criações podem provocar nos nossos públicos e, principalmente, com a inexistência de instrumentos de análise e discussão pública sobre a deslocação, actualmente cada vez mais constante, destas obras pelo mundo». Importa, por isso, destacar a aposta do Teatro Nacional São João, em mini festivais, como o Portogofone que, de forma esporádica, trouxe espectáculos do Brasil e de Angola, ora integrando-os no FITEI, ora apresentando-os por sua conta. Foi assim em 2004, 2007 e 2009. E é esse aspecto, juntamente com a alteração de nome do Danças na Cidade para Alkantara, como explicado acima, que nos permite encerrar, em 2005, este segundo período.

A PARTIR DE 2006

A mudança de direcção na Culturgest, em 2004, e o início dos Programas na Gulbenkian, como “O Estado do Mundo”, “Distância e Proximidade” ou o actual “Próximo Futuro”, inscrevem-se já num contexto onde não se distinguem as propostas vindas, nomeadamente, de alguns países da América do Sul, como a Argentina, com Gerardo Nauman (Alkantara 2010), Federico Leon (Serralves 2008) e Daniel Veronese (FITA 2010) ou do Chile, com Guillermo Calderon (“Próximo Futuro”, 2010) ou do Brasil como Lia Rodrigues (desde 2002 na Culturgest), ou de África, como o congolês Faustín Iyenekula (Alkantara/CGB, 2008) e a sul-africana Neli-sive Xaba (“O Estado do Mundo”, 2007), que já se instituíram no circuito europeu de programação e, por isso, de essencial têm o discurso e não as condições de produção. Hoje já é possível vê-los em festivais de diferentes dimensões, ou até mesmo fora deles, apenas importando a sua origem se dele depender seu discurso. Um discurso que, de um modo geral, aponta, uma vez mais, para um jogo de identificação social, político, geográfico e cultural e que se insere numa lógica, essa sim, arquivística, documentalista e, por vezes, hiper-real.

No site do “Próximo Futuro” (www.proximofuturo.gulbenkian.pt) podem encontrar-se as informações específicas, por ano, local de apresentação, companhia, nome e tipo de espectáculo possíveis de traçar desde 1974, numa listagem em actualização até Junho. Uma breve nota para dizer que muita da informação disponível foi coligida pelas próprias instituições pela primeira vez, a pedido expresso para esta investigação. A todas, e são muitas, se agradece.

Una historia o se construye a partir de hechos o no pasa de suposiciones. En este sentido, la historia que en este momento es posible escribir a partir del inventario de los espectáculos de producción africana, centroamericana y suramericana presentados en Portugal desde 1974, no es aún sino un bosquejo, y el texto que ahora presentamos el resultado de la compilación de la documentación posible y dispersa con la cual, por el interés que pueda despertar, se ha conseguido elaborar historias que formen una Historia.

También se encontraron dificultades, por falta de documentación tratada en las respectivas instituciones que se ocupan de esta área, pero se lograron las bases para la redacción de un texto susceptible de ‘historizar’ esos espectáculos y que apunta algunas cuestiones interesantes para la investigación, en actualización permanente, acabando por convertirse en el punto de partida de investigaciones diversas.

Es importante entender que la relación que Portugal ha mantenido en el plano artístico con los países africanos y latinoamericanos (entendidos aquí de manera genérica), es el resultado de modelos de programación que, tras la entrada de Portugal en la Unión Europea, cambiaron sustancialmente. Por otra parte, los vínculos privilegiados tejidos durante la Historia moderna y contemporánea justifican, en gran medida, la relación de mayor proximidad y la presencia de compañías de países como Brasil, Angola y Mozambique.

Este hecho cobra un mayor significado cuando se tiene en cuenta la noción de la dificultad que reviste digerir un pasado colonial y, por eso, tal vez la razón de la ausencia de espectáculos de los Países Africanos de Lengua Oficial Portuguesa (PALOP). En realidad, durante el periodo que media entre la Revolución de los Claveles y la entrada en la Unión Europea, encontramos, con más frecuencia, espectáculos procedentes de América del Sur, y sólo esporádicamente de África, una tendencia que comenzó a reducirse cuando fuimos ‘asaltados’ por las producciones europeas a partir del momento en que Portugal pasó a albergar grandes eventos, como las Capitales Europeas de la Cultura, y a organizar exposiciones mundiales. La aparición de redes de circulación de espectáculos y la posibilidad de suprimir un retraso de años en relación a la presentación regular de producciones extranjeras, así como la necesidad de responder a líneas estéticas normalizadoras y menos dependientes de una relación de distancia, causada por el exotismo y un cierto compromiso político, podrán haber llevado a una división que, por primera vez, puede ayudar a un mejor encuadre de las piezas presentadas en el contexto nacional.

Así, se propone la siguiente división:

— **1974 A 1991**
— **1992 A 2005**
— **A PARTIR DE 2006**

Las razones aparecerán como evidentes:

1974 A 1991

- En el primer período, que remite a la fecha de la Revolución del 25 de Abril (hito simbólico determinado por el estudio que, centrándose en la producción contemporánea, deja de lado las presentaciones anteriores de compañías, sobre todo las de teatro que vinieron, por ejemplo, de Brasil en períodos de verano a los teatros de Lisboa) hasta el evento Europalia, donde Portugal fue país invitado y se proporcionó el contacto de la danza portuguesa con el extranjero, es también el período en que nacen el Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica (FITEI), en Oporto, en 1978, y el Festival Internacional de Teatro de Almada (FITA), en 1984.

Por comparación, el FITEI es paradigmático. Ya en la primera edición presentó cuatro espectáculos suramericanos: dos de Venezuela, por el Taller de Teatro La Barraca, uno de México, por Mímica del Oprimido, y uno de Chile, del Teatro del Lautaro. De hecho, será a través del



They look at me and that’s all they think - Plasticization
© Susy Bernstein

FITEI que se apresentarán, em Portugal, de forma regular, espectáculos procedentes del continente suramericano, y ello incluyendo la casi totalidad de los países, en producciones de calle, escenario, infantiles, adaptaciones de clásicos o textos contemporáneos. Será asimismo a través del FITEI (y más tarde, a partir de 1987, del FITA), que vamos a empezar a comprender las principales líneas de un teatro donde están presentes las mismas cuestiones apuntadas a la literatura, como el realismo mágico, al cine, con una fuerte presencia de la dimensión social y del enfrentamiento con la realidad, o de las artes plásticas, con una marcada inclinación simbólica. El trabajo desarrollado por los dos festivales (por más que si en el caso del FITEI eso estaba contenido en su matriz, en el caso del FITA no exista distinción clara entre las propuestas), permite responder a una lógica de programación no temática, pero, aún así, prolongada en el tiempo y, por eso, panorámica. Eso no quiere decir que hablemos de espectáculos que reflejen, según patrones europeos, la totalidad de los géneros de cada país y, en consecuencia, permitan la posibilidad de interpretar, como un todo, la realidad escénica en la que se encuadran. La verdad es que la pretensión de leer un panorama comprensivo e intenso a lo largo de las ediciones se viene a tierra cuando nos damos cuenta de que los países presentes – por ejemplo en el Festival de Teatro de Almada – no pasan de un tercio del continente africano, que trajo espectáculos de Senegal, Marruecos, Argelia, Túnez, Camerún, Mozambique, Zimbabue y Angola.

En ese aspecto, América Central y América del Sur están mejor representadas, con presencias procedentes de México, Cuba, Colombia, Venezuela, Ecuador, Brasil, Uruguay, Chile y Argentina. Pero, tanto en un caso como en otro, es imposible determinar a qué criterios obedecen las elecciones, ya que la variedad de propuestas no se presentó inscrita en grupos o líneas temáticas.

Todavía en el primer período, es importante mencionar que experiencias apostadas por los directores de escena Adolfo Cutkin (Argentina) y Augusto Boal (Brasil), al venir a trabajar a Portugal permitieron recuperar años de retraso en relación a técnicas que permitieron ampliar un teatro que, inmediatamente después de la revolución, abrazó la que podríamos calificar de ‘causa brechtiana’.

El segundo período permite integrar, desde luego, el año central para las Conmemoraciones de los 500 Años de los Descubrimientos Portugueses. Curiosamente, no existe un compendio con informaciones precisas sobre los espectáculos apoyados, producidos, programados o comisariados, como también no se consiguen encontrar las lógicas de continuidad en las instituciones a las que aludía el programa. Es un período que permite integrar, en 1992, la apertura del Centro Cultural de Belém y, en 1993, la apertura de la Culturgest, vectores fundamentales para una programación más centrada en un diálogo de contemporaneidad y proximidad con los patrones europeos.

El Centro Culturgest asumió, en ese sentido, una responsabilidad de organización e inscripción del discurso contemporáneo atento a las nociones de contemporaneidad con extensiones más allá de las fronteras europeas. La programación “Extremos del mundo”, en 2000, incorporaba, por ejemplo, la marca de «contribuir a la creación de una actividad pública más crítica y más ilustrada sobre las actividades culturales que van teniendo lugar entre nosotros, sobre todo las que, por su naturaleza más extraña, nos provocan una cierta perplejidad». Siempre existió, por lo tanto, un combate con lo exótico. Razón por la que es muy importante relacionar la presentación y la recepción de espectáculos de teatro, con lo que se iba presentando en el área de la danza.

El año 1994 es importante también porque es cuando comienza el Festival A Sul, en Faro, con organización del Centro de Artes Performativas do Algarve, que fue interrumpido en 2007 por falta de continuidad de los apoyos públicos. A lo largo de los años fueron varios los espectáculos con diferentes nociones de Sur (a este respecto, hay que recordar que la última edición, en 2006, fue dedicada a Japón) que llegaron al Algarve, en su mayor parte originarios del Norte de África, acompañando lo que estaba pasando en Francia, con la entrada de las estructuras de producción en los presupuestos de pequeñas compañías africanas, muchas de las cuales aprovecharon para pasar del régimen semi-profesional al profesional.

Es precisamente en este circuito donde comienza a surgir y, en cierta medida, vamos a poder comenzar a ver, el Festival Danças na Cidade, que más tarde se llamará Alcantara y que tiene su origen en 1993. En 1997, este Festival inició el ciclo “Dançar o que é nosso”, con el objetivo explícito de «reforzar y dinamizar el intercambio artístico entre artistas y organizaciones culturales de Europa, África y América Latina». El festival encargó obras a los cabo-verdianos António Tavares y Mano Preto e invitó al brasileño Marcelo Gabriel para residir y trabajar durante casi un mes en Portugal. Dos años después, el festival organizó, en el Centro Cultural de Belém, una conferencia internacional con organizadores y productores de Angola, Brasil, Cabo Verde y Mozambique y congéneres europeos para debatir modos de trabajo. Los resultados de esa conferencia fueron editados en formato de libro, en 2001, y son fundamentales para entender los puntos de contacto entre las prácticas artísticas en diferentes países. El libro estaba formado por las comunicaciones presentadas en 1999 por creadores o operadores culturales de Angola, Cabo Verde, Brasil, Mozambique, Portugal, Francia, Alemania, Holanda, Bélgica, Reino Unido y EEUU, con el objetivo de reflexionar sobre “su trabajo y la forma como se ve afectado por los retos del multiculturalismo”, dividiéndose entre cuatro temáticas centrales: Local v. global, Estrategias de intervención (¿o no?), Intercambio cultural y post-colonialismo, Contemporaneidad.

El cambio de nombre, de Danças na Cidade a Alcantara, abrazando así la traducción árabe de la palabra puente, lleva más lejos esta relación de intercambio, especialmente a través de la presencia en redes internacionales que permiten co-producir espectáculos en Mozambique, como los de Panaibra Gabriel, o crear residen-



cias artísticas en colaboración con el festival Panorama Rio Dança, en Río de Janeiro. Estas redes de contactos, entre compañías portuguesas y otras de países con los que Portugal comparte raíces históricas, responden, en cierta forma, a la incapacidad de institución en Portugal de una verdadera presencia artística y profesional de las comunidades africanas. Razón por la cual, y al margen de esta investigación, importará investigar de qué modo la presentación dispersa de espectáculos en los principales escenarios contribuyó, negativa o positivamente, al desarrollo de esa misma comunidad Africana en la escena artística y profesional. Los efectos que se reflejan en una presencia y que no se resumen a lo exótico. Véase el caso del director Rogério de Carvalho, tal vez quien más puentes ha creado entre el teatro angoleño y el portugués, quien para dirigir “Los Negros”, de Jean Genet, en 2006, en el Teatro Nacional São João, con un elenco totalmente negro, como la obra pedía, tuvo que hacer audiciones en países africanos por no encontrar en Portugal actores profesionales. O también el hecho de que la Associação Regresso das Caravelas, uno de los pocos ejemplos que quiso trabajar esa relación de distancia y proximidad, terminara por quedarse por el camino. Una de sus obras, “Museu do Pau Preto”, pasó por Culturgest, en 2000, y se centraba en un deseo de relación con las raíces africanas, entre tanto distantes, de adolescentes portugueses.

Es precisamente eso lo que vamos a encontrar en uno de los más importantes proyectos de intercambio entre Portugal y África: la Cena Lusófona.

El trabajo iniciado en 1995 merece particular atención porque se inscribe en otra lógica, ya no tanto la de la presentación de espectáculos, sino la de una efectiva reflexión sobre el potencial creativo entre compañías nacionales y africanas de lengua portuguesa. Compañías como Teatro O Bando, Centro Dramático de Évora, Teatro da Rainha y Escola da Noite pudieron trabajar compañías de Mozambique (Mutumbela Gogo, Casa Velha, Olá Produções, Hala ni Hala), Angola (Elinga Teatro), Cabo Verde (Grupo de Teatro do Centro Português do Mindelo) o compañías (Capitango) y artistas de Santo Tomé y Príncipe, en una lógica de co-producción e intercambio de recursos, especialmente, y más importante aún, el intercambio de autores, directores y actores. Además de esas co-producciones, Cena Lusófona organizó y apoyó la gira por los países lusófonos de diversos espectáculos y compañías de los países de lengua portuguesa. Otro aspecto relevante tiene que ver con el hecho de que la mayoría de las compañías nacionales apoyadas por la Cena Lusófona, o aquellas con las que vinieron a traba-

jar las africanas, se localizaran fuera de Lisboa, instituyendo otra geografía, también ella indicativa de una ausencia de redes de presentación regular. Por eso mismo, no es posible afirmar de qué forma estos intercambios, en su mayor parte unidireccionales, se traducen, necesariamente, en intercambios concretos, ni de qué modo contribuyeron a establecer una relación más profunda y continuada entre las compañías y los públicos.

En el fondo, y recuperando el texto de presentación del ciclo “Multiculturalismo e Mestiçagem”, presentado en 2000 en la Culturgest «nos enfrentamos con la dificultad en entender algunos presupuestos de sus creadores - que obedecen a otras estéticas e intenciones artísticas - con la extrañeza que algunas creaciones pueden provocar en nuestros públicos y, principalmente, con la inexistencia de instrumentos de análisis y discusión pública sobre la circulación, actualmente cada vez más constante, de estas obras por el mundo».

Importa, por eso, destacar la apuesta del Teatro Nacional São João, a través de mini festivales, como el Portogofone que, de forma esporádica, trajo espectáculos de Brasil y de Angola, ya fuera integrándolos en el FITEI, ya presentándolos por su propia cuenta. Fue así en 2004, 2007 y 2009. Con este aspecto, juntamente con el cambio de nombre, ya mencionado, de Danças na Cidade a Alcantara, podemos cerrar en 2005 este segundo período.

A PARTIR DE 2006

El cambio de dirección en la Culturgest, en 2004, y el inicio de los Programas en la Fundación Gulbenkian, como “O Estado do Mundo”, “Distância e Proximidade” o el actual “Próximo Futuro”, se inscriben ya en un contexto donde no se distinguen las propuestas que proceden, en particular, de algunos países de América del Sur, como Argentina, con Gerardo Nauman (Alcantara 2010), Federico León (Serralves 2008) y Daniel Veronese (FITA 2010) o de Chile, con Guillermo Calderón (“Próximo Futuro”, 2010) o de Brasil como Lia Rodrigues (desde 2002 en la Culturgest), o incluso de África, como el congoleño Faustín Lyenekula (Alcantara/CGB, 2008) y la surafricana Nelisiwe Xaba (“O Estado do Mundo”, 2007), que ya se han integrado en el circuito europeo de programación y, por eso, de esencial tienen el discurso y no las condiciones de producción. Hoy ya es posible verlos en festivales de diferentes dimensiones, o incluso fuera de ellos, tan sólo importando su origen si su discurso depende de él. Un discurso que, de un modo general, apunta, una vez más, a un juego de identificación social, político, geográfico y cultural y que se integra en

compromises, this situation may have led to a division that, for the first time, can help us to create a better framework for considering the shows that have been presented in the national context.

We therefore propose the following division:

–1974 TO 1991 –1992 TO 2005 –SINCE 2006

The reasons for this division will become evident:

1974 TO 1991

- The first period stretches from the Revolution of 25th April (a symbolic date determined by the nature of the study that, centring on contemporary production, leaves to one side the earlier presentations made by artistic companies, especially those theatrical companies that, for example, came to the Lisbon theatres from Brazil in the summer periods) to the Europália event, at which Portugal was the guest country and which afforded Portuguese dance the chance to first enjoy direct contact with its counterparts abroad. This is also the period that saw the birth of the International Theatre Festival of Iberian Expression (FITEI), in Porto, in 1978, and the Almada International Theatre Festival (FITA), in 1984.

By comparison, FITEI is a paradigmatic case. At the very first festival, four South American shows were presented: two from Venezuela, performed by the Taller de Teatro La Barraca, one from Mexico, by the Mímica del Oprimido, and one from Chile, by the Teatro del Lautaro. It was, in fact, through FITEI that shows originating from almost all of the countries of the South American continent first began to be presented in Portugal on a regular basis, in the form of street and stage productions, children’s theatre, adaptations of classics or the presentation of contemporary texts. It was also through FITEI, and later from 1987 onwards through FITA, that we began to see the main lines of development of a theatre that was concerned with the same questions as literature, with its magic realism, as cinema, with a strong interest in the social dimension and the confrontation with reality, or as the visual arts, with a powerful symbolic content. The work developed by the two festivals (even though, in the case of FITEI, this was contained in its original formulation and, in the case of FITA, no clear distinction was made between the proposals) means that these were amongst the events that offered the best possibility for responding to a logic of non-thematic programming. Yet, even so, these were programmes that continued over some time and were therefore panoramic in their outlook, giving the idea that we may be talking about shows that, according to European standards, do not reflect all the genres of each country and consequently do not provide us with the possibility of interpreting that performative reality as a whole. The fact is that our wish to paint a comprehensive and intensive picture over the course of the different editions is thwarted, when we understand that the countries taking part were (taking the case of the Almada Theatre Festival as an example) far from amounting to even a third of the African continent, in an event that brought us shows from Senegal, Morocco, Algeria, Tunisia, Cameroon, Mozambique, Zimbabwe and Angola.

Difficulties have also been encountered because of the lack of properly archived documentation at the respective institutions operating in this area. Nonetheless, it has proved possible to compile sufficient information to write a text that can “historise” these shows and point to some of the more interesting questions that our permanently updated research has ended up turning into the starting point for a series of different investigations.

It is important to understand that the relationship that Portugal has enjoyed with African and Latin American countries, at the artistic level, is the result of particular programming models that changed quite substantially after Portugal joined the European Union. The privileged relations that History has provided largely justify the relationship of greater proximity with countries such as Brazil, Angola and Mozambique, and the consequent presence here of companies originating from these places.

This phenomenon takes on even more significance when one is aware of the difficulties of digesting a colonial past, and perhaps it is the explanation for the absence of shows from the Portuguese-speaking African countries. In fact, in the period between the Portuguese revolution and the country’s accession to the European Union, we can see that there was a greater frequency of shows coming here from South America and, sporadically, from Africa, a trend that began to decline when we were ‘assailed’ by European productions from the moment that we started to host large-scale events in Portugal, such as the European Capitals of Culture, and to organise world expositions.

Networks began to appear for promoting the circulation of shows, leading to the possibility of overcoming years of backwardness in relation to the regular presentation of foreign productions. Coupled with the need to respond to standardising aesthetic considerations that were less dependent on a relationship of distance caused by exoticism and some political

to recover years of backwardness in relation to theatrical techniques. This meant that, immediately after the revolution, it was possible to expand our theatre’s capacity for embracing what might best be described as the ‘Brechtian cause’.

1992 TO 2005

The second period immediately makes it possible to include the central year for the Commemorations of the 500th Anniversary of the Portuguese Discoveries. Curiously, there is no compendium available containing precise information about the different shows that were supported, produced, programmed or curated as part of these commemorations, just as it is impossible to detect the logic of continuity purportedly followed at the institutions to which the programme alluded. This was a period that was marked, in 1992, by the opening of the Centro Cultural de Belém and, in 1993, by the opening of Culturgest, which became fundamental elements for the programming of events that were increasingly centred upon a dialogue of contemporaneity and proximity to European patterns and standards.

In that sense, Culturgest was to take responsibility for the organisation and presentation of a contemporary discourse alert to the notions of contemporaneity that extended beyond European borders. The “Extremes of the World” programme, in 2000, for example, was designed to “contribute to the creation of a public activity that is more critical and more enlightened about the cultural events taking place in our midst, especially those that, because of their stranger nature, cause us some perplexity”. So, there has always been a struggle with the exotic, which is why it is very important to relate the presentation and reception of theatrical performances with what was being presented in the world of dance.

1994 was another important year because it was the date when the Festival A Sul (Festival in the South) began in Faro, organised by the Algarve Performing Arts Centre, becoming a regular event that was interrupted, in 2007, because of a lack of public funds. Over the years, there were various shows performed with different notions about what exactly constitutes the South (the last edition in 2006, for example, was dedicated to Japan). Most of the shows that this festival brought to the Algarve came from North Africa, accompanying what was happening in France, with production structures entering into the budgets of small African companies, many of which took advantage of the situation to upgrade from a semi-professional to a professional regime.

It was this circuit that gradually began to be formed at that time and which, to some extent, could be seen at the Festival Danças na Cidade (“Dance in the City” Festival). Later, it would become known as Alcantara, which first started in 1993. In 1997, The Festival Danças na Cidade initiated the cycle known as “Dançar o que é nosso” (Dancing what is Ours). As was explained at the time, its aim was “to strengthen and promote artistic exchanges between artists and cultural organisations from Europe, Africa and Latin America”. The festival commissioned works from the Cape Verdeans António Tavares and Mano Preto and invited the Brazilian Marcelo Gabriel to live and work in Portugal for almost a month. Two years later, the festival organised an international conference at the Centro Cultural de Belém, with the participation of organisers and producers from Angola, Brazil, Cape Verde and Mozambique and their European counterparts, in order to debate working methods. The results of this conference were published in book form, in 2001, and are fundamental for understanding the points of contact between artistic practices in different countries. The book comprised the papers presented in 1999 by cultural creators and operators from Angola, Cape Verde, Brazil, Mozambique, Portugal, France, Germany, Holland, Belgium, Great Britain and the USA, with

the aim of reflecting on “their work and the way in which this is affected by the challenges of multiculturalism”, being divided into four main thematic areas: Local v. global, Strategies for intervention (or not?), Cultural exchanges and post-colonialism, Contemporaneity. The festival’s change of name from Danças na Cidade to Alcantara, thus adopting the Arabic translation of the word bridge, took this relationship of exchanges even further, expressed through membership of international networks that made it possible to co-produce shows in Mozambique, such as those of Panaibra Gabriel, or to create artistic residences in partnership with the Festival Panorama Rio Dança, in Rio de Janeiro.

These networks of contacts between Portuguese companies and those from other countries with which Portugal has historical roots go some way towards compensating for the fact that it has proved impossible to establish a genuine artistic and professional presence of the African communities in Portugal. Although such considerations are beyond the scope of this current research, this is why it is important to determine in what ways the sparse presentation of such shows on the country’s main stages has contributed either negatively or positively to the development of that same African community’s presence on the artistic and professional scene. We are talking here about effects that are reflected in a real presence and that are not just simply bound up with a cult of the exotic. One should, for example, consider the case of the stage director Rogério de Carvalho, perhaps the one person who has built most bridges between Angolan and Portuguese theatre, and who, in order to stage “Os Negros” (The Blacks) by Jean Genet at the Teatro Nacional São João in 2006, with a totally black cast, as the play required, had to travel to African countries to hold auditions, as he couldn’t find sufficient professional actors available in Portugal. Or, also, one of the few examples of a genuine attempt to work on this relationship of distance and proximity, the Associação Regresso das Caravelas, which, over the years, ended up getting lost along the way. One of its plays, “Museu do Pau Preto”, was performed at Culturgest, in 2000, and focused on the wish of Portuguese adolescents to form a relationship with their African roots, from which they had become distanced. This was something that could also be found in one of the most important projects developed for cultural exchanges between Portugal and Africa: Cena Lusófona.

The work that this group began in 1995 merits particular attention because it belongs to another line of logic, no longer involving the simple presentation of shows, but based on an effective reflection about the creative potential to be found existing between Portuguese companies and those from Portuguese-speaking African countries. Companies such as Teatro O Bando, Centro Dramático de Évora, Teatro da Rainha and Escola da Noite were able to work with companies from Mozambique (Mutumbela Gogo, Casa Velha, Olá Produções, Hala ni Hala), Angola (Elinga Teatro), Cape Verde (Grupo de Teatro do Centro Português do Mindelo) o companies (Capitango) and artists from São Tomé and Príncipe, under the form of co-productions, involving a pooling of resources and, most importantly, exchanges between writers, directors and actors. Besides these co-productions, Cena Lusófona organised and supported tours undertaken in Portuguese-speaking countries by various shows and companies from other Portuguese-speaking countries. Another important aspect in this regard has to do with the fact that most of the Portuguese companies supported by Cena Lusófona, or those with which the African companies began to work, were located outside Lisbon, giving rise to another type of geography, one that also pointed to the absence of networks permitting regular performances. For this very reason, it cannot be said exactly how these exchanges, mainly coming to Portugal from abroad, were necessarily expressed in concrete events, nor

in what ways a deeper and more continuous relationship was established between companies and audiences.

At root, looking once more at the introductory text to the “Multiculturalism and Miscegenation” cycle presented at Culturgest in 2000, “we are faced with the difficulty of understanding some of the presuppositions of its creators – who are ruled by other aesthetic codes and artistic intentions – with the sense of strangeness that some creations may arouse in our audiences and, mainly, with the lack of instruments of analysis and public discussion about the fact that these works are now touring the world on an increasingly constant basis.”

It is, therefore, important to stress the decision of the Teatro Nacional São João to invest in mini-festivals, such as Portogofone, which sporadically brings shows from Brazil and Angola, sometimes including them in FITEI, or sometimes presenting them on their own account. This is what happened in 2004, 2007 and 2009. And it is precisely this aspect, together with the change of name from Danças na Cidade to Alcantara, as explained earlier, that enables us to close this second period in 2005.

SINCE 2006

The change in direction taken by Culturgest, in 2004, and the beginning of the Gulbenkian Programmes, such as “The State of the World”, “Distance and Proximity” or the current “Next Future” programme, already belong to a different context, in which one can begin to note a series of proposals coming from some South American countries, such as Argentina, with Gerardo Nauman (Alcantara 2010), Federico Leon (Serralves 2008) and Daniel Veronese (FITA 2010), Chile, with Guillermo Calderon (“Next Future”, 2010) and Brazil with Lia Rodrigues (at Culturgest since 2002), or else coming from Africa, such as the Congolese Faustín Lyenekula (Alcantara/CGB, 2008) and the South African Nelisiwe Xaba (“The State of the World”, 2007). These have already gained a foothold in the circuit of European programming, and so what they essentially retain is the discourse and not the production conditions. They can now be seen at festivals of different sizes, or even outside these, only importing something from their origin if their discourse depends on it. A discourse that, generally speaking, points once again to a game of social, political, geographical and cultural identification, which befits a certain logic, in this case an archivistic one, tending towards the documentary and sometimes hyper-real.

On the “Next Future” website (www.proximofuturo.gulbenkian.pt), specific information can be found about these events, ordered by year, venue, company, name and type of performance/show. This is the information that it has been possible to trace back to 1974, compiled in the form of a list that is updated until June. And, at the end of this essay, just a brief note to say that a great deal of the information made available has been graciously provided by the institutions themselves for the first time, having been expressly requested for this research. I should like to express my gratitude to all of them, and it must be admitted that they are indeed many in number.

ESCREVER NA SERVIDÃO

LA ESCRITURA EN SERVIDUMBRE

WRITING IN BONDAGE

Adaobi Tricia Nwaubani

Na última década notou-se uma evolução na divulgação da literatura africana. A nível mundial, as livrarias deram grande destaque às obras de autores africanos contemporâneos com o surgimento de novos nomes na cena internacional, muitos deles aclamados pela crítica. Helon Habila, Chimamanda Adichie e Uwem Akpan (Nigéria), Doreen Baingana (Uganda) ou Petina Gappah (Zimbabwe) são exemplos disso.

Desde que foi criado, em 2000, The Caine Prize for African Writing também lançou alguns autores africanos desconhecidos, abrindo-lhes o caminho para bons contratos editoriais.

Tem sido, de facto, uma década de boas notícias para a literatura africana, sendo muitos os que falam em 'ressurgimento'. Depois de anos de um silêncio quase absoluto - muitas vezes atribuído ao agravamento das duras condições económicas e políticas existentes no continente -, as vozes africanas contemporâneas estão a emergir para contar ao mundo as suas histórias.

Mas não é ainda o momento para júbilo. Os africanos podem ter conseguido calar os mercenários estrangeiros que andavam a contar histórias em seu nome, mas a nossa literatura ainda carece de autonomia. Não estamos em posição de tomar decisões acertadas, livres, sobre o que, e como, escrevemos.

Dançando ao ritmo do mecenas

Uma amiga jornalista disse-me uma vez como um escritor africano podia ter sucesso.

«Só tens de dar aos brancos aquilo que eles querem ler», disse.

Isto foi dito a brincar, claro, mas não é uma ideia para nos fazer rir, seguramente. Sobretudo quando tomamos em consideração o facto de que cada um dos escritores africanos - do mais ao menos conhecido - que alcançaram reconhecimento nas últimas décadas o fizeram sobre um paradigma criado pelos 'brancos'. O Ocidente fez de nós aquilo que nós somos. Nós, africanos, já não nos limitamos a assistir, impotentes, enquanto eles contam as nossas histórias, mas, ainda assim, eles detêm poder de veto sobre as histórias que nós contamos.

O Ocidente exerce este poder em duas fases principais: primeiro, as suas editoras decidem quais as nossas histórias que devem ser divulgadas ao mundo e com quem deverão assinar contrato. Depois, um júri é que decide a quem atribuir prémios - e a fama subsequente. Um escritor africano de sucesso é, desta forma, alguém cujas obras agradam às sensibilidades dos patronos ocidentais.

Mas nós, escritores africanos, não temos o direito de nos queixarmos. O presidente do Uganda, Yoweri Museveni, ao repreender os africanos por culparem o colonialismo por todos os nossos problemas, disse «é como um homem bêbedo a queixar-se que lhe roubaram o chapéu. Enquanto África não se organizar e não tiver iniciativa, tanto no domínio da escrita como no da publicação das suas histórias, o mundo irá continuar a ouvir-nos contar apenas as histórias que o Ocidente nos deixar contar.

É também no Ocidente que os nossos livros alcançam mais vendas. Não porque os nossos irmãos e irmãs africanas rejeitem as obras dos seus compatriotas mas, o que se passa, é que o Ocidente possui melhores infra-estruturas de *marketing* e de distribuição, pois as que existem nos países africanos - com excepção da África do Sul - são simplesmente lastimáveis. Os nigerianos que vivem no Alasca têm acesso ao meu primeiro romance, "I Do Not Come to You by Chance". E o mesmo se passa com os que estão em Perth. Mas aqui, no meu país, onde fazer compras pela Internet é ainda uma miragem, o meu livro está apenas acessível ao público em cinco cidades, quando, na Nigéria, existem em centenas. Nem sequer se vende em Umuahia, a cidade onde cresci, onde os meus pais vivem e onde o romance se passa.

Não é de estranhar que as histórias africanas que acabam por se tornar apreciadas no Ocidente sejam sobretudo narrativas de brutalidade e crime. Nollywood, a indústria cinematográfica da Nigéria, anda a lucrar milhões de dólares alimentando o apetite dos africanos por histórias das nossas vidas quotidianas. Mas o escritor africano inteligente não se dá ao trabalho de adaptar a sua escrita à sensibilidade de um público que não constitui a maioria dos que realmente pagam pelos seus livros. Ele sabe aquilo que os brancos querem ler e serve-os de forma lucrativa.

Esquecidos e abandonados

Ben Okri, Chris Abani, Helon Habila, Chimamanda Adichie, Doreen Baingana, Chika Unigwe, Biyi Bandele, Uzodinma Iweala, Nnedi Okorafor, Uwem Akpan, Binyavanga Wainana são nomes de alguns escritores africanos actualmente reconhecidos no panorama internacional. Mas estes escritores têm algo mais em comum. Nenhum deles vive em África. Noventa por cento dos escritores africanos, com reconhecimento internacional, vivem no Ocidente.

Isto é particularmente inquietante se tomarmos em consideração o facto de que inúmeros escritores vivem no continente africano. Por que é que o mundo não os ouve? Mesmo durante os chamados anos silenciosos, quando a comunidade internacional muito dificilmente lia alguma coisa dos nossos escritores, os próprios continuaram penosamente a realizar as suas obras. Muitos recorreram à edição de autor para contornar a ausência de uma rede editorial adequada. Contudo, sem apoios resultantes da publicidade e da distribuição, a maioria dos seus trabalhos desapareceu sem nunca ter atravessado as nossas fronteiras. Imagine-se as obras-primas que ficaram por descobrir. O muito badalado 'ressurgimento' da literatura africana não estará completo até que as obras dos escritores que aqui vivem comecem a ser lidas por outro público que não seja os amigos e familiares. Eu vivo na Nigéria. Encontrei o meu agente pela Internet e assinei contratos com editoras no Ocidente sem sair do meu país. Esta experiência leva-me a encorajar outros escritores locais a seguirem em frente. Não precisam de atravessar o Atlântico a nado para se tornarem escritores africanos internacionalmente reconhecidos. Entre aqueles que ouvem a minha história, alguns ficam entusiasmados com a possibilidade de isso lhes acontecer também, outros mostram-se desanimados perante a perspectiva de um processo tortuoso que implica o envio pelo correio de questões e propostas a agentes e editoras em terras distantes. Pela minha parte, posso garantir que todo o processo é custoso. Até mesmo as despesas decorrentes do envio de pilhas de papel impresso em correio internacional - dezenas de envelopes para dezenas de agentes - podem ser bastante desencorajantes.

É fácil apontar o dedo aos que se deixam desanimar, acusando-os de preguiça e de falta de determinação. Por outro lado, estes escritores têm direito a evitar os inconvenientes. As acusações devem recair sobre uma sociedade incapaz de apoiar os seus escritores. Basta pensar na quantidade de vozes novas e únicas que se estão a perder no abismo da edição de autor anónima, vozes que o mundo inteiro podia estar a louvar.

Na camisa-de-forças do mundo académico

Enquanto dava uma aula a alguns estudantes que tinham demonstrado interesse pela literatura, perguntei a cada um deles o que queria ser quando crescesse.

«Médico» disse um deles.

«Farmacêutico» disse outro.

«Engenheiro» disse ainda um outro.

E assim continuaram, com todos eles - penso que eram dezasseis - a manifestarem a sua aspiração a uma das antigas e nobres profissões. No mundo actual, em que muitos jovens preferem modelos como Puff Daddy e Lady Gaga à estirpe de Einstein e Florence Nightingale, as respostas dos estudantes surpreenderam-me.

«Nenhum de vocês quer ser músico? Ou *designer* de moda?» perguntei.

Eles pareciam divertidos.

«As pessoas que querem ser *designers* e músicos e essas coisas assim», respondeu um deles, «não são o tipo de pessoas interessadas em escrever livros.»

Este não foi seguramente o primeiro que encontrei com esta atitude. Infelizmente, é uma mentalidade dominante na nossa parte do mundo. Os escritores africanos mais importantes ou são académicos ou fizeram mestrados e doutoramentos e quase todos os contemporâneos frequentaram cursos de Escrita Criativa. Na mentalidade africana estabeleceu-se uma associação inconsciente. De forma gradual, a literatura foi sendo vista como algo pertencente ao reino dos académicos. Muita gente pensa que é necessário ser-se um intelectual, repleto de grandiloquência, para se poder escrever um livro. Os académicos ajudam a piorar as coisas, não fazendo muito para ocultar o seu desprezo por aqueles cuja intelectualidade, patente no texto, não parece estar ao nível da sua.

Imagino muitas vezes com a explosão que ocorreria se os africanos se apercebessem de que muitos mais deles poderiam escrever; de que a capacidade para contar uma boa história tem pouco a ver com o facto de se ter tido 'excelente' nos exames ou de se ser capaz de citar Shakespeare. Aguardo com expectativa a diversidade de narrativas e de estilos de escrita que há-de emergir do nosso continente.

Os académicos também são responsáveis, até certo ponto, por aquilo que alguns observadores descreveram como «uma cultura de leitura pobre entre os africanos». Mais gente será atraída para a leitura quando se aperceber de que a literatura não é necessariamente um prolongamento do seu trabalho escolar, ou uma tentativa subreptícia, por parte dos académicos, de continuarem com as suas palestras bombásticas. A escrita não diz apenas respeito a causas e análises profundas ou à defesa de uma opinião.

A Reforma Protestante

Eu pertencço a uma nova geração de escritores e leitores africanos que querem ver a sua literatura livre. Queremos que os africanos tenham uma palavra a dizer naquilo que o mundo lê sobre as suas vidas. Queremos que mais histórias nossas sejam mais divertidas e menos académicas. Queremos ver escritores locais, criados aqui mesmo, em solo africano, lançados como estrelas a cintilar sobre o mundo inteiro. Acreditamos que tudo isto é possível. Quanto mais reflectimos nisso, mais isso se torna possível. O mais certo é que o nosso libertador assuma a forma de editoras locais mais robustas e revolucionárias.



JOSÉ PEDRO CORTES
Série/Series "Moi, un blanc"
Cortesia do autor e de / Cortesia del autor y de/ Courtesy of the author and of Módulo Centro Difusor de Arte.

El saldo de la última década ha sido provechoso para la literatura africana. No pocas obras de autores africanos contemporáneos ocupan un lugar de honor en las estanterías de las librerías de todo el mundo, y son numerosas las nuevas voces que se han hecho un hueco en la escena internacional, a menudo aclamadas por la crítica. Helon Habila, Chimamanda Adichie y Uwem Akpan (Nigeria), Doreen Baingana (Uganda) o Petina Cappah (Zimbabue) son buenos ejemplos de ello. Desde su creación en 2000, el Premio Caine de Literatura Africana también ha consagrado a algunos autores desconocidos, abriéndoles el camino a la firma de jugosos contratos editoriales.

Ha sido una década poblada de buenas noticias para la literatura africana, que atraviesa una fase que muchos califican de «resurgimiento». Y, en efecto, tras años de un silencio casi absoluto – muchas veces atribuido al agravamiento de las duras condiciones económicas y políticas existentes en el continente –, las voces africanas contemporáneas están emergiendo, por fin, para contar al mundo sus historias.

Pero tampoco es como para que nos pongamos a bailar de alegría. Es verdad que le hemos quitado el megáfono a los mercenarios extranjeros que estaban contando historias en nuestro nombre, pero la literatura africana aún carece de la suficiente autonomía. Todavía no estamos en posición de tomar decisiones acertadas, es decir, verdaderamente libres, sobre lo que escribimos ni sobre cómo lo hacemos.

Bailando al ritmo del mecenas

Una amiga periodista me reveló una vez lo que tenía que hacer un escritor africano para tener éxito.

«Sólo hay que darle a los blancos lo que ellos quieren leer», me dijo.

Lo decía en broma, claro, pero no se trata necesariamente de una idea que nos haga sonreír. Sobre todo cuando tenemos en cuenta que cada uno de los escritores africanos – del más conocido al más ignorado de nosotros – que han alcanzado reconocimiento en las últimas décadas lo han hecho sobre un paradigma creado por los “blancos”. Occidente ha hecho de nosotros lo que somos. Y, si es verdad que ya no nos limitamos a asistir, impotentes y mudos, mientras ellos cuentan nuestras historias, la verdad es que siguen manteniendo poder de veto sobre las historias que contamos.

Occidente ejerce este poder en dos fases principales. En primer lugar, son sus editoriales las que deciden cuáles de nuestras historias van a ser divulgadas al mundo, así como a quiénes de nosotros se les ofrecerá un contrato. Además, son sus jueces quienes deciden la atribución de premios y, con ellos, el reconocimiento. En este sentido, sigue siendo vigente que un escritor africano de éxito es, sobre todo, alguien cuya obra agrada la sensibilidad de los “patrones” occidentales.

Pero también es cierto que nosotros, escritores africanos, no podemos limitarnos a quejarnos. No en vano el presidente de Uganda, Yoweri Museveni, al criticar la tendencia, tan arraigada entre nuestra gente, a acusar al colonialismo de todos nuestros problemas, la comparó con la actitud de un borracho denunciando que le han robado el paraguas. Lo cierto es que mientras África no se organice y no tenga iniciativa tanto en el campo de la escritura como en el de la publicación de sus historias, el mundo va a seguir oyéndonos contar únicamente las historias que Occidente nos deje contar.

Es también en Occidente donde nuestros libros obtienen más ventas. No porque nuestros hermanos y hermanas africanos rechacen las obras de sus compatriotas, sino porque Occidente posee mejores infraestructuras de marketing y distribución – pues las que existen en los países africanos, con excepción de la República Sudafricana, son simplemente lastimosas. Los nigerianos que viven en Alaska tienen acceso a mi primera novela, *I Do Not Come to You by Chance*. Y lo mismo pasa en Perth. Pero aquí, en mi país, donde hacer compras por Internet es todavía un espejismo, mi libro sólo se encuentra en unas cinco ciudades, entre las varias centenas que existen en Nigeria. De hecho, ni siquiera está disponible en Umuahia, la ciudad donde crecí, donde mis padres viven y donde se sitúa la novela.

No es de extrañar que las historias africanas que tienden a ser apreciadas en Occidente muestren dosis generosas de brutalidad y crimen. Nollywood, la industria cinematográfica de Nigeria, obtiene millones de dólares de beneficios alimentando el apetito de los africanos por historias de nuestras vidas cotidianas. Pero el escritor africano inteligente no se da el trabajo de adaptar su escritura a la sensibilidad de un público que no constituye la mayoría de los que realmente pagan por sus libros. Es consciente de lo que los blancos quieren leer y les sirve de forma lucrativa.

Olvidados y abandonados

Ben Okri, Chris Abani, Helon Habila, Chimamanda Adichie, Doreen Baingana, Chika Unigwe, Biyi Bandele, Uzodinma Iweala, Nnedi Okoroafor, Uwem Akpan o Binyanvanga Wainana son algunos de los nombres de escritores africanos que han adquirido renombre en el panorama internacional. Pero todos estos escritores tienen algo más en común: ninguno de ellos vive en África. El noventa por ciento de los escritores africanos que goza de un cierto reconocimiento internacional vive en Occidente.

Esto es particularmente inquietante si tenemos en cuenta que son innumerables los escritores que viven aquí, en el continente africano. ¿Por qué el mundo no les oye? Incluso durante los llamados años silenciosos, cuando la comunidad internacional apenas se mostraba atenta a nuestros intelectuales (?), los escritores

locales continuaron haciendo penosamente su trabajo. Muchos recurrieron a la edición de autor para sortear la falta de una red editorial adecuada, pero lo cierto es que, sin el apoyo de la publicidad y la distribución, la mayoría de sus trabajos desapareció antes de conseguir atravesar nuestras fronteras. ¿Podemos imaginar la cantidad de obras maestras que han quedado por descubrir! El tan traído y llevado «resurgimiento» de la literatura africana no estará completo hasta que las obras de los escritores que viven aquí alcancen una audiencia, más allá de sus amigos y familiares.

Yo vivo en Nigeria. Encontré a mi agente por Internet y firmé contratos con editoriales en Occidente sin salir de aquí, de mi propio país. Esta experiencia me permite animar a otros escritores locales a que perseveren. No tienen que atravesar el Atlántico a nado para convertirse en escritores africanos internacionalmente reconocidos. Cuando relato mi historia, algunos se entusiasman con la posibilidad de que pueda ocurrirle también a ellos, pero muchos otros se echan atrás ante la perspectiva de un proceso tortuoso, que implica una prolija correspondencia y el envío incesante de propuestas a agentes y editoriales situados en tierras distantes. Por mi parte, doy fe que todo este proceso es costoso. Tan sólo la perspectiva de los gastos asociados al envío de montañas de papel impreso por correo internacional – decenas de sobres remitidos a decenas de agentes – ya puede ser bastante poco alentadora.

Es fácil apuntar con el dedo a quienes tiran la toalla, acusándoles de pereza y de falta de determinación. Por otro lado, estos escritores tienen derecho a evitar los inconvenientes. Las acusaciones deben recaer sobre una sociedad incapaz de apoyar a sus escritores. Basta pensar en la cantidad de voces nuevas y únicas que se están perdiendo en el abismo de la edición de autor anónima, voces que el mundo entero podía estar elogiando.

En la camisa de fuerza del mundo académico Mientras daba una clase (?) a algunos estudiantes que se habían mostrado interesados por la literatura, les pregunté qué querían ser cuando fueran mayores. «Médico», dijo uno de ellos. «Farmacéutico», exclamó otro. «Ingeniero», apuntó un tercero.

Y así continuaron, uno a uno – creo recordar que eran dieciséis – manifestando su aspiración a seguir una de estas antiguas y nobles profesiones. En el mundo actual, en que muchos jóvenes prefieren modelos como Puff Daddy y Lady Gaga a la estirpe de Einstein y Florence Nightingale, las respuestas de los estudiantes me sorprendieron.

«¿Ninguno de vosotros quiere ser músico? ¿O diseñador de moda?», les pregunté. Ellos parecían divertidos.

«Las personas que quieren ser diseñadores y músicos y cosas de ese estilo», respondió uno de ellos, «no son el tipo de gente interesada en escribir libros.»

Este no fue ciertamente el primero que encontré con esta actitud. Por desgracia, es una mentalidad dominante en esta parte del mundo. Los escritores africanos más importantes o son académicos o han estudiado sesudos posgrados y doctorados, y casi todos nuestros escritores contemporáneos realizan cursos de Escritura Creativa. En la mentalidad africana ha ido arraigando una asociación inconsistente, que, de forma gradual, tiende a percibir la literatura como algo perteneciente al reino de los académicos. Mucha gente piensa que para poder escribir un libro hace falta ser un intelectual, henchido de grandilocuencia. Y los propios académicos contribuyen a empeorar las cosas, incapaces de ocultar su desprecio hacia todos aquellos que consideran fuera de su círculo. A menudo sueño con la explosión que tendría lugar si los africanos se dieran cuenta de que muchos más podrían escribir; de que la capacidad de contar una buena historia poco tiene que ver con el hecho de haber sacado «sobresaliente» en un determinado examen o de ser capaz de citar a Shakespeare. Aguardo con expectativa la diversidad de narrativas y de estilos de escritura que han de emerger de nuestro continente.

Los académicos también son responsables, hasta cierto punto, de aquello que algunos observadores han descrito como una cultura de lectura pobre entre los africanos. Más gente se sentirá atraída por la lectura cuando se dé cuenta de que la literatura no es necesariamente una prolongación de su trabajo escolar, o una tentativa subrepticia, por parte de los académicos, de seguir dándonos la tabarra. Por amor de Dios, la escritura no se refiere únicamente a causas y análisis profundos, o a la defensa de una determinada opinión.

La Reforma Protestante

Pertenezco a una nueva generación de escritores y lectores africanos que quieren ver su literatura liberada. Queremos que los africanos tengan una palabra a decir en lo que el mundo lee sobre sus vidas. Queremos que un número cada vez mayor de historias tiendan a ser más divertidas y menos académicas. Queremos ver cómo los escritores locales, criados aquí mismo, en suelo africano, son lanzados como estrellas centelleantes sobre el mundo entero. Estamos seguros de que todo esto es posible. Cuanto más reflexionamos acerca de esto, más posible se torna. Lo más cierto es que nuestro libertador asuma la forma de editoriales locales más robustas y revolucionarias.

The past decade has seen all sorts of good things happening for African literature. Books by contemporary African writers are now being accorded prominent display in bookshops around the world, new voices have burst onto the international scene, with several receiving critical acclaim. A few examples are Nigeria’s Helon Habila, Chimamanda Adichie and Uwem Akpan; Uganda’s Doreen Baingana; and Zimbabwe’s Petina Cappah. The Caine Prize for African Writing, since its inception in 2000, has also propelled a number of previously unknown African writers into the limelight and opened doors to publishing deals for them.

So, yes, it has been a decade of good news for African literature, with many proclaiming a “resurgence”. After years of almost total silence—often attributed to the increasingly harsh economic and political conditions across the continent—finally, contemporary African voices are rising up to tell the world our stories.

But it is not yet time to jiggle our waists in jubilation. Africans might have seized the bullhorn from mercenary foreigners who had been doing the storytelling on our behalf, but our literature still lacks autonomy. We are not yet in a position to make sound, un-coerced decisions about what we write and how.

Dancing to the Patron’s Tune

A journalist friend once offered a tip on achieving success as an African writer.

“Just find out what the white people want to read and give it to them,” she said.

This was spoken in jest, quite all right, but it is certainly not counsel to be laughed at. Especially when you consider that every single one of us African writers—from the largest to the smallest—who came into prominence on the international scene over the past few decades, accomplished this on a platform provided by ‘the white people’. The West made us who we are. Africans are no longer helplessly watching them telling our stories, but they still retain the veto over the stories we tell.

The West exercises this power in two main stages. First, their publishers decide which of our stories to present before the world, which of us to offer contracts. Next, their judges decide which to award accolades—and subsequent fame. Every successful African writer is, therefore, one whose works best appeal to the sensibilities of Western benefactors.

But then, we African writers have no right to complain. In the words with which Ugandan president, Yoweri Museveni, chided the Africans blaming colonialism for all our problems: It’s like a drunken man complaining that his hat has been stolen. Until Africa gets her act together and starts taking the initiative in not only writing but publishing her own stories, the world will continue to hear us telling only the stories which the West allows us to tell.

The West is also where our books scoop the most sales. Not because our African brothers and sisters shun their compatriots’ works; but the West has better marketing and distribution structures, while that which exists in African countries—apart from South Africa—is simply pitiful. Nigerians in Alaska have access to my debut novel, *I Do Not Come to You by Chance*. And so do those in Perth. But here in my country, where online shopping is still a mirage, my book is accessible to the public in only about five cities out of Nigeria’s hundreds. It is not even available in Umuahia, the town where I grew up, where my parents live and where the novel is set.

Little wonder that narratives of brutality and victimology have become the core of African stories that eventually become popular in the West. Nollywood, the Nigerian film industry, is currently raking in millions of bucks from feeding the hunger in Africans to encounter stories about our everyday lives. But the smarter African writer knows to not bother tailoring his writing to the sensibilities of an audience who will not form the majority of those who actually pay cash for his books. He knows what the white people want to read and is lucratively dishing it out to them.

Forlorn and Deserted

Ben Okri, Chris Abani, Helon Habila, Chimamanda Adichie, Doreen Baingana, Chika Unigwe, Biyi Bandele, Uzodinma Iweala, Nnedi Okoroafor, Uwem Akpan, Binyanvanga Wainana...names of some African writers currently recognised, in one way or another, on the international scene. But there’s something else these writers have in common. None of them live in Africa. Ninety-nine per cent of all internationally recognised African writers live in the West.

This is particularly disturbing when you consider the multitude of writers based here on the continent. Why is the world not hearing their voices? Even during the so-called silent years when the international community hardly read a word from our literati, local writers continued to trudge on with their craft. But many resorted to self-publishing, as a way round the absence of an adequate publishing framework. And with no publicity and distribution budgets to back them up, most of their works became extinct, without ever travelling beyond our country’s borders. Imagine the masterpieces that have gone undiscovered! This much fêted “resurgence” in African literature will never be complete until the writers who actually live here start having their works read by others apart from their friends and families.

I live in Nigeria. I found my literary agent online and signed contracts with publishing houses in the West while sitting right here in my country. This experience gives me the confidence to encourage other local writers to go for it. They don’t have to swim across the Atlantic to become internationally recognised African writers. Some who hear my story are excited about the prospect of having the same thing happen for them, others express weariness about the tortuous process

of mailing long-distance queries and proposals to agents and publishers in faraway lands. I, for one, can testify to the laboriousness of the whole affair. Even the cost of international postage for all those wads of printed paper—to tens of agents, each requesting stamped self-addressed envelopes—can be quite daunting.

It’s easy to accuse these weary ones of being lazy, of not being determined enough. On the other hand, these writers have a right to eschew the hassle. The accusations are better directed at a society which lacks the ability to uphold its writers. Just think how many fresh and unique voices are being lost to the abyss of anonymous self-publishing, voices that the whole world could be celebrating.

Straitjacketed by the Academia

While giving a talk to some students who had indicated their interest in writing, I asked what each of them wanted to be when they grew up.

“Doctor,” one said.

“Pharmacist,” another said.

“Engineer,” yet another said.

On and on they went, with each of the 16 or so students naming their aspiration for one of the good old professions. In today’s world where many young people favour role models like Puff Daddy and Lady Gaga over the ilk of Einstein and Florence Nightingale, the students’ answers took me by surprise.

“Isn’t there any amongst you who wants to be a musician? Or fashion designer?” I asked.

The students looked amused.

“The people who want to be designers and musicians and that sort of thing,” one of them responded, “are not the kind of people who are interested in writing books.”

This was certainly not the first I had encountered of this attitude. Sadly, it is a mind-set that holds sway in our part of the world. Most prominent African writers are either academics or PhD and Masters degree holders, and almost all our contemporary writers have degrees in Creative Writing. African minds have made the unconscious association. Gradually, literature has come to be perceived as being in the realm of academics. Many of our people believe that you have to be an intellectual, with a mouth full of grandiloquence, to be able to write a book. The academics worsen things further by doing a poor job of concealing their disdain for those of us whose level of intellect, on paper, does not appear to match up to theirs.

I often dream of the explosion that would take place when more Africans come to realise that many more of us can write; that the ability to tell a good story has little to do with whether or not you made As in your exams or whether you can quote Shakespeare. I look forward to the diversity of narratives and writing styles that will emerge from our continent.

The academics are also partly to blame for what amateur observers have described as a poor reading culture amongst Africans. More of our people will be drawn to reading when they realise that literature is not necessarily an extension of their schoolwork, or a surreptitious attempt by the academics to continue with their bombastic lectures. For goodness sake, writing is not all about fighting causes and deep analysis, or about making a point.

The Protestant Reformation

I belong to a new generation of African writers and readers who want to see our literature set free. We want Africans to have a say in what the world reads about our lives. We want more of our stories to be entertaining and less academic. We want to see local writers raised right here on African soil and launched out as stars to twinkle all over the world. We believe that all this is possible. The more we give it thought, the more it can be done. Our deliverer will most likely appear in the form of more robust and revolutionary local publishers. +

PLUSVALÍA (ADDED VALUE)



Mauricio Miranda
Cortesia do artista e da Galeria Betsy Bickar

PLUSVALÍA (ADDED VALUE)

This Agreement is entered into on this _____ day of _____, 20____, by and between Mauricio Miranda Gutiérrez, (herein after referred to as “ARTIST”), and _____, (herein after referred to as (“COLLECTOR”).

INITIAL CONSIDERATION. In consideration of the Agreement herein contained and out of the sum of _____ United States Dollars (\$ _____) paid by the COLLECTOR to Galeria Betsy Bickar Limitada, of San Jose, Costa Rica, (herein after referred to as “GALLERY”), receipt of which is hereby acknowledged in exchange for the covenants herein contained.

WORK OF ART. The work of art herein after is known under the title of “Plusvalia (Added Value)” (herein after referred to as “ARTWORK”). All copyrights are the rightful and exclusive property of the ARTIST. The ARTWORK shall be comprised of three (3) essential components: (i) An archival box for mounting the skin fragment. (ii) This Agreement, which shall be declared as a component of the ARTWORK itself. (iii) A single, numbered fragment of ten such numbered fragments of skin from the area(s) delineated via tattoo on the dorsum of the ARTIST. The numbered fragment of skin shall be extracted postmortem and mounted into the archival box under the terms and conditions outlined herein.

RESPONSIBILITIES. THE COLLECTOR hereby agrees to the terms of this Agreement, which itself is an integral component of the ARTWORK, the sale of which is governed by the following clauses:

1. Upon sale, the GALLERY shall stipulate in writing which numbered fragment the COLLECTOR has agreed to purchase. Provided that the ARTIST is living at the time of sale, The COLLECTOR shall receive a signed copy of this Agreement, and the abovementioned archival box. The COLLECTOR agrees to wait until the ARTIST's death for the numbered fragment of skin, which has been defined in the above clause WORK OF ART.
2. The ARTIST agrees to take every reasonable measure to care for the piece of skin and the tattoo throughout his lifetime, as long as he is physically able, to the best of his ability.
3. The ARTWORK may in no way be modified by the ARTIST or the COLLECTOR without prior written consent by both parties.
4. The ARTIST agrees to maintain contact with the COLLECTOR to regularly inform him or her of changes in the state or condition of the tattoo, via the contact information provided.
5. The COLLECTOR shall provide updated contact information annually so that at any moment can be reached in case of ARTIST's death.
6. In the case of a need for restoration of the tattoo, charges will be borne by the ARTIST.
7. The COLLECTOR shall not intentionally bring harm to the ARTIST to cause the early delivery of the skin fragment. The consequences of such action shall be that the COLLECTOR shall return to the ARTIST any portion of the ARTWORK previously delivered to the COLLECTOR and the COLLECTOR shall agree to pay the indemnity determined by the authorities to be due to the family of the ARTIST.
8. If the COLLECTOR wishes to see the ARTWORK while the artist is alive, he or she must contact the ARTIST and shall agree to pay the expenses and per diem of the ARTIST where travel is required. The meeting shall be mutually agreed upon in time and location.
9. The ARTIST agrees to appoint a person to give notice to the COLLECTOR at the time of death of the ARTIST.
10. The ARTIST or his ESTATE shall bear any and all costs of surgery for the removal of the numbered fragments of skin, which are components of the ARTWORK, from the ARTIST's body upon his death. The ARTIST shall bear any and all costs of tanning and/or preserving the skin fragment so that it may be safely transported. The COLLECTOR shall bear any and all costs of transport of the ARTWORK or any component thereof, including but not limited to: customs permissions and clearance, taxes, transport and insurance.
11. If the ARTIST's body is lost, destroyed, burned, or if the tissue comprising the ARTWORK is impossible to extract postmortem for any reason, the COLLECTOR agrees to forfeit the right to receive the skin fragment, and in this case may remain in possession of solely the archival box and copy of the Agreement.
12. This Agreement may be transferred to another person by the COLLECTOR, provided that the Agreement terms herein stipulated are observed and the ARTIST and COLLECTOR are in mutual agreement and such transfer is stipulated in writing with signatures of both parties.

13. In the case of the need for clarification on any of the above points the COLLECTOR agrees to contact the GALLERY in writing so that any requests for modification can be reviewed by the ARTIST, and so that any necessary changes can be made under the express written agreement of the GALLERY, ARTIST and COLLECTOR. If any provision(s) or part(s) thereof in this Agreement shall be held invalid, the remainder of this Agreement shall continue in full force and effect, and each such provision or part thereof shall be deemed not to be part of this Agreement.

LAW, JURISDICTION AND VENUE. This Agreement shall be governed by and interpreted under the laws of the State of San José, Costa Rica without regard to that state's conflicts of law provisions.

Agreed and accepted:

ARTIST:
Mauricio Miranda Gutiérrez
Identification Number (Costa Rica): 1-1196-0067

Signature: _____

Date: _____

Location: _____

COLLECTOR:
Full legal name _____

Identification number: _____

Signature: _____

Date: _____

Location: _____

PROGRAMAÇÃO

P R O G R A M A C I Ó N – P R O G R A M M E

ARTE PÚBLICA – ARTE PÚBLICO – PUBLIC ART

16 DE JUNHO A 30 DE SETEMBRO

16 de Junho a 30 de Septiembre

16 June to 30 September

Como nas edições anteriores, também este ano o público frequentador dos espaços da Fundação Calouste Gulbenkian, ou os novos visitantes, podem ser interpelados por um conjunto de obras, instalações e esculturas criadas expressamente para o Jardim. É um modo de continuar o contacto com a arte, de equacionar a importância e a pertinência deste tipo de criação e, ainda, de sugerir pistas de abordagem à relação das técnicas da jardinagem com as práticas artísticas contemporâneas.

NANDIPHA MNTAMBO

CASULO - COCOON - CAPULLO

Nasceu em Mababane, Suazilândia (1982). Vive e trabalha na África do Sul. Utilizando os *media* mais diversos – da pintura ao vídeo –,tem-se concentrado, nos últimos anos, num trabalho sobre a feminilidade e na sua representação e expressão a partir do corpo feminino. Interessam-lhe os temas que limitam a dimensão mágica e estranha da condição humana, com as representações das figuras míticas andróides, que lhe serviram como tema de pintura e nas quais se fez auto-retratar. Da representação bidimensional para a escultura e para a instalação é um pequeno passo – algo que permanece – e as suas esculturas em pele e resina expressam bem essa atracção por tudo o que irrompe de animal no quotidiano, seja na sua dimensão de ferocidade ou de ternura. A obra, criada propositadamente para o Próximo Futuro, conjuga a relação da natureza com a do acolhimento ao visitante que se passear pelo jardim. Ao se deparar com o “Casulo”, perceberá que, neste caso, o corpo é a medida de todas as coisas.

Como en las ediciones anteriores, también este año el público que frequenta los espacios más públicos de la Fundación Calouste Gulbenkian puede apreciar un conjunto de obras, instalaciones y esculturas – creadas expresamente para el jardín de esta fundación. Es una forma de continuar el contacto con el arte en el espacio público, de valorar la importancia y la pertinencia de este tipo de creación, así como de sugerir pistas de abordaje sobre la relación de las técnicas de la jardinería con las prácticas artísticas contemporâneas.

Nacida en Mbabane, Suazilandia, en 1982, vive y trabaja en la República Sudafricana. Utilizando los *media* más diversos – de la pintura al vídeo –, la artista se ha concentrado en los últimos años en un trabajo sobre la femineidad y su representación y expresión a partir del cuerpo femenino. A Nandipha le interesan los temas que lindan con la dimensión mágica y extraña de la condición humana, como las representaciones de las figuras míticas androides, que le han servido como tema de pintura y bajo las cuales se ha hecho autorretratar. De la representación bidimensional a la escultura y a la instalación hay un pequeño paso – algo que permanece –, y sus esculturas en piel y resina expresan bien esa atracción por todo lo que irrumpe de animal en la vida cotidiana: ya sea en su dimensión de ferocidad o de caricia. La obra creada ex profeso para *Próximo Futuro* conjuga la relación de la naturaleza con la de la acogida al visitante que se pasea por el jardín e inadvertidamente se depara con *Capullo*. Comprenderá también que en este caso el cuerpo es la medida de todas las cosas.

Just as in the previous editions of this event, the members of the public regularly frequenting the more public areas of the Calouste Gulbenkian Foundation, or simple visitors passing by, will find themselves confronted this year with a series of works, installations and sculptures – created expressly for the Foundation’s gardens. This helps people to continue to enjoy contact with art in the public space and to understand the importance and pertinence of this type of creation, as well as suggesting possible approaches to the relationship between gardening techniques and contemporary artistic practices.

Born in Mababane, Swaziland (1982), Nandipha Mntambo now lives and works in South Africa. Using a wide range of different media – from painting to video – the artist has concentrated in recent years on femininity and its representation and expression based on the female body. Nandipha is interested in the themes that touch upon the strange and magical dimension of the human condition, as evidenced by the representations of the mythical android figures that have served as a subject-matter for her painting and through which she has portrayed herself. For her, it was but a short step from this two-dimensional representation to sculpture and to the installation – something that endures – and her sculptures made of hides and resin clearly express the attraction she feels for everything animal that bursts forth into everyday life: whether in its dimension of ferocity or allurement. The work that she has created specially for the *Next Future* programme is a way of combining nature with the idea of welcoming the visitor who finds himself strolling through the garden and inadvertently comes across the Cocoon. In this case, the same visitor will also understand that the body is the measure of all things.



KBOCO

ABRIGO SUBLOCADO

Márcio Mendanha de Queiroz, que assina como Kboco, nasceu em Goiânia, no Brasil, em 1978. Vive e trabalha em São Paulo. Começou por grafitar os muros em Goiânia e Olinda, até que foi convidado a integrar as galerias paulistas e a expor em bienais e em museus internacionais. O público do Próximo Futuro conhece-o através de um desenho que ilustrava o *workshop* sobre a Felicidade, numa edição anterior. Apesar de se ter iniciado muito cedo no grafite, estudou também pintura. As suas obras em tela e papel são explicitamente geométricas e arabescas, com uma paleta de cores entre o sertão goiano e as cores quentes que habitualmente se associam a África. Para esta edição, criou expressamente uma peça na qual, a par da sua técnica de grafite, introduz uma subtil ironia através da arquitectura.

Márcio Mendanha de Queiroz, que firma Kboco, nació en Goiânia, Brasil, en 1978, y actualmente vive y trabaja en São Paulo. Empezó por pintar graffitis en los muros de su ciudad natal y de Olinda, hasta que fue invitado a integrar las galerías paulistas y, casi de forma inmediata, a exponer en bienales y museos internacionales. Los lectores del periódico *Próximo Futuro* ya le conocen gracias a un dibujo que ilustraba el *workshop* sobre la Felicidad, aparecido en uno de los números anteriores. A pesar de haberse iniciado muy pronto en el graffiti, también estudió pintura; sus obras sobre lienzo y papel son explícitamente geométricas y arabescas, con una paleta de colores entre el sertón goiano y los colores calientes que habitualmente asociamos a África. Para esta edición, Kboco ha creado expresamente una pieza en la que, junto a su técnica de graffiti, introduce una sutil ironía a través de la arquitectura.

Márcio Mendanha de Queiroz, who signs his works with the name Kboco, was born in Goiânia, in Brazil, in 1978, and currently lives and works in São Paulo. He began by painting graffiti on the walls of Goiânia and Olinda, until he was invited to work with the galleries of São Paulo and immediately started to exhibit his work at biennials and in international museums. Readers of the *Next Future* newspaper already know him through a drawing that was used to illustrate the workshop on Happiness, in one of its previous issues. Despite his having begun drawing with graphite pencils very early on in his career, he also studied painting; his canvases and paper works are explicitly geometrical and arabesque, with a palette of colours ranging from those of the Goiás hinterland region to the warm colours normally associated with Africa. For this edition of the event, Kboco has expressly created a piece in which, together with the use of his graphite drawing technique, he introduces a subtle irony through architecture.

RAQS MEDIA

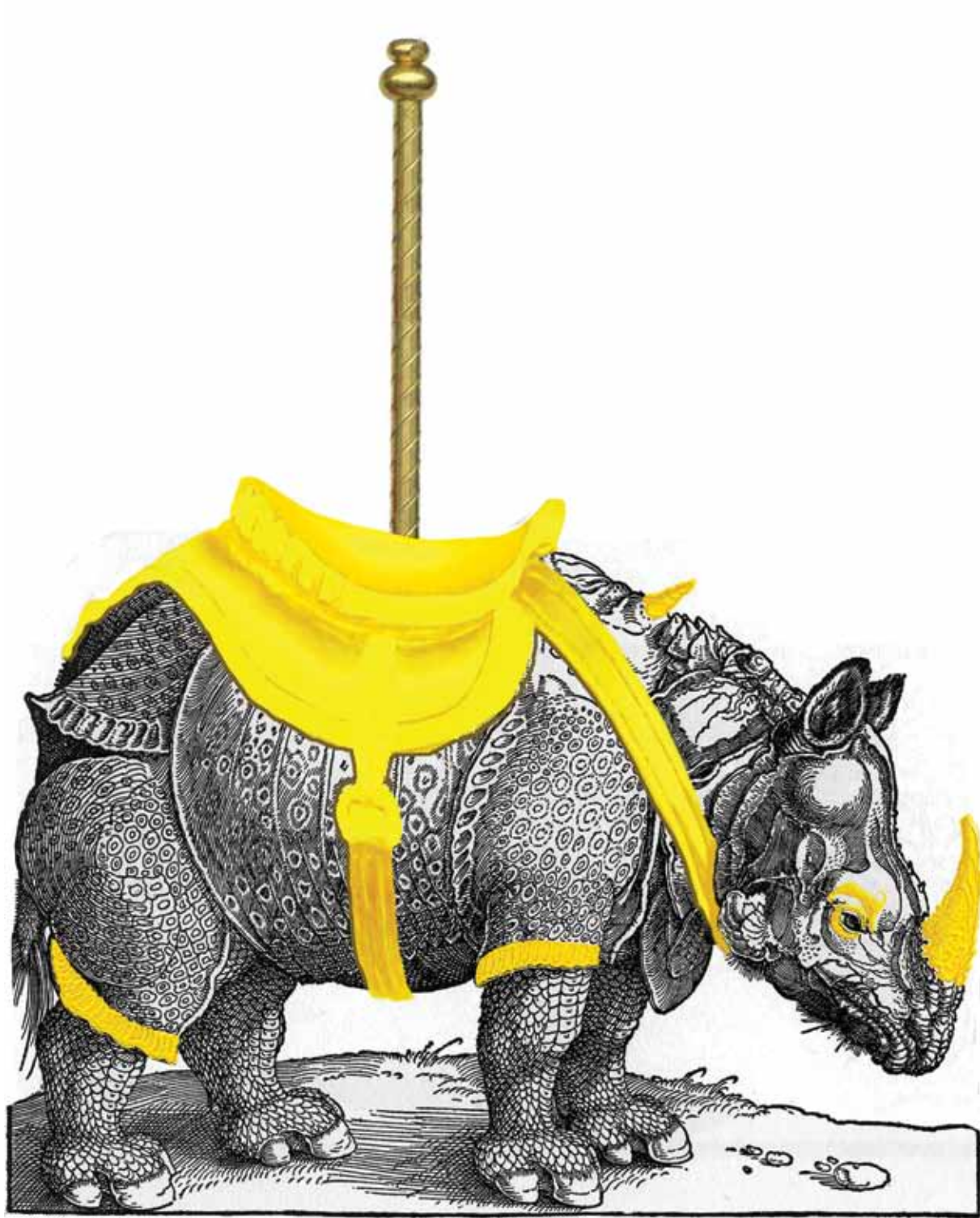
HOWEVER INCONGRUOUS

Este colectivo de artistas, profissionais dos *media*, curadores, pesquisadores, editores e catalisadores de processos culturais, tem exposto o seu trabalho nos principais espaços e eventos internacionais, posicionando-o nas intersecções da arte contemporânea, do questionamento histórico e da especulação filosófica, entre a investigação e a teoria, em –forma de instalações, *objectos media online e offline*, performances e encontros. Lisboa, no coração do império marítimo português, foi em tempos um enorme centro de comércio, trocas e exibição de animais exóticos, um sinal da dimensão global do império. É desta forma que um artista como Albert Durer se pôde inspirar na descrição de Gainda, um rinoceronte indiano exibido em Lisboa em 1515, para desenhar a conhecida xilogravura «Rinoceronte». Jardins e colecções de animais selvagens possuem uma ligação histórica e, a maior parte das colecções de animais exóticos, começou por ser um atractivo secundário dos jardins históricos. Os jardins têm memórias.

Os Jardins Gulbenkian estão localizados onde antes existia uma feira popular. O que é hoje um jardim sossegado e sereno, uma máquina orgânica concebida para a contemplação relaxada, terá sido antes um local concorrido, animado, barulhento, bom para o ambiente de feira, para matar as curiosidades e para o namoro, para a procura de emoções, para nos perdermos na multidão de foliões. As nossas memórias de recintos de feiras giram à volta de carroséis, de colecções rodopiantes de animais exóticos, vivamente pintados, ajaezados. Estas criaturas, algumas das quais seres imaginários, transportavam-nos para outros mundos com os seus movimentos de dança, no tempo em que um carrossel levava a completar uma volta. Descer do cimo de um rinoceronte unicórnio significava abandonar o reino da imaginação, por troca com o poiso firme, no chão do quotidiano.

El Raqs Media Collective es un colectivo de artistas, profesionales de los media, curadores, investigadores, editores y catalizadores de procesos culturales. Su trabajo, profusamente presentado en los principales espacios y eventos internacionales de exposición, se emplaza en las intersecciones del arte contemporáneo, del cuestionamiento histórico y de la especulación filosófica, entre la investigación y la teoría – asumiendo a menudo la forma de instalaciones, objetos media online y offline, performances y encuentros. Lisboa, corazón del imperio marítimo portugués, fue en tiempos un enorme centro de comercio, intercambio y exhibición de animales exóticos, viva imagen de la dimensión global del imperio. Es así que un artista como Alberto Durer pudo basarse en la descripción de Gainda, un rinoceronte indio exhibido en Lisboa alrededor de 1515, para realizar el conocido grabado «Rinoceronte». De hecho, existe un vínculo histórico entre la creación de jardines y colecciones de animales salvajes, en la medida en que buena parte de dichas colecciones empezaron siendo un atractivo secundario de los jardines históricos. Los jardines tienen memorias.

Los Jardines de la Fundación Gulbenkian ocupan un espacio que otrora albergó una feria popular. El jardín recoleto y sereno que conocemos hoy, una máquina orgánica concebida para la contemplación relajada, fue un lugar concurrido, animado, ruidoso, propicio al ambiente festivo, al ocio y el cortejo amoroso, a la búsqueda de emociones, a la inmersión en la multitud. Nuestras memorias de recintos de ferias remiten a los carruseles, con sus filas de animales exóticos girando interminablemente, vivamente pintados, enjaezados. A cada nueva vuelta del tiövivo, estas criaturas, algunas de ellas representaciones de seres imaginarios, nos transportaban a otros mundos con sus movimientos de danza. Bajar de la grupa de un rinoceronte unicornio significaba abandonar el reino de la imaginación por el suelo firme de la realidad cotidiana.



Raqs Media Collective is a collective of artists, media practitioners, curators, researchers, editors and catalysts of cultural processes. Their work, which has been exhibited widely in major international spaces, locates them in the intersections of contemporary art, historical enquiry, philosophical speculation, research and theory – often taking the form of installations, online and offline media objects, performances and encounters. Lisbon, at the heart of the Portuguese maritime empire, was once an enormous depot for the trade, exchange and display of exotic animals, an index of the empire’s globalreach. It was also perhaps in a Lisbon garden that Albrecht Dürer came across the Indian rhinoceros named *Gainda* sometime in 1515 that he would immortalize in his woodcut titled ‘Rhinoceros’. Gardens and menageries have a historic connection, and most collections of exoticanimals began as the side attractions of historic gardens. Gardens have memories.

The Gulbenkian Gardens stand on a piece of land that was once used for a funDfair. What is now a quiet and serene garden, an organic machine designed for leisurely contemplation, would once have been a busy, bustling, noisy place site for the carnivalesque, for the slaking of curiosities and flirtation, for the pursuit of thrills, for getting lost in crowds of revellers. Our memories of fair grounds revolve around carousels, around whirling menageries of exotic, gaily painted, caparisoned animals. These creatures, some of them chimeras, transported us to other worlds with their dancing moves in the time that it took for a carousel to complete a single revolution. Stepping down from an a one horned rhinoceros meant abandoning the sovereignty of the imagination in exchange for a firm foothold on the ground of the quotidian.

CHAPÉUS-DE-SOL

Do ano passado transitaram para esta edição os chapéus – de – sol concebidos pela arquiteta Inês Lobo (Lisboa, 1966), que estarão dispersos pelo jardim; contudo, este ano acrescentamos um conjunto de imagens à elegância inicial destes objectos e à sua expressão de fabricação simples e pouco custosa. De facto, foram convidados quatro artistas – Rachel Korman, Bárbara Assis Pacheco, Isaias Correa e Délio Jasse – para criarem desenhos específicos para estes suportes invulgares. Os desenhos foram posteriormente impressos e agora iluminam ainda mais estes objectos de sombras e de acolhimento.

SOMBRILLAS

Del año pasado han pasado a esta edición las sombrillas concebidas por la arquitecta Inês Lobo (Lisboa, 1966), que estarán dispersas por el jardín. En esta ocasión hemos añadido un conjunto de imágenes que matizan la elegancia inicial de estos objetos y su expresión de fabricación sencilla y poco costosa. A ese efecto, fueron invitados cuatro artistas – Rachel Korman, Bárbara Assis Pacheco, Isaías Correa y Délio Jasse – para crear diseños específicos para estos soportes poco corrientes. Los diseños fueron posteriormente impresos y ahora iluminan todavía más estos objetos de sombras, tan acogedores.

SUNSHADES

Carried over from last year's events into this year's edition of the Next Future public art programme are the sunshades designed by the architect Inês Lobo (Lisbon, 1966), which will again be scattered around the garden. However, this year we've added a series of images to the initial elegance of these sunshades and to their general appearance of simple and inexpensive manufactured objects. In fact, four artists – Rachel Korman, Bárbara Assis Pacheco, Isaias Correa and Dêlio Jasse – were invited to take part, being asked to create specific designs for these unusual supports. The designs were later printed and now enliven even more these objects that provide visitors with a most welcome shade.

TENDA

Também da edição anterior, conservamos a Tenda desenhada por Marisa Vinha e inspirada em jogos de iniciação masculina em muitas sociedades rurais. Incluirá uma biblioteca de obras de autores sul-americanos e africanos e o site BUALA, ali instalado durante alguns dias, produzindo informação atualizada sobre África contemporânea.

TIENDA

También de la edición anterior conservamos la Tienda diseñada por Marisa Vinha e inspirada en los juegos de iniciación masculina presentes en muchas sociedades rurales. Albergará una biblioteca de obras de autores suramericanos y africanos, y el *site* BUALA será allí instalado durante algunos días, produciendo información actualizada sobre África contemporánea.

TENT

Also carried over from last year's event is the tent designed by Marisa Vinha and inspired upon male initiation rites in many rural societies. It will house a library of works by South American and African authors, and the BUALA site will be installed there for a brief period, producing up-to-date information about contemporary Africa.



ROULOTTE

Intervenção / intervención / intervention -
Rodrigo Oliveira com a colaboração
de Raquel Melgue

Recuperação / recuperación / recovery - Manuel
Fernandes, Mário Silva Dias e Luis José Fernandes



LIÇÕES – CHARLAS – LECTURES

17 DE JUNHO \ AUDITÓRIO 2

17 de Junho

17 de Junho

17 DE JUNHO

ACHILLE MBEMBE

Camarões

Democracia e a Ética do Mutualismo. Apontamentos sobre a Experiência Sul-africana

Nasceu em 1957, e é investigador em História e Política na University of the Witwatersrand (Joanesburgo, África do Sul). Faz parte da coordenação do The Johannesburg Workshop in Theory and Criticism (JWTC). Escreveu largamente sobre política, cultura e história africanas, sendo autor de múltiplas obras em francês, como “La Naissance du maquis dans le Sud-Cameroun” (1996). O seu livro “On the Postcolony” (2001) recebeu o Bill Venter/Altron Award, em 2006. A sua mais recente publicação é “Sortir de la grande nuit. Essai sur l’Afrique décolonisée” (Paris, 2010).

EUCANÃA FERRAZ

Brasil

Da poesia - o futuro em questão

Qual o futuro próximo da poesia? Estaríamos, enfm, assistindo hoje à sua morte, largamente anunciada por pensadores e poetas ao longo do século XX? Há quem julgue haver sinais de que estamos, ao contrário, distantes do fim ou do esgotamento da poesia. Longe de extremos, talvez fosse possível considerar politicamente a actuação contínua e renovada dos poetas, avaliando-a como estratégia de manutenção e/ou criação de espaços viáveis para a inteligência, a subjectividade e a imaginação num mundo largamente dominado pela imagem e pela circulação tão avassaladora quanto a crítica de mercadorias. Mas os poetas nos dias de hoje acreditam nisso? Acreditam nisso não seria uma ilusão a ser descartada? Seria possível objectar que, entre outros problemas, a inserção da poesia no mercado editorial é mínima e que o lugar ocupado por ela nas escolas é acanhado. Além disso, o género, pelas suas próprias características, parece exigir bens indisponíveis para a sua fruição plena, como tempo, concentração e conhecimento de códigos específicos. Como ver alguma solidez no futuro de um género literário que parece confinado ao círculo estreito dos seus próprios produtores? Acresce uma pergunta: os novos *media* electrónicos são propícias à escrita, à leitura e à crítica de poesia ou, pelo contrário, acelerarão o seu fim? Propomos um balanço do papel desempenhado pela lírica ao longo do século XX e uma reflexão sobre os seus impasses no mundo contemporâneo, com atenção especialmente voltada para o que seria o seu futuro nos contextos lusófonos.

Poeta, publicou, entre outros, os livros “Martelo” (1997), “Desassombro” (2002 - Prémio Alphonsus de Guimaraens, da Fundação Biblioteca Nacional, para melhor livro de poesia), “Rua do mundo” (2004) e “Cinemateca” (2008). Os três últimos livros foram editados em Portugal. Para a infância, publicou “Poemas da Lara” (2008) e “Bicho de sete cabeças e outros seres fantásticos” (2009). Organizou, entre outros, dois livros de Caetano Veloso, um de letras, “Letra só” (2003), e outro com textos em prosa, “O mundo não é chato” (2005, Fmalicão: Quasi Edições, 2007); reuniu poemas e letras de canção na antologia “Veneno antimonotonia – os melhores poemas e canções contra o tédio” (2005); depois de preparar a “Poesia completa e prosa de Vinicius de Moraes” (2004), passou a coordenar a edição das obras do poeta no Brasil (Companhia das Letras) e em Portugal (Quasi Edições); publicou, na colecção Folha Explica, o volume “Vinicius de Moraes” (2006). Também é professor de literatura brasileira na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Desde 2010, é consultor de literatura do Instituto Moreira Salles, onde organiza exposições, cursos, leituras e publicações. Edita, com André Vallias, a revista *on-line* Errática (www.erratica.com.br), voltada para arte e a literatura.

Democracia y Ética del Mutualismo. Apuntes sobre la Experiencia Suraficana

Achille Mbembe nació en Camerún en 1957 y es investigador en Historia y Política en la Universidad de Witwatersrand (Johannesburgo, República Sudafricana). También forma parte de la coordinación del The Johannesburg Workshop in Theory and Criticism (JWTC). Ha escrito numerosas obras sobre política, cultura e historia africanas, entre ellas diversas en francés, como *La Naissance du maquis dans le Sud-Cameroun* (1996). Su *On the Postcolony* (2001) recibió el Bill Venter/Altron Award en 2006. Su más reciente publicación es *Sortir de la grande nuit. Essai sur l’Afrique decolonisee* (Paris, 2010).

De la poesía - el futuro en cuestión

¿Cuál es el futuro próximo de la poesía? ¿Estaremos asistiendo hoy a su muerte, tantas veces anunciada a lo largo del siglo XX por pensadores y poetas? Hay quien considere que existen señales de que, por el contrario, nos encontramos distantes del fin o del agotamiento de la poesía. Lejos de extremos, tal vez fuera posible considerar políticamente la actuación continua y renovada de lomo poetas, evaluándola como estrategia de mantenimiento y/o creación de espacios viables para la inteligencia, la subjetividad y la imaginación en un mundo ampliamente dominado por la imagen y por la circulación, tan avasalladora como acritica, de mercancías. Pero los poetas, hoy, ¿creen en eso? ¿Creer en eso no sería una ilusión a ser descartada? Cabe objetar que, entre otros problemas, la inserción de la poesía en el mercado editorial es mínima y que el lugar que ocupa en las escuelas es reducido. Además, por sus propias características, el género parece exigir, para su pleno disfrute, bienes cada vez más escasos, como tiempo, concentración y conocimiento de códigos específicos. ¿Cómo ver alguna solidez en el futuro de un género literario que parece confinado al estrecho círculo de sus propios productores? Una pregunta se añade: ¿los nuevos medios de comunicación electrónicos son propicios a la escritura, a la lectura y a la crítica de poesía o, por el contrario, marcarán su fin? Proponemos un balance del papel desempeñado por la lírica a lo largo del siglo XX y una reflexión sobre los escollos a los que se enfrenta en el mundo contemporáneo, con la atención especialmente dirigida a lo que puede ser su futuro en los contextos de lengua portuguesa.

Poeta, ha publicado, entre otros, los libros *Martelo* (1997), *Desassombro* (2002 - Premio Alphonsus de Guimaraens, de la Fundación Biblioteca Nacional, al mejor libro de poesía), *Rua do mundo* (2004), *Cinemateca* (2008). Los tres últimos también fueron editados en Portugal. Para la infancia ha escrito *Poemas da lara* (2008) y *Bicho de sete cabeças e outros seres fantásticos* (2009). Organizó dos libros de Caetano Veloso, uno de letras, *Letra só* (2003), y otro con textos en prosa, *O mundo não é chato* (2005; Fmalicão: Quasi Edições, 2007); reunió poemas y letras de canciones en la antología *Veneno antimonotonia – os melhores poemas e canções contra o tédio* (2005); después de preparar la *Poesia completa e prosa de Vinicius de Moraes* (2004), pasó a coordinar la edición de las obras del poeta en Brasil (Companhia das Letras) y en Portugal (Quasi Edições); publicó, en la colección «Folha Explica», el volumen sobre *Vinicius de Moraes* (2006). También es profesor de Literatura Brasileña en la Facultad de Letras de la Universidad Federal de Rio de Janeiro – UFRJ. Actúa, desde inicio de 2010, como consultor de literatura del Instituto Moreira Salles, donde organiza exposiciones, cursos, lecturas y publicaciones. Edita, con André Vallias, la revista *on-line* *Errática* - www.erratica.com.br, sobre arte y la literatura. En Internet: eucanaaferraz.com.br.

Democracy and the Ethics of Mutuality. Notes on the South African Experiment.

Achille Mbembe is a Research Professor in History and Politics at the University of the Witwatersrand, Johannesburg, South Africa. He is also a co-Convenor of The Johannesburg Workshop in Theory and Criticism (JWTC). He has written extensively on African politics, culture and history. He is the author of many books in French, including*La naissance du maquis dans le Sud-Cameroun* (1996). His *On the Postcolony* (2001) won the Bill Venter/Altron Award in 2006. His latest book, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l’Afrique decolonisee*, was published in Paris in October 2010.

On poetry - the future in question

What is the next future of poetry? Are we today witnessing its death, so widely heralded by thinkers and poets throughout the 20th century? There are some who believe that, on the contrary, there are signs that we are far from witnessing the end or the final exhausted collapse of poetry. Far from talking about extremes, it might perhaps be politic to consider the continuous and renewed activity of poets, assessing it as a strategy for maintaining and/or creating viable spaces for intelligence, subjectivity and imagination to blossom in a world that is heavily dominated by the image and by the overwhelming and acritical circulation of commodities. But do poets believe in this nowadays? Isn't believing in this an illusion that needs to be shattered? One could object that, amongst other problems, there is the fact that poetry only has a minimal foothold in the publishing market and that the place that it occupies in schools is also extremely limited. Furthermore, because of its particular characteristics, the genre seems to make certain essential demands for its full enjoyment, calling for requirements that are not generally available, such as time, concentration and a knowledge of specific codes. How can one envisage any solidity in the future for a literary genre that seems to be confined to the narrow circle of its own producers? Another question must also be asked: do the new electronic media favour the writing, reading and criticism of poetry, or, on the contrary, will they inevitably spell its end?

We propose making a general assessment of the role played by lyric poetry throughout the 20th century and engaging in a reflection about the obstacles that it faces in the contemporary world, paying special attention to what its future might be in Portuguese-speaking contexts.

Eucanãa Ferraz is a poet who, among other books, has published the works *Martelo* (1997), *Desassombro* (2002 – awarded the Alphonsus de Guimaraens Prize, by the Fundação Biblioteca Nacional, for the best book of poetry), *Rua do mundo* (2004) and *Cinemateca* (2008). The last three of these books were also published in Portugal. He has also published books for children, including *Poemas da lara* (2008) and *Bicho de sete cabeças e outros seres fantásticos* (2009), and, among others, has edited two books by Caetano Veloso, one of song lyrics, *Letra só* (2003) and another with texts in prose, *O mundo não é chato* (2005; Fmalicão: Quasi Edições, 2007). He brought together poems and song lyrics in the anthology *Veneno antimonotonia – os melhores poemas e canções contra o tédio* (2005), and, after preparing *Poesia completa e prosa de Vinicius de Moraes* (2004), coordinated the publication of the same poet's works in both Brazil (Companhia das Letras) and Portugal (Quasi Edições), later publishing the volume on Vinicius de Moraes (2006) in the collection entitled *Folha Explica*. He is also a lecturer in Brazilian Literature at the Faculty of Letters of the Federal University of Rio de Janeiro – UFRJ, and, since the beginning of 2010, has worked as a literary consultant for the Moreira Salles Institute, where he organises exhibitions, courses, readings and publications. Together with André Vallias, he edits the online journal *Errática* – www.erratica.com.br, which is geared towards art and literature. Personal website: eucanaaferraz.com.br.

MARGARIDA CHAGAS LOPES

Portugal

Produção, utilização e partilha do conhecimento na economia global

Uma das contradições fundamentais da chamada era da globalização consiste na oposição resiliente entre os espaços eminentemente nacionais de produção das qualificações e competências e a utilização e reprodução das mesmas em contextos supranacionais cada vez mais amplos. Desta clivagem dificilmente superável tem vindo a resultar uma desigualdade crescente na acessibilidade ao conhecimento à escala global, desigualdade que o esgotamento das formas tradicionais de regulação em economia tem ajudado a potenciar. As insuficiências dos sistemas nacionais de educação e formação articulam-se com as dificuldades crescentes de (hetero)regulação dos mercados de trabalho e dos sistemas de inovação para alimentar fluxos crescentes de trabalhadores excluídos entre as novas periferias e os novos centros do desenvolvimento mundial.

É professora auxiliar com agregação do Instituto Superior de Economia e Gestão (ISEG), da Universidade Técnica de Lisboa, e investigadora e membro da direcção do Centro de Sociologia Económica e das Organizações (SOCIUS). É responsável pelas disciplinas de Economia da Educação, Economia da Educação e Formação e Economia dos Recursos Humanos da licenciatura em Economia e dos mestrados em Economia e Políticas Públicas e em Sociologia Económica e das Organizações do ISEG. Integra o Grupo de Peritos do Observatório do Emprego e Formação Profissional, desde 1999. Entre os trabalhos publicados, contam-se títulos sobre Economia da Educação, Regulação dos Mercados de Trabalho, Educação e I&D, (In)Sucesso Escolar no Ensino Superior, Ensino Superior e Impactos do Processo de Bolonha, entre outros. URML: <http://www.iseg.utl.pt/~mclopes>

RALPH AUSTEN

EUA

As grandes incertezas da historiografia africanista: Existe um tempo 'africano' e pode o seu passado anunciar o seu futuro?

A minha intervenção aborda dois conjuntos de problemas ligados entre si: a periodização do passado africano e a sua relação com os futuros africanos. A primeira questão é característica de África, na medida em que as periodizações que vigoram, em grande parte, do continente costumam ser definidas em função de iniciativas de agentes externos que entram ou se aproximam de África, em vez de corresponderem a dinâmicas geradas internamente. Por exemplo, na antiga colonização do Magrebe, o comércio islâmico através do Saara e ao longo da costa do Índico, os empreendimentos marítimos europeus junto às costas do Atlântico e do Índico, o colonialismo europeu do interior do continente e uma era 'pós-colonial' (oposta a 'nacional') eram definidos não apenas pelo colonialismo, mas também por mudanças na política económica internacional (desenvolvimento 'fordista' seguido pelo neoliberalismo global). A principal incógnita, que liga este passado ao futuro, é o estado-nação como formação espacial e sociopolítica. O actual mapa político de África é entendido como um produto do colonialismo, mas as fronteiras herdadas só se fixaram na altura da independência, pois, mesmo durante as décadas de ocupação europeia, sofreram alterações consideráveis. Devemos prever o futuro de África em termos de forças externas contínuas (migração, ONG, novos media); nos seus próprios termos formais nacionais, tendo em conta as políticas/comunidades pré-coloniais mais débeis e menos delimitadas (mas mais autonomamente definidas); ou num parâmetro sem precedentes no passado africano?

É professor emérito de História Africana na Universidade de Chicago, onde antes presidiu à comissão de estudos africanos e afro-americanos e ao Programa de Relações Internacionais. Entre as suas publicações contam-se “African Economic History: Internal Development and External Dependency” (1987), “In Search of Sunjata: the Mande Oral Epic as History, Literature and Performance” (1998), “Middlemen of the Cameroon Rivers: the Duala and their Hinterland” (1998), “Trans-Saharan Africa in World History” (2010) e “Viewing African Cinema in the Twenty-First Century: Art Films and the Nollywood Video Revolution”. Neste momento, realiza uma investigação sobre o intelectual e escritor maliano Amadou Hampâté Bâ e um trabalho provisoriamente intitulado “The Road to Postcoloniality: European Overseas Expansion, Global Capitalism and the Transformation of Africa, the Caribbean and India”.

Producción, Utilización e Intercambio del Conocimiento en la Economía Global

Una de las contradicciones fundamentales de la llamada era de la globalización consiste en la duradera oposición que existe entre los espacios eminentemente nacionales de producción de las cualificaciones y competencias y su utilización y reproducción en contextos supranacionales cada vez más amplos. Esta fractura difícilmente superable ha dado como resultado una desigualdad creciente en la accesibilidad al conocimiento a escala global, desigualdad que el agotamiento de las formas tradicionales de regulación en economía ha ayudado a potenciar. Las insuficiencias de los sistemas nacionales de educación y formación se articulan con las dificultades crecientes de (hetero)regulación de los mercados de trabajo y de los sistemas de innovación para alimentar flujos crecientes de trabajadores excluídos entre las nuevas periferias y los nuevos centros del desarrollo mundial.

Es profesora adjunta con agregación del Instituto Superior de Economía y Gestión (ISEG), de la Universidad Técnica de Lisboa, e investigadora y miembro de la dirección del Centro de Sociología Económica y de las Organizaciones (SOCIUS). Imparte las asignaturas de Economía de la Educación, Economía de la Educación y Formación y Economía de los Recursos Humanos de la licenciatura en Economía y de las Maestrías en Economía y Políticas Públicas y en Sociología Económica y de las Organizaciones del ISEG. Integra el Grupo de Expertos del Observatorio del Empleo y la Formación Profesional desde 1999. Entre los diferentes trabajos que ha publicado se cuentan títulos sobre Economía de la Educación, Regulación de los Mercados de Trabajo, Educación e I+D, Fracaso y Éxito Escolar en la Educación Superior, Educación Superior e Impactos del Proceso de Bolonia, entre otros. URML: <http://www.iseg.utl.pt/~mclopes>

Las Grandes Incertidumbres de la Historiografía Africanista: ¿Existe un Tiempo ‘Africano’ y Puede Su Pasado Anunciar Su Futuro?

Mi intervención abordará dos conjuntos de problemas vinculados entre sí: la periodización del pasado africano y su relación con los futuros africanos. La primera cuestión es característica de África, en la medida en que las periodizaciones que se han impuesto en gran parte del continente suelen definirse en función del efecto causado por la acción de agentes externos que entran en África o se aproximan a ella, en vez de corresponder a dinámicas generadas internamente. Esto es válido para la antigua colonización del Magrebe, el comercio islámico a través del Sahara y a lo largo de la costa del Índico, la implantación marítima europea junto a las costas del Atlántico y del Índico, el colonialismo europeo del interior del continente, e incluso por una era ‘postcolonial’ (opuesta a ‘nacional’) definida no sólo por el colonialismo, sino también por cambios en la política económica internacional (desarrollo fordista seguido por el neoliberalismo global). La principal incógnita que sirve de puente entre pasado y futuro es el estado-nación como formación espacial y sociopolítica. El actual mapa político de África es entendido como un producto del colonialismo, pero las fronteras heredadas sólo se fijaron en el momento de la independencia, habiendo sufrido modificaciones considerables durante las décadas de ocupación europea. ¿Debemos prever el futuro de África en términos de fuerzas externas contínuas (migración, ONG, nuevos media); en sus propios términos formales nacionales, teniendo en cuenta las políticas/comunidades precoloniales más débiles y menos delimitadas (pero más autónomamente definidas); o en un parámetro sin precedentes en el pasado africano?

Es profesor emérito de Historia Africana en la Universidad de Chicago, donde antes presidió la Comisión de Estudios Africanos y Afroamericanos y el Programa de Relaciones Internacionales. Entre sus publicaciones cabe destacar *African Economic History: Internal Development and External Dependency* (1987), *In Search of Sunjata: the Mande Oral Epic as History, Literature and Performance* (1998), *Middlemen of the Cameroon Rivers: the Duala and their Hinterland*, (1998), *Trans-Saharan Africa in World History* (2010) and *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century: Art Films and their Hinterland* (1998), *Trans-Saharan Africa in World History* (2010) y *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century: Art Films and the Nollywood Video Revolution*. En este momento, realiza una investigación sobre el intelectual y escritor maliense Amadou Hampâté Bâ y un trabajo provisionalmente titulado «The Road to Postcoloniality: European Overseas Expansion, Global Capitalism and the Transformation of Africa, the Caribbean and India».

LIÇÕES

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

PRÓXIMO FUTURO / NEXT FUTURE

PÁGINA: 31

The Production, Use and Sharing of Knowledge in the Global Economy

One of the fundamental contradictions of the so-called era of globalisation consists in the sharp contrast between eminently national spaces for the production of skills and qualifications and the use and reproduction of these same skills in ever larger supranational contexts. This split is difficult to overcome and has resulted in a growing inequality in access to knowledge on a global scale, an inequality that has inevitably been fuelled by the gradual collapse of the traditional forms of regulation in the economy. The insufficiencies of national education and training systems combine with the growing difficulties of (hetero-) regulation of the labour markets and innovation systems to encourage ever larger flows of excluded workers between the new peripheries and the new centres of world development.

Is an Auxiliary Professor with “Aggregation” at the Higher Institute of Economics and Management (ISEG) of the Lisbon Technical University, where she is a researcher and member of the board of management of the Research Centre in Economic and Organisational Sociology (SOCIUS). She is responsible for the coordination of the disciplines of Economics of Education, Economics of Education and Training and Economics of Human Resources in the Undergraduate Course in Economics and for the Master’s Degrees in Economics and Public Policies and Economic and Organisational Sociology at ISEG. She has been a member of the Group of Experts of the Employment and Vocational Training Observatory since 1999. Her published works include books on the Economics of Education, the Regulation of Labour Markets, Education and R&D, Success and Failure in Higher Education and the Impacts of the Bologna Process, among others. Personal website: <http://www.iseg.utl.pt/~mclopes>

The Great Uncertainties of Africanist Historiography: is there an “African” time and Can its Past Predict its Future?

My talk will address two linked sets of problems: the periodization of the African past and its relationship to African futures. The first issue is peculiar to Africa insofar as the time frames extending over wide areas of the continent tend to be defined by the initiatives of external agents entering or approaching Africa rather than internally generated dynamics e.g. ancient colonization of the Maghrib, Islamic commerce across the Sahara and along the Indian Ocean coast, European maritime ventures along the Atlantic and Indian Ocean coasts, European inland colonialism, and a “postcolonial” (as opposed to “national”) era defined not only by colonialism but also shifts in the international political economy (Fordist developmentalism followed by globalist neo-liberalism). The central uncertainty linking this past to the future is the nation state as both a spatial and socio-political formation. The present political maps of Africa is perceived as a product of colonialism but the actual boundaries inherited at independence had, even during the decades of European occupation, been subject to considerable changes and only became fixed at independence. Should we predict Africa’s future in terms of continuing external forces (migration, NGOs, new communications media); in its own formal national terms, in reference to the weaker and less bounded (but more autonomously defined) precolonial polities/communities, or on bases with no real precedent in the African past?

Is Professor Emeritus of African History at the University of Chicago, where he was previously chair of the Committee on African and African-American Studies and the Program on International Relations. His publications include *African Economic History: Internal Development and External Dependency* (1987) *In Search of Sunjata: the Mande Epic as History, Literature and Performance* (1998), *Middlemen of the Cameroon Rivers: the Duala and their Hinterland*, (1998), *Trans-Saharan Africa in World History* (2010) and *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century: Art Films and the Nollywood Video Revolution*. He is currently undertaking research on the Malian intellectual and writer Amadou Hampâté Bâ and a work tentatively titled “The Road to Postcoloniality: European Overseas Expansion, Global Capitalism and the Transformation of Africa, the Caribbean and India.”

CINEMATECA PRÓXIMO FUTURO

ANFITEATRO AO AR LIVRE

A Cinemateca Próximo Futuro é singular. É uma Cinemateca que deseja que os filmes apresentados possam constituir narrativas visíveis sobre os países, as pessoas, as paisagens, os criadores oriundos dos continentes que são foco do Próximo Futuro: América Latina e Caraíbas, África e Europa. Tal como nas edições anteriores, aqui se apresentam durante vários dias, às 22:00, no ecrã gigante instalado no Anfiteatro ao Ar Livre, filmes de vários géneros, que vão do documentário à ficção. A selecção dos filmes inclui obras antigas da história do cinema de África e da América Latina; apresentará também pela primeira vez cinema de animação de autores africanos; e será ainda possível ver, em estreia absoluta, três obras encomendadas e produzidas por este Programa a três cineastas: Vincent Moloi, João Salaviza e Paz Encina.

Nota à margem: o Próximo Futuro contribuiu este ano para a reconstrução do cinema Soudan Ciné, em Bamako; juntou-se desta forma à campanha internacional promovida pelo cineasta Abderrahmane Sissako, adquirindo uma cadeira que foi marcada como Calouste Gulbenkian.

La Cinemateca Próximo Futuro es singular. Su objetivo pasa por mostrar al público películas que puedan tejer narrativas visibles sobre los países, las personas, los paisajes y los creadores oriundos de los continentes sobre los que se ocupa *Próximo Futuro*: América Latina y Caribe, África y Europa. Tal como en las ediciones anteriores, las sesiones tendrán lugar siempre a las diez de la noche, en la pantalla gigante instalada en el Anfiteatro al aire libre, y constarán de obras pertenecientes a varios géneros, que van desde el documental a la ficción. La selección incluye obras antiguas de la historia del cine de África y de América Latina; presentará también por primera vez cine de animación de autores africanos; y asimismo será posible ver, en estreno absoluto, tres obras encargadas y producidas por este Programa a tres cineastas: Vincent Monlloy, João Salaviza y Paz Encina. Nota al margen: *Próximo Futuro* ha contribuido este año también a la reconstrucción del cine Soudan Ciné, en Bamako. Hemos querido sumarnos así a la campaña internacional promovida por el cineasta Abderrahmane Sissako, adquiriendo una butaca que fue marcada como Calouste Gulbenkian.

NEXT FUTURE CINEMATHEQUE

The Next Future Cinematheque is unique. It’s a Cinematheque where the films that are shown form visible narratives about the countries, people, landscapes and creators of the continents that are the central focus of the *Next Future* programme: Latin America and the Caribbean Countries, Africa and Europe. As in previous editions of this event, for several days films will be shown at 22:00, on the giant screen installed in the Open-Air Amphitheatre – featuring various genres of films ranging from documentary to fiction and including a number of old works from the history of African and Latin American cinema. Also to be presented for the first time are some animated films by African filmmakers; and it will also be possible to see the world première of three works specially commissioned for this Programme and produced by three filmmakers: Vincent Moloi, João Salaviza and Paz Encina. Side note: this year, the *Next Future* programme contributed towards the reconstruction of the Soudan Ciné cinema, in Bamako; in this way, it was able to give its support to the international campaign promoted by the filmmaker Abderrahmane Sissako and, as a result, acquired a seat that was marked as Calouste Gulbenkian.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
PRÓXIMO FUTURO / NEXT FUTURE
PÁGINA: 32

23 de Junho / Junio / June 22:00

WHEN CHINA MET AFRICA

Marc e Nick Francis (*Reino Unido / United Kingdom*), 2010, 75’

Uma reunião histórica em Pequim, que reúne 50 chefes de Estados africanos, ecoa na Zâmbia, onde a vida das três personagens se desenrola, aparentemente, longe das questões que ocupam os chefes de Estado. O Senhor Liu é um dos milhares de empreendedores que decidiram viajar para este continente à procura de novas oportunidades. Ele acabou de comprar a sua quarta herdade e o negócio continua a crescer. Mais a norte, ainda na Zâmbia, o Senhor Li, um gestor de projectos de uma multinacional chinesa, está a fazer uma obra de melhoramento na maior estrada daquele país. A pressão para acabar a estrada a tempo intensifica-se quando os fundos do Governo da Zâmbia começam a acabar. Entretanto, o ministro do Comércio deste país está a caminho da China para salvaguardar milhões de dólares de investimento. Através de um retrato intimista destas personagens, fica o registo de um poder com vocação global em ascensão e as contradições do mesmo, anunciando um futuro radicalmente diferente, não apenas para África, mas também para o mundo.

Una reunión histórica en Pekín, que reúne 50 jefes de Estado africanos, tiene eco en Zambia, donde se desarrolla la vida de los tres personajes, aparentemente muy lejos de las cuestiones que ocupan a los jefes de Estado. El señor Liu es uno de los miles de emprendedores que decidieron viajar a este continente en busca de nuevas oportunidades. Acaba de comprar su cuarta finca y su negocio continúa creciendo. Más al norte, el Señor Li, un gestor de proyectos de una multinacional china, está trabajando en una obra de mejora de la mayor carretera del país. La presión para terminar los trabajos a tiempo se intensifica cuando los fondos del Gobierno de Zambia empiezan a escasear. Al mismo tiempo, el ministro de Comercio de este país viaja en dirección a China para salvaguardar millones de dólares de inversión. A través de un retrato intimista de estos personajes, queda el registro de un poder con una creciente vocación global, así como de sus contradicciones, anunciando un futuro radicalmente diferente, no sólo para África, sino también para el mundo.

A historic meeting held in Beijing and attended by 50 African heads of state has echoes in Zambia, where the life of the three characters unfolds, apparently far removed from the main issues that concern the heads of state. Mr Liu is one of the thousands of enterprising people who decided to travel to this continent in search of new opportunities. He has just bought his fourth farm and his business continues to thrive. Further north, also in Zambia, Mr Li, a project manager for a Chinese multinational, is carrying out improvement works on the country’s main road. The pressure on him to finish the road on time becomes even more intense when the Zambian government funds begin to run out. Meanwhile, the Zambian Minister of Trade is on his way to China to safeguard an investment costing millions of dollars. Through an intimate portrait of these characters, we are left with the testimony of a rising global power and the contradictions that this involves, heralding a radically different future, not just for Africa, but also for the whole world.



24 de Junho / Junio / June 22:00

FITZCARRALDO

Werner Herzog, (*Alemanha / Alemania / Germany*), 1982, 35mm, 157’

Na Cinemateca Próximo Futuro há um conjunto de objectivos, já anunciados, dos quais, um, nos é particularmente caro: apresentar pontos de vista de realizadores e de filmes originários de um determinado continente, quando se confrontam com temáticas de outro continente. No caso da relação Europa-América Latina, é verdadeiramente fascinante o conjunto de olhares que representaram e se auto-representaram quando esta situação se verifica. “Fitzcarraldo” é um grande filme de Werner Herzog e de Klaus Kinski (na medida em que a personagem criada por este actor definiu a dimensão heroica do filme). É uma odisseia no interior da Amazónia, no século XIX, contada como uma aventura demencial mas nem por isso menos humana. É esta aventura que revela uma enorme paixão pela arte e de uma forma desregrada como se prova pelo tipo de missão que “Fitzcarraldo” decidiu levar a cabo. Não esquecer LOGO CINEMATECA

Entre los objetivos que se plantea la Cinemateca Próximo Futuro, ya antes mencionados, uno de ellos nos resulta particularmente interesante: presentar puntos de vista de directores y de películas originarias de un determinado continente cuando se confrontan con temáticas de otro continente. En el caso de la relación Europa-América Latina, es verdaderamente fascinante el conjunto de miradas que se han representado y autorrepresentado cuando se produce esta situación. *Fitzcarraldo* es una gran película de Werner Herzog y de Klaus Kinski (en la medida en que el personaje creado por este actor definió la dimensión heroica de la obra): una odisea en el interior de la Amazonia en el siglo XIX contada como una aventura demencial pero no por eso menos humana. Y esta aventura revela una enorme, desmedida pasión por el arte, como lo prueba el tipo de misión que Fitzcarraldo decidió llevar a cabo.

The Next Future Film Cinematheque has a set of objectives that have already been announced previously, one of which we hold particularly dear: to present the points of view adopted by directors and films originating from a certain continent when they are confronted with themes from another continent. As far as the relationship between Europe and Latin America is concerned, it is truly fascinating to see the particular points of view that they have represented, and the way in which they have represented themselves, whenever this situation has taken place. *Fitzcarraldo* is a great film by Werner Herzog and Klaus Kinski (insofar as the character created by this actor defined the heroic dimension of the film); it is an odyssey into the heart of Amazonia in the 19th century told as a crazy, but nonetheless human adventure. And it is this adventure that reveals an enormous passion for art, one which is lived in an intemperate fashion, as can be seen from the type of mission that Fitzcarraldo decided to carry out.

CINEMATECA PRÓXIMO FUTURO

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
PRÓXIMO FUTURO / NEXT FUTURE
PÁGINA: 33



25 de Junho / Junio / June 22:00

ESTREIA MUNDIAL

Encomenda PRÓXIMO FUTURO

CERRO NEGRO

João Salaviza. *(Portugal)* 20'

João Salaviza tem feito um cinema actual, sem ‘pressas’, sem constricções de formato, com a liberdade e engenho de um autor empenhado não só em captar imagens, mas em fazer cinema com ideias, óptima direcção de actores e dramaturgias eficazes e de solução surpreendente. Do filme que fez a convite do Próximo Futuro, diz «Anajara e Allison são um casal de emigrantes brasileiros em Lisboa. Duas solidões que se protegem mutuamente, ao mesmo tempo que lutam contra uma separação forçada. Anajara regressa do trabalho ao amanhecer. Desta vez não vai poder dormir durante o dia, nem levar Luri à escola. A setenta quilómetros de distância, Allison espera para reencontrar a mulher e o filho. Hoje é dia de visita na prisão de Santarém.

João Salaviza hace un cine actual, sin ‘prisas’, sin limitaciones de formato, con la libertad e ingenio de un autor empeñado no sólo en captar imágenes, sino en hacer cine con ideas, excelente dirección de actores y dramaturgias eficaces y de solución sorprendente. Este es el caso también de la película realizada para *Próximo Futuro*. De ella dice: Anajara y Allison son una pareja de emigrantes brasileños en Lisboa. Dos soledades que intentan protegerse mutuamente, al tiempo que luchan contra una separación forzada. Anajara regresa del trabajo al amanecer. Esta vez no va a poder dormir durante el día, ni llevar a Luri a la escuela. A setenta kilómetros de distancia, Allison espera reencontrarse con su mujer y su hijo. Hoy es día de visita en la cárcel de Santarém.

HIDDEN LIFE

Vincent Moloi. *(África do Sul / Sudafrica / South Africa)* 20'

“Hidden Life” explora o mundo secreto da ambiguidade moral. O porto de mar da Cidade do Cabo é um mundo impressionantemente complexo. É uma das mais movimentadas intersecções culturais do mundo onde os fluxos de pessoas transaccionam bens e ‘humanidade’. Entre as inúmeras personagens que se podem encontrar no porto, as *sugar girls* (as prostitutas que trabalham na área) formam relações profundamente ambivalentes, envolvendo tantos conflitos como cooperação entre si, com os donos dos bordéis e com os marinheiros. É um mundo duro: todos tratam de si buscando a todo o custo a subsistência.

A Hidden Life explora el mundo secreto de la ambigüedad moral. El puerto de Ciudad del Cabo es un mundo impresionantemente complejo. Es una de las intersecciones culturales más complejas del mundo, donde los flujos de personas transaccionan bienes y ‘humanidad’. Entre el hormiguero de personajes que se pueden encontrar en el puerto, las *sugar girls* (las prostitutas que trabajan en la zona) desarrollan relaciones profundamente ambivalentes, implicando tanto conflictos como mutua cooperación, con los dueños de los burdeles y con los marineros. Es un mundo duro: todos se ocupan de sí mismos buscando a todo coste su subsistencia.

VIENTO SUR

Paz Encina. *(Paraguay / Paraguay)* 20'

Esta é uma história sobre desaparecidos e sobre os métodos utilizados para esses desaparecimentos. Justino e Domingo são dois irmãos pescadores que vivem num ambiente de repressão local. Obrigados a esconderem-se num casebre, terão de decidir se vão ou não fugir do país, se devem ou não abandonar as suas famílias, se devem separar-se, se podem ou não abrir uma janela. No meio de tantas dúvidas, aparece um realizador que tenta filmar algo que se supõe que tenha acontecido. Um modo de resgatar a memória, um modo invulgarmente poético, alguma memória. Um filme da realizadora do filme “Hamaca Paraguaya”.

Viento Sur es una historia sobre desaparecidos y sobre los métodos utilizados para esas desapariciones. Justino y Domingo son dos hermanos pescadores que viven en un ambiente de represión local. Obligados a esconderse en una choza, tendrán que decidir si van o no huir del país, si deben o no abandonar a sus familias, si deben separarse, si pueden o no abrir una ventana. En medio de tantas dudas, aparece un director que intenta rodar algo que se supone que haya sucedido. Un modo de rescatar la memoria; un modo invulgarmente poético; una cierta memoria. Un película de la directora de *Hamaca Paraguaya*.

Viento Sur is a story about people who have gone missing and about the methods used to bring about their disappearances. Justino and Domingo are two brothers who work as fishermen and live in an environment of local repression. Forced to hide in a hut, they have to decide whether or not to abandon their families, whether they should separate, whether or not they can afford to open a window. In the midst of so many doubts, a director appears who tries to film something that is supposed to have happened. A way of recovering the memory; an unusually poetic mode; some memories. A film by the director of *Hamaca Paraguaya*.

Cultura

Secretaría Nacional
Presidencia de la República

200
PARAGUAY
BICENTENARIO

ITAIPU
BINACIONAL



28 de Junho / Junio / June 22:00

L'AFRIQUE ANIMÉE

sob a direcção de Moumouni / dirigida por / directed by
Jupiter Sodr  (Burkina Faso), 2010, 15'

Se trata de cinco películas de animación – *L’ l phant et le papillon*, *Les Trois poulets*, *Le Chevalier fou*, *Luka et la grenouille*, *Le Baobab myst rieux* – realizadas por estudantes de Cine da Escola de Cine de Animación de Burkina Faso, que cuentan pequeñas historias especialmente destinadas a niños. La particularidad de este cine de animación africano es su fuerte vinculación a la cultura oral de esta región de África Occidental.

TI-TIIMOU

Michel K. Zongo (*Burkina Faso*), 2009, 30'

Documental sobre la dilapidación de los recursos naturales en África Occidental. Una película sobre los agricultores que cultivan la tierra en el este de Burkina Faso: pequeños y grandes productores de algodón, creadores de ganado, productores de frutas y legumbres. Personas cuyo testimonio puede ayudar a entender mejor la magnitud del problema y a proponer soluciones para el futuro, con nuevos abordajes a la forma de utilización de los suelos, uno de los problemas esenciales de la humanidad en el próximo futuro. Premio al Mejor Documental en la 26  edición del Media Forum de Ouagadougou, Burkina Faso, 2010.

UN TRANSPORT EN COMMUN

Dyanna Gaye (*França-Senegal / Francia / France*), 2009

Com / with Umban Gomez de Kset, Mb gne Kass  e Anne Jeanine Barboza, 48'

   o fim do Ver o. Durante uma viagem de Dakar para Saint-Louis, os passageiros de um *bush taxi* cantam can es que, de algum modo, relatam as suas vidas.    uma viagem demasiado longa para se fazer sob um calor tão intenso e o tráfego nas estradas está infernal. O franc s surge misturado com uma série de exóticas línguas locais, can es e conversas. O tempo que estes viajantes passam juntos, que   partida nada têm em comum, permite-lhes partilhar um pouco das suas vidas. As can es de “Un Transport en commun” são todas escritas pela realizadora Dyana Caye e interpretadas pela Surnatural Or estra (uma grande banda com 19 músicos) e pelo Ensemble Les Cordes. Neste filme, onde os números musicais coreografados alternam com sequ ncias de um realismo extraordin rio, Dyana Caye apresenta-nos uma visão extremamente refrescante de África, através de uma com dia musical em que a esperança   o mote.

El verano está llegando a su fin. Durante un viaje de Dakar a Saint-Louis, los pasajeros de un *bush taxi* cantan canciones que de algún modo relatan sus propias vidas. Es un viaje muy largo, realizado bajo un sol de justicia y por carreteras con un tr fico infernal. El franc s se entremezcla con una serie de exóticas lenguas locales, canciones y conversaciones. El tiempo que estos viajeros, que en principio nada tienen en común, pasan juntos les permite compartir un poco de sus vidas. Todas las canciones de *Un Transport en commun* han sido escritas por la directora Dyana Gaye e interpretadas por la Surnatural Orchestra (a large 19-piece band) and the Ensemble Les Cordes. With *Un Transport en commun* – in which the choreographed musical numbers alternate with sequences displaying a quite extraordinary realism – Dyana Gaye presents us with an extremely refreshing view of Africa, through a musical comedy in which the main message is one of hope.

29 de Junho / Junio / June 22:00

BORDER FARM

Thenjiwe Niki Nkosi (África do Sul / Sudafrica EUA/ EEUUA), 2010, 32’

Trata-se de um ‘docudrama’ sobre um grupo de emigrantes ilegais do Zimbabwe que atravessam o rio Limpopo para procurar trabalho nas quintas do Norte da África do Sul. Faz parte de um projecto vasto, concebido pela realizadora e a coordenadora de projectos Thenjiwe Nkosi com um grupo de trabalhadores migrantes das quintas a viverem na fronteira. O projecto proporcionou ao grupo uma possibilidade de falar sobre as suas experiências de *border jumping* através da fotografia, da escrita, de performance e vídeo, sendo que o grupo participou a nível da escrita, da representação e do trabalho de equipa.

Border Farm es un "docudrama" sobre un grupo de emigrantes ilegales de Zimbabwe que atraviesan el río Limpopo para buscar trabajo en las haciendas del Norte de la República Sudafricana. Forma parte de un proyecto más vasto concebido por la directora y coordinadora de proyectos Thenjiwe Nkosi, con un grupo de trabajadores migrantes que viven en las fincas situadas en la frontera. El proyecto ofreció al grupo la posibilidad de expresar sus experiencias de “border jumping” a través de la fotografía, la escritura, la realización de performances y vídeos, fomentando el trabajo en equipo.

Border Farm is a "docu-drama" about a group of illegal migrants from Zimbabwe who cross the River Limpopo in search of work on the farms in the north of South Africa. It is part of a much vaster project, developed by the project designer and coordinator Thenjiwe Nkosi, that is being undertaken with a group of migrant farm workers living on the border. The project has already provided the group with the possibility of talking about their experiences of “border jumping” through photographs, writing, performance and video. The group have taken part in this project, not only at the level of writing, but also through acting and team work.



AL’LÈËSSI... UNE ACTRICE AFRICAINE

Rahmatou Keïta (Niger) 2004, 70’

30 de Junho / Junio / June 22:00

EL ASCENSOR

Jorge Sierra (Bolívia / Bolívia), 2009

Com / with Pablo Fernández, Jorge Arturo Lora e Alejandro Molina, 90’

Na véspera de Carnaval, à saída de um supermercado, um jovem empresário é raptado por dois assaltantes e conduzido ao prédio onde fica a sua empresa, para que aí possam assaltar o seu cofre. Ao subirem de elevador, este bloqueia. Não há ninguém que os possa socorrer porque todos os funcionários já abandonaram o edifício. Os assaltantes e a vítima vão ficar presos no elevador durante os três dias que dura o Carnaval, tentando aprender a viver juntos numa situação ora explosiva, ora dramática.

En vísperas de Carnaval, a la salida de un supermercado un joven empresario es raptado por dos atracadores y conducido a la sede de su empresa, con objeto de robar la caja fuerte. Al subir en ascensor, este se queda atascado. No queda nadie para socorrerlos porque todos los empleados ya han salido del edificio. Los atracadores y la víctima van a permanecer atrapados en el ascensor durante los tres días que dura el Carnaval, intentando aprender a vivir juntos en una situación ya explosiva, ya dramática.

Just before Carnival, a young businessman is kidnapped by two attackers when leaving a supermarket and driven to the building where his firm has its offices, so that they can rob the safe there. As the lift takes them up, it suddenly becomes stuck. There’s no one there to help them because all the staff have already left the building. The attackers and their victim will remain trapped in the lift for the three days of the Carnival period, trying to learn how to live together in a situation that is sometimes explosive and sometimes dramatic.



1 de Julho / Julio / July 22:00

AFRICA UNITED

Debs Gardner-Paterson

(Reino Unido / Ruanda / África do Sul / Sudafrica / United Kingdom / Rwanda / South Africa), 2010

Com / Con / with Eriya Ndayambaje, Roger Nsengiyumva, Sanyu Joanita Kintu, Yves Dusenge, Sherrie Silver, Emmanuel Jai, 84’

A extraordinária história de três miúdos que viajam 5 mil quilómetros para assistir ao Campeonato do Mundo de Futebol na África do Sul. Jogando com a ingenuidade como capacidade de sedução, com respostas rápidas e tendo como principal utensílio de viagem o calendário de jogos da Taça do Mundo, os nossos ‘pequenitos’ protagonistas vão atravessar as infinitas terras africanas em busca de um sonho improvável. À medida que vão andando, constituem uma tribo – um grupo de indigentes – de personalidade brilhante e destruidora, que os ajuda a negociar um caminho através de uma série de situações gloriosas, perigosas, hilariantes e até mesmo bizarras. Através destes miúdos, vamos encontrar uma África desconhecida, experienciando a dura realidade de um passeio épico através de sete países, assim como a alegria, o riso e a esperança –o *ubuntu* – que surge da realização em comum desta incrível jornada.

La extraordinaria historia de tres chavales que viajan 5 mil kilómetros para asistir al Campeonato del Mundo de Fútbol celebrado en África del Sur. Jugando con la ingenuidad como capacidad de seducción, con respuestas rápidas y teniendo como principal útil de viaje el calendario de los partidos de la Copa del Mundo, nuestros “pequeños” héroes van a atravesar las infinitas tierras africanas en busca de un sueño improbable. A medida que van andando, forman una tribu – un grupo de indigentes – de personalidad brillante y destructiva, que les ayuda a negociar un camino a través de una serie de situaciones gloriosas, peligrosas, hilariantes y extrañas. Gracias a estos muchachos, vamos a encontrar una África desconocida, experienciando la dura realidad de un paseo épico a través de siete países, así como la alegría, la risa y la esperanza – “el ubuntu” – que surge de la realización en común de esta increíble aventura.

The extraordinary story of three young boys who travel 5,000 kilometres to watch the World Football Championship in South Africa. Availing themselves of their naivety as one of their skills of seduction, always ready with quickfire answers and using the calendar for the World Cup games as the main tool for planning their journey, our “young lads” cross over the vast and never-ending tracts of land that make up Africa in search of an improbable dream. As they travel, they form a tribe – a group of native people – with a brilliant and destructive personality, which helps them to negotiate a path through a series of glorious, dangerous, hilarious and even bizarre situations. Through these boys, we discover an unknown Africa, experiencing the harsh reality of an epic journey through seven countries, as well as joy, laughter and the hope – “ubuntu” – that comes from their undertaking this incredible journey together.

ESPECTÁCULOS

LIVE PERFORMANCES

TEATRO/THEATRE

16 e 17 de Junho/Junio/June 21:30
18 de Junho/Junio/June 19:00

Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna

Encenador/Director
William Kentridge
Handspring Puppet Company

WOYZECK ON THE HIGHVELD

África do Sul / Sudáfrica / South Africa

Muitos espectadores lisboetas se recordarão da passagem pela capital desta companhia de teatro sul-africana, uma das fundamentais do teatro actual, com espectáculos como “Faustus in Africa” ou “Il Ritorno d’Ulisse”. A Handspring Puppet Company iniciará a programação de espectáculos com a sua adaptação muito própria da peça “Woyzeck”, de Georg Buchner. Nesta versão, Woyzeck é um trabalhador imigrante na zona industrial de Joanesburgo, em 1956, e o tema permanece: ciúme, assassinio e conflito entre o individual e a repressão social. Com esta produção, a famosa companhia de teatro de marionetas dirigida por Adrian Kohler e Basil Jones iniciava a sua colaboração com William Kentridge, artista visual, cineasta e, neste caso, o encenador sul-africano a quem se devem algumas das mais inovadoras encenações e exposições das duas últimas décadas.

Muchos espectadores lisboetas recordarán del paso por la capital de esta compañía de teatro surafricana, una de las fundamentales del teatro actual, con espectáculos como *Faustus in Africa* o *Il Ritorno d’Ulisse*. La Handspring Puppet Company iniciará la programación de espectáculos con una adaptación libre de la obra *Woyzeck*, de Georg Büchner. En esta versión, Woyzeck es un trabajador emigrante en la zona industrial de Johannesburgo en 1956, y el tema permanece: celos, asesinato y conflicto entre lo individual y la represión social. Con esta producción, la famosa compañía de teatro de marionetas dirigida por Adrian Kohler y Basil Jones iniciaba su colaboración con William Kentridge, artista visual, cineasta y, en este caso, el director surafricano a quien se deben algunas de las más innovadoras versiones y exposiciones de las dos últimas décadas.

Many spectators in Lisbon will remember the previous visit paid to the capital by this South African theatre company, one of the mainstays of modern-day theatre, with performances such as *Faustus in Africa* or *Il Ritorno d’Ulisse*. The Handspring Puppet Company will begin the series of live performances with their own very special adaptation of Georg Buchner’s play *Woyzeck*. In this version, Woyzeck is an immigrant worker in the industrial area of Johannesburg in 1956, and the theme remains the same as before: jealousy, murder and conflict between the individual and social repression. With this production, the famous puppet theatre company directed by Adrian Kohler and Basil Jones began their collaboration with William Kentridge, a South African visual artist, filmmaker and, in this case, the director responsible for some of the most innovative stage directions and exhibitions of the last two decades.

MUSICA / MUSIC

18 de Junho / Junio / June 21:30

Anfiteatro ao Ar Livre

ORQUESTRA GULBENKIAN

DRUMMING GRUPO DE PERCUSSÃO / PERCUSIÓN

com / con / with Matchume Zango, Timbila de Moçambique
maestro / conductor: Pedro Neves

A música clássica é propriedade das classes altas ocidentais e representa a mais alta expressão de todas as tradições musicais criadas pelo Homem. Será isto verdade? Nem por isso. Na música, como na vida, tudo está ligado. Considerar a nossa própria cultura, ou mais precisamente uma pequena parte dela, como a cereja no topo do bolo é não só uma manifestação de desconhecimento como é absurdo. As origens e as ligações da música clássica a outras músicas são profundas e abrangentes. Este concerto, interpretado por uma orquestra sinfónica e um grupo de percussão, leva-nos numa viagem pelo tempo e pelo espaço. Steve Reich dá o tom: um tambor é tocado por um homem. Podia ser o primeiro som do trabalho de corte de madeira. A seguir, outro homem junta-se, reage ao primeiro – e temos comunicação, temos música. Música que, desde as suas origens, em África, se desenvolveu de forma, sabe-se hoje, muito diversificada. É tão simples. Pode-se ter tornado mais complexa na música formalizada de Xenakis, baseada em elaborados cálculos de probabilidades matemáticas. Mas o que ouvimos não são algoritmos, o que ouvimos são sons e combinações de sons e ritmos. Apesar de tudo, Xenakis era um romântico que também adorava Brahms. Neste concerto, debaixo dos céus nocturnos, abraçados pelos sons que se movem à nossa volta, somos provocados pelas origens da música e pela visão do desconhecido. Chamemos-lhe futuro, se quisermos.

La música clásica es una creación de las clases altas occidentales y representa la expresión más elevada de todas las tradiciones musicales creadas por el Hombre... ¿Será verdad? La cosa no está tan clara. En la música, como en la vida, todo está relacionado. Considerar nuestra propia cultura, o más precisamente, una pequeña parte de ella, como la guinda del pastel es una manifestación de desconocimiento. Pero además es absurdo: las raíces y los vínculos que unen la música clásica a otras músicas son profundos y variados.

Este concierto, interpretado por una orquesta sinfónica y un grupo de percusión, nos transporta en un viaje por el tiempo y el espacio. Steve Reich da el tono: un tambor es tocado por un hombre. Podía ser el primer sonido resultado de cortar la madera. A continuación, otro hombre se junta, respondiendo al primero. Ya tenemos comunicación y, con ella, la música. Una música que hoy sabemos que se ha desarrollado de forma muy diversificada desde sus orígenes en África. En realidad es tan simple... Se puede haber hecho más compleja en la música programática de Xenakis, basada en elaborados cálculos de probabilidades matemáticas. Pero lo que oímos no son algoritmos, sino sonidos y combinaciones de sonidos y ritmos. A pesar de todo, Xenakis era un romántico que también amaba Brahms. En este concierto, bajo los cielos nocturnos, abrazados por los sonidos que se mueven a nuestro alrededor, somos provocados por los orígenes de la música y por la visión de lo desconocido. Llamémosle futuro, si así les parece.

Classical music is the property of the western upper classes and represents the highest expression of all musical traditions created by man. Is this true? Not really. In music, as in life, everything is interconnected. To consider our own culture, more precisely a small part of it, as the icing on the cake is not only ignorant, but absurd. The roots and tentacles of classical music spread far and wide. This concert, performed by a symphony orchestra and percussion group, takes us on a journey through space and time. Steve Reich sets the tone: a drum is beaten by a man. This could be the first sound of wood being cut for the fireplace. Then another man joins in, responding to the first – and we have communication, we have music. Music that, from its roots in Africa, has developed through time in a very diversified way. It’s very simple. It may have become more complex in Xenakis’ ‘formalised music’, based on the elaborate calculation of mathematical probabilities. But we do not hear algorithms, we hear sounds and combinations of sounds and rhythms. After all, Xenakis was a romantic who also loved Brahms. In this concert, performed under night skies, we are embraced by the sounds moving around us, aroused by the origins of music and a vision of the unknown. You can call it the future if you want.



WK Studio1



Nave 1 (2010)
Wagner Malta Tavares/ Galeria
Marília Razuk. Cortesia do artista
e da galeria/ Cortesía del artista
y de la galeria/ Courtesy of the
artist and of the gallery

MÚSICA / MUSIC

19 de Junho / Junio / June 19:00 e / y / and 22:00

Jardim / Jardín / Gardens

Compositores e / y Músicos / Composers and Musicians
Victor Gama e Pedro Carneiro

AQUARIUM MATERIALIS

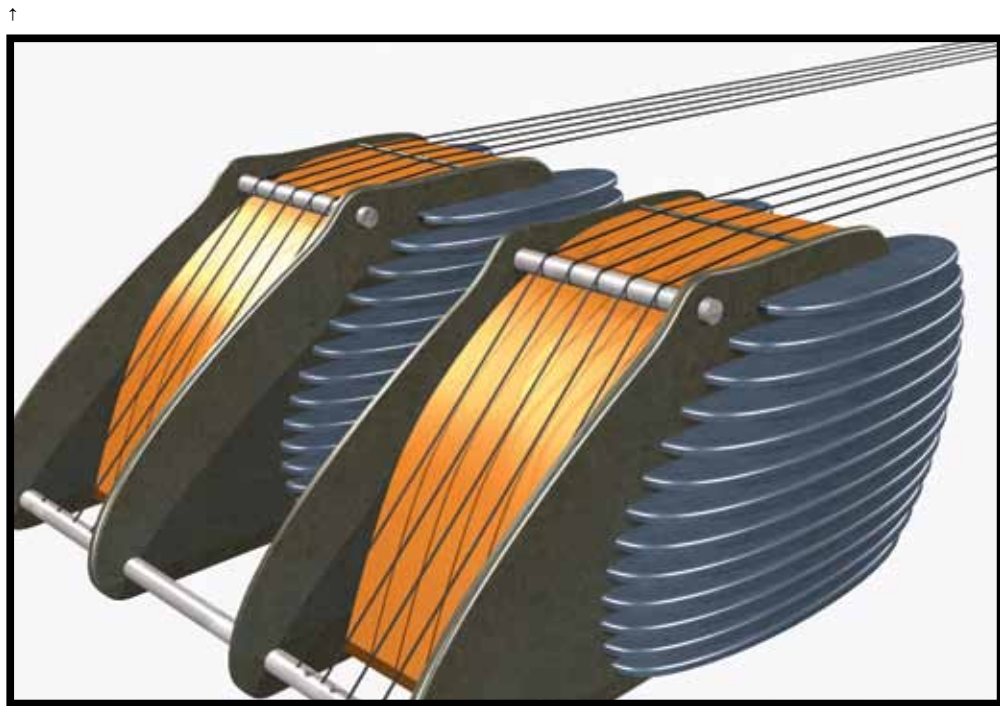
Angola-Portugal

Bilhete único para as duas partes / Entrada única para las dos partes / Single ticket for both parts

Victor Gama tem construído o seu trabalho em torno de rituais entre tecnologia e Natureza. Não é necessário conhecer bem a fundo a sua biografia para se perceber que as suas raízes estão no continente negro. Victor Gama utiliza a sua música e os seus magníficos instrumentos – criados por si e que sobrevivem gloriosamente como singularíssimas obras de arte – como veículos criativos e tradutores desse mundo, dando origem a uma música que, embora singular, não deixa de ser também universal. Os fantásticos instrumentos que Pedro Carneiro e Victor Gama apresentam no Jardim da Gulbenkian são peças que se ancoram ao solo, sobrevoam o espaço e usam o espelho de água do lago como superfície interlocutora. É uma mediação perfeita entre os instrumentistas e a fauna e flora. Separada em duas partes, a peça divide-se entre opostos, reflectindo, mais uma vez, a dicotomia da natureza: uma parte diurna, repleta de vida, cheia de cores e de luz, vibrando intensamente; e uma parte nocturna, em que o mistério impõe que nos percamos em fantasias, deixando que o imaginário e as palavras tomem conta da nossa percepção.

Victor Gama ha construído su trabajo en torno de rituales entre tecnología y naturaleza. No es necesario conocer a fondo su biografía para darse cuenta de que sus raíces profundizan en el continente negro. Victor Gama utiliza su música y sus magníficos instrumentos – creados por él mismo y que sobreviven gloriosamente como singularísimas obras de arte – como vehículos creativos y traductores de ese mundo, dando origen a una música que, aunque singular, no deja de ser también universal. Los fantásticos instrumentos que Pedro Carneiro y Victor Gama tocarán en el jardín de la Gulbenkian son piezas que se anclan al suelo, sobrevuelan el espacio y usan el espejo de agua del lago como superficie interlocutora. Serán una mediación perfecta entre los instrumentistas y la fauna y flora. Separada en dos partes, la pieza se divide entre opuestos, reflejando, una vez más, la dicotomía de la naturaleza: una parte diurna, repleta de vida, llena de colores y luz, vibrando intensamente; y una parte nocturna, en que el misterio impone que nos perdamos en fantasías, dejando que el imaginario y las palabras tomen cuenta de nuestra percepción.

Victor Gama has constructed his work around the various rituals existing between technology and Nature. One doesn’t need to know his biography in any great depth to realise that his roots are in the Black Continent. Victor Gama uses his music and his magnificent instruments – created by himself and gloriously surviving as unique works of art – as creative vehicles for conveying that world, giving rise to a form of music that, although quite singular in nature, is nonetheless also universal. The fantastic instruments that Pedro Carneiro and Victor Gama will be playing in the Gulbenkian gardens are pieces that are anchored to the ground, fly over the space and use the reflecting surface of the lake as an interlocutor. These will provide the perfect mediation between the instrumentalists and the fauna and flora. Separated into two parts, the musical piece is divided into opposites, once again reflecting the dichotomy of nature: one part in the daytime, full of life, colours and light, and vibrating intensely; and another nocturnal part, in which mystery forces us to lose our fantasies, allowing the imagination and the words to take over perception.



DANÇA / DANZA / DANCE

22 de Junho / Junio / June 21:30
23 de Junho / Junio / June 19:00

Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna

GRUPO LAKKA

Brasil

O CORPO É O MÍDIA DA DANÇA + OUTRAS PARTES

EL CUERPO Y LOS MEDIA DE LA DANZA + OTRAS PARTES
THE BODY IS THE MEDIA OF DANCE + OTHER PARTS

Vanilton Lakka, o coreógrafo e intérprete brasileiro, que se integra no movimento da dança contemporânea que está a acontecer no Brasil e que participa da renovação da paisagem da dança sul-americana, possui formação em dança clássica, dança-jazz e danças de rua. Traz os contextos sociais e tecnológicos presentes nas cidades do princípio deste século para o universo da sua dança, que, subtil, plena de detalhes e gestos coreográficos, física e plástica, é original na forma como se estende a outros suportes, nomeadamente aos novos *media*, sem que com isso “arrefeça” o espectáculo ou as coreografias percam dinâmicas humanas.

Este coreógrafo e intérprete brasileiro, que forma parte del movimiento de la danza contemporánea que está ocurriendo en Brasil y participa en la renovación del paisaje de la danza sudamericana, tiene formación en danza clásica, danza-jazz y danzas de calle. Vanilton Lakka trae los contextos sociales y tecnológicos presentes en las ciudades de principios de este siglo hacia el universo de su danza, que, sutil, plena de detalles y gestos coreográficos, física y plástica, es original en la forma como se extiende a otros soportes, especialmente a los nuevos *media*, sin que con eso “enfrie” el espectáculo o las coreografías pierdan una dinámica humana.

This Brazilian choreographer and performer, who forms part of the contemporary dance movement that is taking place in Brazil and has participated in the renewal of South American dance, was trained in classical dance, jazz dance and street dances. Vanilton Lakka brings the social and technological contexts of the cities at the beginning of this century into the universe of his subtle, physical and artistic dance, full of choreographic details and gestures, which is original in the way it spreads to other supports, namely to the new media, without this in any way diminishing the excitement of the spectacle or causing the choreographies to lose their human dynamics.

MÚSICA / MUSIC

26 de Junho / Junio / June 19:00

Anfiteatro ao Ar Livre

BALOJI

Congo — Bélgica / Belgium

Europa e África compõem a personalidade de Baloji, músico congolês a viver em Bruxelas. Esta bipolaridade geográfica transparece claramente no seu projecto artístico, cruzando o *hip-hop* fluido com uma soul inflamada ou o *high life*, sempre tocado pelo omnipresente *voodoo* subsariano. Baloji representa fielmente uma África pós-exótica, assimilando sem complexos o ‘vaivém’ intercontinental de influências e informação e mostrando-se, principalmente, muito consciente das questões colocadas pelo debate pós-colonial. É membro de uma orgulhosa linhagem de músicos africanos que se caracterizam por uma sólida consciência política, quase cínica, mas não desprovida de esperança. No entanto, numa actuação sua jamais se perde um forte sentido de festa e diversão.

<http://www.youtube.com/watch?v=cUVxhvjc500>



MÚSICA / MUSIC

3 de Julho / Julio / July 19:00

Anfiteatro ao Ar Livre

SHANGAAN ELECTRO

África do Sul / Sudáfrica / South Africa

“Shangaan Electro: New Wave Dance Music from South Africa” (Honest Jon’s) foi um dos discos mais importantes de 2010, compilando alguns dos maiores êxitos *shangaan*. O *shangaan* provém da cidade de Malamulele, na província de Limpopo (região mais setentrional da África do Sul, na fronteira com o Botswana, o Zimbabwe e Moçambique) e caracteriza-se pela velocidade dos *beats*, conduzindo a uma dança que tem tanto de eléctrica como de divertida. O *shangaan* posiciona-se na intersecção da tradição e de uma África da tecnologia digital caseira, que pode ser encontrada na produção cinematográfica de Nollywood, na Luanda do *kuduro* ou na África das transferências de dinheiro via telemóvel. Para que ninguém deixe de dançar, e a festa seja completa, antes do concerto haverá ainda um *workshop* de dança proporcionado pelos bailarinos deste colectivo.

<http://www.youtube.com/watch?v=xyAhRPh6ETA>

Shangaan Electro: New Wave Dance Music from South Africa (Honest Jon’s) was one of the most important records of 2010, compiling algunos de los mayores éxitos shangaan. El shangaan procede de la ciudad de Malamulele, en la provincia de Limpopo (región más septentrional de África del Sur, en la frontera con Botswana, Zimbabwe y Mozambique) y se caracteriza por la velocidad de los *beats*, conduciendo a una danza que tiene tanto de eléctrica como de divertida. El shangaan se sitúa en la intersección de la tradición y de una África de la tecnología digital casera, que puede ser encontrada en la producción cinematográfica de Nollywood, en la Luanda del kuduro o en la África de las transferencias de dinero vía teléfono móvil. Para que nadie deje de bailar, y la fiesta sea completa, antes del concierto habrá asimismo un *workshop* de danza impartido por los bailarines del colectivo que va a estar presente en Lisboa.

Shangaan Electro: New Wave Dance Music from South Africa (Honest Jon’s) was one of the most important records of 2010, amounting to a compilation of some of greatest hits from the world of Shangaan music. Shangaan music comes from the city of Malamulele, in the province of Limpopo (the northernmost region of South Africa, which forms a border with Botswana, Zimbabwe and Mozambique). It is characterised by the great velocity of its beats, leading to a dance that is both highly electric and great fun. Shangaan music is positioned at the intersection of tradition and an Africa that has become caught up in home-made digital technology, which can be found in the cinematic productions of Nollywood, in the Luanda of Kuduro music or in the Africa of money transfers made by mobile phone. So that nobody has to stop dancing and to make sure that the party atmosphere is complete, there will also be a dance workshop before the concert given by the dancers of the collective that will be in Lisbon.

TEATRO/THEATRE

1 Julho / Julio / July 19:00
2 Julho / Julio / July 21:30
3 de Julho / Julio / July 22:00

Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna

Encenador/Director
Guillermo Calderón

VILLA + DISCURSO

Chile

Sim, sim, gostamos muito destas duas novas peças de Guillermo Calderón. Gostamos tanto que, depois de termos apresentado Neva, no ano passado, decidimos apresentar de novo as últimas obras deste extraordinário encenador e dramaturgo chileno, com umas actrizes também elas extraordinárias. As duas peças decorrem na Villa Grimaldi, conhecida na Ditadura por 'Londres 38', uma casa que está tenebrosamente associada ao regime de Pinochet.

A primeira peça apresentada – “Discurso” – é uma ficção da despedida da Presidente Michelle Bachelet quando deixou o Palácio presidencial. Começa «Hoje não vos vou falar com palavras dóceis e esperadas...» E segue-se um manifesto do exercício do poder do ponto de vista de alguém que se assume como mulher, pediatra, optimista e socialista. É é fascinante como Calderón pega numa matéria tão arriscada, numa personagem que é considerada como a melhor presidente da história do Chile e interroga o que é o poder.

E chega a segunda parte, que decorre na mesma sala e com as mesmas actrizes, e o tema é aparentemente simples: que fazer àquela casa que tem esse passado tão histórico e é uma memória a preservar da luta clandestina e da tortura? As três actrizes discutem frente a uma mesa sobre a qual está uma maquete da Villa Grimaldi. A partir deste dispositivo realista, aparentemente simples, até banal num campo mediático, Calderón constrói uma das mais fortes, sólidas, profundas dramaturgias sobre a criação humana das artes, a validade da arte contemporânea, o debate democrático, os conflitos ideológicos, o papel da museografia; e em nenhuma situação há qualquer sinal da introdução ideológica possível do autor.

Nos encantan estas dos nuevas obras de Guillermo Calderón.

Nos gustan tanto que, después de haber presentado Neva el año pasado, hemos decidido presentar de nuevo las últimas obras de este extraordinario director y dramaturgo chileno, con unas actrices también ellas extraordinarias. Ambas obras transcurren en Villa Grimaldi, conocida durante la Dictadura como *Londres 38*, una casa que está tenebrosamente asociada al régimen de Pinochet.

La primera obra presentada – *Discurso* – es un discurso ficticio de la despedida de la presidenta Michelle Bachelet al dejar el palacio presidencial. Comienza así: “Hoy no voy a hablarlos con palabras dulces y esperadas...” Y sigue un manifesto del ejercicio del poder desde el punto de vista de alguien que se asume como mujer, pediatra, optimista y socialista. Y es fascinante como Calderón utiliza una materia tan arriesgada, y un personaje que es considerado como el mejor presidente de la historia de su país, y se interroga sobre lo que es el poder.

Y llega la segunda parte, que se desarrolla en la misma sala y con las mismas actrices, y el tema es aparentemente sencillo: ¿que hacer con una casa que guarda un pasado semejante y es una memoria a preservar de la lucha clandestina y de la práctica de la tortura institucional? Las tres actrices discuten frente a una mesa sobre la que está colocada una maquete de Villa Grimaldi. A partir de este dispositivo realista, aparentemente simple, incluso banal en un plano mediático, Calderón construye una de las más fuertes, sólidas, profundas dramaturgias sobre la creación humana de las artes, la validez del arte contemporáneo, el debate democrático, los conflictos ideológicos y el papel de la museografía; y donde en ningún momento se impone en el discurso la posición ideológica posible del autor.

Yes, we really do like these two new plays by Guillermo Calderón.

We like them so much that, after presenting *Neva* last year, we have decided to re-present the last two plays written by this extraordinary Chilean stage director and playwright, and performed by some equally extraordinary actresses. The two plays take place at the Villa Grimaldi, known under the Dictatorship as *Londres 38*, a house that has sad and gloomy associations with Pinochet's regime.

The first play presented – *Discurso* – is a fictionalised speech made by President Michelle Bachelet when she bid farewell to the presidential palace. She begins like this: “Today, I'm not going to speak to you with soft words and hackneyed clichés...” And this is followed by a manifesto for the exercise of power expressed from the point of view of someone who acknowledges her condition as a woman, paediatrician, optimist and socialist. And it is fascinating to see how Calderón takes hold of a subject that is so full of risks, in a character who is considered to have been the best president in the history of Chile and who questions exactly what power is.

And then comes the second part, which takes place in the same room with the same actresses, and the theme is apparently a simple one: what to do with that house that has such a historic past and is a memory that needs to be preserved of the clandestine struggle and the torture that came with it? The three actresses engage in a long discussion around a table on which there stands an architect's model of the Villa Grimaldi. Starting from this realistic and apparently simple device, and one that is even quite banal in terms of its media impact, Calderón constructs one of the most powerful, solid and profound dramas about the human creation of the arts, the validity of contemporary art, the democratic debate, ideological conflicts and the role of the museum; and in no situation is there any hint of the possible ideological interference of the author.

EXPOSIÇÃO / EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Até / Hasta / Until 28 de Agosto / August

FRONTEIRAS

FRONTERAS / BORDERS

8.ºs Encontros de Fotografia de Bamako Bienal de Fotografia Africana
8.ºs Encuentros de Fotografía de Bamako Bienal de Fotografía Africana
8th Bamako Photography Encounters Biennial of African Photography

Edifício Sede / Main building

Continuação da exposição de fotografias de artistas africanos e afro-americanos que resultante dos 8.ºs Encontros de Fotografia de Bamako, a mais importante bienal de fotografia africana. São várias dezenas de fotografias e vídeos de 53 fotógrafos, todos eles glosando o tema “Fronteiras”. A questão, abordada sob múltiplos ângulos e com o recurso a várias técnicas, não deixa de ser pertinente no mundo globalizado actual, mas surge associada de forma particular ao sofrimento e à exclusão, à esperança e às utopias de quem vive em África ou faz parte da diáspora africana. Ao contrário do que foi hábito durante muitos anos, com as imagens de africanos e da sua realidade a serem apresentadas por fotógrafos e realizadores não africanos, desta vez há um discurso fotográfico e imagens, cuja autoria é daqueles que habitam neste continente, ou que a ele regressam por pertença, e dessa realidade fazem a sua representação.

Continúa la exposición de fotografías de artistas africanos y afroamericanos procedente de los 8.ºs Encuentros de Fotografía de Bamako, la más importante bienal de fotografía africana. Son varias decenas de fotografías y vídeos de 53 fotógrafos, que abordan un tema común: las «Fronteras». Si esta cuestión, abordada desde múltiples ángulos y mediante diferentes técnicas, es evidentemente pertinente en el mundo globalizado actual, aún lo es más cuando se asocia de forma particular al sufrimiento y a la exclusión, a la esperanza y a las utopías de quienes viven en África o forman parte de la diáspora africana. Al contrario de lo que era habitual durante muchos años, cuando las imágenes de los africanos y de su realidad eran presentadas por fotógrafos y directores no africanos, esta vez hay un discurso fotográfico e imágenes creados por artistas que viven en este continente o que a él regresan por pertenencia, y de esa realidad hacen su representación.

The exhibition continues of photographs by African and Afro-American artists, resulting from the 8th Bamako Photography Encounters, the most important biennial of African photography. There are scores of photographs and videos by 53 photographers, all of them touching on the theme of “Borders”. The question, which is approached from all kinds of different angles using a variety of techniques, continues to be highly relevant in the modern-day globalised world, but it appears here associated in a most particular way with suffering and exclusion, the hope and the utopias of those who live in Africa or are part of the African Diaspora. Counteracting what has been the custom for many years, with images of Africans and their reality being presented by non-African photographers and film directors, on this occasion there is a discourse of photography and images produced by those who live in this continent or who have returned to where they belong and made their own representation of that reality.



Yo-Yo Gonthier,
«0 vigia»,
série «A praia», 2008.
Cortesía do artista
Cortesía del artista
Courtesy of the artist



a Lisboa, donde realizou el Curso Avanzado de Fotografia de Ar.Co. En 2008/2009 assistió al Independent Art Studies Program de la Escuela Maumaus. Expone regularmente desde 2002. Entre sus más recientes exposiciones, colectivas e individuales, destacan: en 2011 - *Noli me tangere*, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves (Mayo); *Mandei-te matar porque não havia razão*, Torre do Tombo y Espaço Avenida (Mayo), Lisboa; en 2010 - *De heróis está o inferno cheio*, Plataforma Revólver, Lisboa; 3 *viagens pelos eu dos eus*, Quase Galeria, Oporto; *Novas Aquisições do Museu Bernardo*, Caldas da Rainha, entre otras.

Rachel Korman is a visual artist, Brazilian by birth and Polish by affinity. She lives and works in Lisbon. She studied at the Visual Arts School of Parque Lage, Rio de Janeiro, at the end of the 1990s, under the guidance of the artist Nelson Leirner. In 2007, she moved to Lisbon, where she took the Advanced Photography Course at the Ar.Co art school. In 2008/2009, she attended the Independent Art Studies Programme organised by the Maumaus group. She has been exhibiting regularly since 2002. Among her most recent individual and group exhibitions are – *Noli me tangere*, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves (May, 2001); *Mandei-te matar porque não havia razão*, Torre do Tombo and Espaço Avenida, Lisbon (May, 2011); *De heróis está o inferno cheio*, Plataforma Revólver, Lisbon (2010); 3 *viagens pelos eu dos eus*, Quase Galeria, Porto (2010); *Novas Aquisições do Museu Bernardo*, Caldas da Rainha (2010), among others.

Raqs Media Collective
(1992)

Os Raqs Media Collective (Jeebesh Bagchi, Monica Narula & Shuddhabrata Sengupta) têm sido definidos diversamente como artistas, curadores, editores e catalisadores de processos culturais. O seu trabalho, que tem sido apresentado nos principais espaços e eventos internacionais de exposição, posiciona-os nas intersecções da arte contemporânea, do questionamento histórico e da especulação filosófica, entre a investigação e a teoria – assumindo frequentemente a forma de instalações, objetos *media online* e *offline*, performances e encontros. Vivem e trabalham em Deli. Co-fundaram o projecto Sarai, em 2000, são membros do colectivo editorial da série “Sarai Reader” e foram curadores do “The rest of Now” e co-curadores do “Scenarios”, para a Manifesta 7 (2008). Exposições colectivas recentes incluem Lightbox, Tate Britain (Londres, 2009), Festival d’Automne (Paris, 2011), Ikon Gallery (Birmingham, 2009), Project 88 (Bombaim, 2010), Palais de Beaux Arts (Bruxelas, 2004), Frith Street Gallery (Londres, 2009), entre outras. Exposições individuais recentes incluem o Centre Pompidou (Paris), Serpentine Gallery (Londres), Mori Museum (Tóquio), MuHKA (Antuérpia), Kunstmuseum (Berne), Hayward Gallery (Londres), SFMOMA (São Francisco), Fondazione Sandretto (Turim), Today Museum (Pequim), Taipei Fine Art Museum (Taipé), Documenta 11 (Kassel), entre outras.

Los Raqs Media Collective (Jeebesh Bagchi, Monica Narula y Shuddhabrata Sengupta) han sido definidos de las más diversas formas: como artistas, curadores, editores y catalizadores de procesos culturales. Su trabajo, que ha sido presentado profusamente en los principales espacios y eventos internacionales de exposición, los sitúa en las intersecciones del arte contemporáneo, del cuestionamiento histórico y de la especulación filosófica, entre la investigación y la teoría – asumiendo con frecuencia la forma de instalaciones, objetos *media online* y *offline*, performances y encuentros. Viven y trabajan en Delhi. En 2000 cofundaron el proyecto Sarai. Son miembros del colectivo editorial de la serie *Sarai Reader*, y fueron curadores de *The rest of Now* y co-curadores de *Scenarios* para Manifesta 7 (2008).

Sus exposiciones colectivas recientes incluyen Lightbox, Tate Britain (Londres, 2009), Festi-

val d’Automne (París, 2011), Ikon Gallery (Birmingham, 2009), Project 88 (Bombay, 2010), Palais de Beaux Arts (Bruselas, 2004), Frith Street Gallery (Londres, 2009), entre otras. Entre sus exposiciones individuales recientes se cuentan Centre Pompidou (París), Serpentine Gallery (Londres), Mori Museum (Tokio), MuHKA (Amberes), Kunstmuseum (Berne), Hayward Gallery (Londres), SFMOMA (San Francisco), Fondazione Sandretto (Turín), Today Museum (Pekín), Taipei Fine Art Museum (Taipei), Documenta 11 (Kassel), entre otras.

Raqs Media Collective (Jeebesh Bagchi, Monica Narula & Shuddhabrata Sengupta) have been variously described as artists, curators, editors and catalysts of cultural processes. Their work, which has been exhibited widely at major international venues and events, locates them at the intersections of contemporary art, historical enquiry, philosophical speculation, research and theory – often taking the form of installations, online and offline media objects, performances and encounters. They live and work in Delhi. They co-founded Sarai in 2000, are members of the editorial collective of the *Sarai Reader* series, and curated “The Rest of Now” and co-curated “Scenarios” for Manifesta 7 (2008).

Recent solo shows include exhibitions at the Lightbox, Tate Britain (London, 2009), Festival d’Automne (Paris, 2011), Ikon Gallery (Birmingham, 2009), Project 88 (Mumbai, 2010), Palais de Beaux Arts (Brussels, 2004) and Frith Street Gallery (London, 2009), among others. Recent group shows include exhibitions at the Centre Pompidou (Paris), Serpentine Gallery (London), Mori Museum (Tokyo), MuHKA (Antwerp), Kunstmuseum (Berne), Hayward Gallery (London), SFMOMA (San Francisco), Fondazione Sandretto (Turin), Today Museum (Beijing), Taipei Fine Art Museum (Taipei) and Documenta 11 (Kassel), among others.

Rodrigo Oliveira
Concluiu a Licenciatura em Escultura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. No último ano lectivo, ao abrigo do programa Erasmus, frequentou a Escola de Belas Artes de Berlim (Universität der Künste). Participou no Programa Independente de Estudos das Artes Visuais da Escola Maumaus, onde realizou a sua primeira exposição, e completou o mestrado no Chelsea College of Art & Design. Desde então, expõe regularmente, participando em inúmeras colectivas e individuais sendo as mais recentes “Coisas de valor e o valor das coisas” (Cosmocopa Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, 2011 - individual), “Ninguém podia dormir na rede porque a casa não tinha parede” (Galeria Filomena Soares, 2010 - individual) e “Da Obra ao Texto” (Galeria Presença, Porto, 2009 - individual). Trabalhando nos limites da multidisciplinaridade, tem vindo a explorar diversos media e a apropriar-se de uma quantidade ilimitada de matérias e objetos que erudita e imaginativamente descontextualiza da sua primordial função, transpondo-os para o campo das artes plásticas.

Rodrigo Oliveira estudió la Licenciatura en Escultura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa, realizando, como alumno Erasmus, el último curso académico en la Escuela de Bellas Artes de Berlín (Universität der Künste). Todavía como estudiante universitario participó en el Programa Independiente de Estudios de Artes Visuales de la Escola Maumaus, donde realizó su primera exposición, cursando posteriormente un máster en el Chelsea College of Art & Design. Desde entonces expone de forma continua, participando en numerosas colectivas e individuales, entre las que destacamos las más recientes: “Coisas de valor e o valor das coisas” [Cosas de valor y el valor de las cosas], Cosmocopa Arte Contemporânea, Rio de Janeiro (2011, individual), “Ninguém podia dormir na rede porque a casa não tinha parede” [Nadie podía dormir en la hamaca por-

que la casa no tenía paredes], Galeria Filomena Soares (2010, individual) o “Da Obra ao Texto” [De la Obra al Texto], Galeria Presença, Oporto, (2009, individual). Rodrigo Oliveira trabaja en los limites de la multidisciplinariedad, explorando, desde el inicio de su trayectoria artística, diferentes media y apropiándose de una cantidad ilimitada de materias y objetos que, de forma erudita e imaginativa, descontextualiza de su primordial función y transpone al campo de las artes plásticas.

Rodrigo Oliveira graduated in Sculpture from the Faculty of Fine Art of the University of Lisbon. As part of his degree, he attended the Berlin School of Fine Arts (Universität der Künste) during the final year of his studies, under the Erasmus programme. While still a university student, he took part in the Independent Programme of Visual Arts Studies at the Maumaus School, where he held his first exhibition, and later completed his Master’s Degree at the Chelsea College of Art & Design. Since then, he has exhibited his work regularly, participating in countless group and solo exhibitions, of which the most recent are: “Coisas de valor e o valor das coisas” (Things of value and the value of things), Cosmocopa Arte Contemporânea, Rio de Janeiro (2011, solo exhibition), “Ninguém podia dormir na rede porque a casa não tinha parede” (Nobody could sleep in the hammock because the house had no walls), Galeria Filomena Soares (2010, solo exhibition), Da Obra ao Texto (From the Work to the Text), Galeria Presença, Porto, (2009, solo exhibition). Rodrigo Oliveira works at the very limits of multidisciplinaryity. Since the beginning of his artistic practice, he has been exploring different media and appropriating an unlimited quantity of materials and objects that he then decontextualises from their original function in an erudite and imaginative fashion, transposing them to the field of the visual arts.

Tiago Bartolomeu Costa
(Lisboa)

Tiago Bartolomeu Costa fundou e dirigiu a *Obscena* – Revista de Artes Performativas. Crítico e colaborador do jornal Público escreve também para outras publicações internacionais. É secretário da rede europeia de publicações TEAM Network, membro do conselho consultivo do festival Divaldena Nitra, na Eslováquia, consultor da estrutura D’Art, na Grécia, e membro votante do Prémio Novas Realidades Teatrais Europeias/Prémio Europa. No biénio 2009/2010, o seu trabalho foi distinguido pelo programa Cultural Leadership International, do British Council.

Tiago Bartolomeu Costa fundó y dirige *Obscena* – Revista de Artes Performativas. Crítico y colaborador del diario Público, escribe también regularmente para otras publicaciones internacionales. Es secretario de la red europea de publicaciones TEAM Network, miembro del consejo consultivo del festival Divaldena Nitra, en Eslovaquia, consultor de la estructura D’Art, en Grecia, y miembro votante del Premio Europa a la nueva realidad teatral europea. En el bienio 2009/2010, su trabajo fue distinguido por el programa Cultural Leadership International, del British Council.

Tiago Bartolomeu Costa is the founder and editor of *Obscena* – Revista de Artes Performativas. He is a critic and columnist for the Público newspaper, also writing regularly for other international publications. He is the secretary of the European TEAM Network, a consortium of arts magazines, and a member of the advisory board to the Divaldena Nitra Festival, in Slovakia, a consultant of the D’Art structure, in Greece, and a voting member of the Europe Theatre Prize/New Theatrical Realities. At the 2009/2010 biennial, his work was recognised by the British Council’s Cultural Leadership International programme.

Zanele Muholi
(Umlazi, África do Sul, 1972)

Terminou o Curso Avançado de Fotografia no Market Photo Workshop, em Newtown, e fez a sua primeira exposição na Johannesburg Art Gallery, em 2004. Trabalhou como responsável das relações com a comunidade no Forum for Empowerment of Woman (FEW), uma organização lésbica negra, com base em Gauteng, e como fotógrafa e repórter para a Behind the Mask, uma revista *online* sobre questões lésbicas e gay em África. O seu trabalho representa o corpo da mulher negra de uma forma franca mas ao mesmo tempo íntima, que desafia a história do retrato do corpo da mulher negra na fotografia documental. A sua exposição a solo “Only half the Picture”, que foi apresentada no Michael Stevenson Gallery, em 2006, foi também apresentada no Market Photo Workshop, em Joanesburgo, e no Festival Afrovides, em Amesterdão. Em 2008 realizou uma exposição a solo em Le Case d’Arte, em Milão, e, em 2009, expôs em conjunto com Lucy Azubuike no CCA Lagos, na Nigéria. Ainda em 2009, foi a Artista Residente Ida Ely Rubin no Massachusetts Institute of Technology (MIT).

Zanele Muholi nació en Umlazi, Durban (República Sudafricana), en 1972. Estudió el Curso Avanzado de Fotografia en el Market Photo Workshop, en Newtown, y realizó su primera exposición en la Johannesburg Art Gallery en 2004. Zanele trabajó como responsable de las relaciones con la comunidad en el Forum for Empowerment of Woman (FEW), una organización lesbiana negra, con base en Gauteng, y como fotógrafa y reportera para *Behind the Mask*, una revista *online* sobre temas lésbicos y gay en África. Su trabajo representa el cuerpo de la mujer negra de una forma franca pero al mismo tiempo íntima, que desafia la historia del retrato del cuerpo de la mujer negra en la fotografía documental. Su exposición individual *Only half the Picture*, presentada en la Michael Stevenson Gallery en marzo de 2006, pudo verse también en el Market Photo Workshop, en Johannesburg, y en el Festival Afrovides, en Amsterdam. En 2008 realizó una exposición individual en Le Case d’Arte, en Milán, y en 2009 expuso junto con Lucy Azubuike en el CCA Lagos, en Nigeria. Ese mismo año recibió una beca de residencia artística Ida Ely Rubin en el Massachusetts Institute of Technology (MIT).

Zanele Muholi was born in Umlazi, Durban (South Africa), in 1972. She completed an Advanced Photography course at the Market Photo Workshop in Newtown and held her first solo exhibition at the Johannesburg Art Gallery in 2004. She has worked as a community relations officer for the Forum for the Empowerment of Women (FEW), a black lesbian organisation based in Gauteng, and as a photographer and reporter for *Behind the Mask*, an online magazine on lesbian and gay issues in Africa. Her work represents the black female body in a frank yet intimate way that challenges the history of the portrayal of black women’s bodies in documentary photography. Her solo exhibition *Only Half the Picture*, which was shown at the Michael Stevenson Gallery in March 2006, travelled to the Market Photo Workshop in Johannesburg and the Afrovides Festival in Amsterdam. In 2008, she had a solo show at Le Case d’Arte, Milan, and in 2009 she exhibited alongside Lucy Azubuike at the CCA Lagos, in Nigeria. She was the 2009 Ida Ely Rubin Artist-in-Residence at the Massachusetts Institute of Technology (MIT).

BILHETEIRA/ INFORMAÇÕES

TAQUILLA /INFORMACIONES

TICKET OFFICE/ INFORMATION

BILHETEIRA / TAQUILLA / TICKET OFFICE

Fundação Calouste Gulbenkian
Avenida de Berna 45 A - 1067-001 Lisboa
2ª a 6ª: 10:00 - 19:00
Tel. (+351) 21 782 3700

Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão
Rua Dr. Nicolau de Bettencourt - 1050-078 Lisboa
3ª a Domingo: 10:00 - 18:00
Tel. (+351) 21 782 3474/83

e uma hora antes do início dos espetáculos.
y una hora antes del inicio de los espectáculos.
and one hour before the start of evening performances.

Informações / Información / Information

Email: mmagalhaes@gulbenkian.pt
Tel. (+351) 21 782 3529
www.proximofuturo.gulbenkian.pt

Programa sujeito a alterações
Este programa puede sufrir alteraciones
This programme may be changed without prior notice

BILHETEIRA/ INFORMAÇÕES

TAQUILLA /INFORMACIONES

TICKET OFFICE/ INFORMATION

BILHETEIRA / TAQUILLA / TICKET OFFICE

Fundação Calouste Gulbenkian
Avenida de Berna 45 A - 1067-001 Lisboa
2ª a 6ª: 10:00 - 19:00
Tel. (+351) 21 782 3700

Woyzeck on the Highveld €20*
Orquestra Gulbenkian & Drumming €18**
Aquarium Materialis €12**
O Corpo é a Mídia & Outras Parte €12*
Baloji €10**
Villa & Discurso €15*
Shangaan Electro €10**
Sessões de cinema €3***
Exposição “Fronteiras” €4

BILHETEIRA/ INFORMAÇÕES

TAQUILLA /INFORMACIONES

TICKET OFFICE/ INFORMATION

BILHETEIRA / TAQUILLA / TICKET OFFICE

* Espectáculos de dança e teatro para maiores de 12 anos
** Espectáculos de música para maiores de 4 anos
*** Sessões de cinema para maiores de 12 anos
Entrada gratuita para jovens até aos 8 anos nos espetáculos de música

* Espectáculos de danza y teatro para mayores de 12 años
** Espectáculos de música para mayores de 4 años
*** Sesiones de cine para mayores de 12 años
Entrada gratuita para jóvenes hasta 8 anos en los espectáculos de música

*Dance and theatre performances open to people aged 12
**Music performances open to people aged over 4
***Film sessions open to people aged over 12
Music performances: Free admission for young people aged under 8

Próximo Futuro

Next Future