Usos da memória Uses of Memory

CADERNO SESC_VIDEOBRASIL 10 2014/2015

ELVIRA DYANGANI OSE
Edição Editor

edições Sesc
ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

Caderno_10_AF-v02.indd 1 11/21/14 13:58

Editorial

SOLANGE FARKAS

Curadora e diretora da Associação Cultural Videobrasil
Curator and director, Associação Cultural Videobrasil

TETÉ MARTINHO

Coordenação editorial Editorial coordinator

Caderno_10_AF-v02.indd 2 11/21/14 13:58

Em sua décima edição, o Caderno Sesc_Videobrasil volta-se para as práticas artísticas que envolvem arquivo, memória e história em tentativas de ampliar, problematizar ou lançar novos significados sobre narrativas hegemônicas. Configurando-se como tendência recorrente, que vem impulsionada pela urgência de repensar o passado e seu projeto de futuro, essas práticas ganham relevância especial no âmbito de uma instituição que trabalha para manter em contato com o mundo uma importante coleção de arte contemporânea, o que passa por pensá-la e tratá-la como um acervo de contribuições subjetivas às narrativas da história.

Marcando a abertura do Caderno à contribuição de curadores/editores estrangeiros, a proposta da curadora espanhola Elvira Dyangani Ose relaciona-se diretamente com suas escolhas para a edição de 2014 da Bienal de Gotemburgo, Suécia — da qual participa como curadora convidada. Dyangani foi curadora de arte internacional da Tate Modern, Londres, e diretora artística da Bienal de Lubumbashi (2012/2013), República Democrática do Congo, antes de assumir, recentemente, a cadeira de culturas visuais no Goldsmiths de Londres. Intimamente relacionada à produção visual contemporânea do continente africano e da diáspora, sua pesquisa se alinha à (e reforça a) concepção de um Sul geopolítico com aporte cultural de potências particulares.

O processo de descolonização da África e de formação das nações africanas modernas é o cenário que, de formas diversas, afeta e contém a quase totalidade dos ensaios visuais e artigos que Dyangani reúne no Caderno. Se alguns iluminam trechos de processos políticos, sociais e culturais que permanecem ainda hoje obscuros — e/ou exigindo nova reflexão à luz do presente —, outros discutem os limites e as possibilidades do uso artístico da memória na criação de novas narrativas históricas. Somados no corpo editorial coeso do Caderno, eles compõem um painel instigante das ideias que podem transformar a percepção da história de um território que está no coração do Sul geopolítico.

In its tenth issue, Caderno Sesc_Videobrasil focuses on artistic practices that involve archives, memory, and history in an attempt to broaden, problematize, and introduce new meanings to hegemonic narratives. Settling into a recurring trend, fuelled by the need to rethink the past and its designs for the future, these practices have assumed special relevance within Videobrasil, an institution that provides a lifeline to the world for an important collection of contemporary art, considered and approached as an archive of subjective contributions to history making.

Celebrating the opening of Caderno to foreign curators/editors, Spanish curator Elvira Dyangani Ose's contribution is directly linked to her handling of the 2014 edition of the Göteborg International Biennial in Sweden — of which she is guest curator. Dyangani was curator of international art at Tate Modern and artistic director of the Lubumbashi Biennial (2012/2013), Republic of the Congo, before recently assuming the chair in visual cultures at Goldsmiths College in London. Intimately related to contemporary visual production in the African continent and the Diaspora, her research aligns with (and reinforces) the conception of a geopolitical South buoyed by private-sector cultural support.

The process of African decolonization and the formation of modern African nations is the overarching context that affects and contains, in different ways, the near-totality of the visual essays and articles Dyangani has chosen for this Caderno. If some shed light on certain political, social, and cultural processes that remain somewhat obscure — and/or warranting fresh reflection in the present light — others discuss the limits and possibilities of the artistic use of memory in the creation of new historical narratives. Subsumed under the Caderno's cohesive editorial line, they make up an instigating panel of ideas that can transform the historical perception of a territory that lies at the heart of the geopolitical South.

Caderno_10_AF-v02.indd 4 11/21/14 13:58

6.
Usos da memória Uses of Memory **ELVIRA DYANGANI OSE**

14.
Arquivando para o esquecimento Archiving to Oblivion **YAIZA HERNÁNDEZ VELÁZQUEZ**

22.
FESTAC '77 Um projeto de pesquisa FESTAC '77 A Research Project **CHIMURENGA**

26.
Sangue. da luz e semelhança Blood. of light and likeness **THEO ESHETU**

56.
Getty vs Ghana / Corbis vs Mozambique / Getty vs Kenya vs Corbis **MARYAM JAFRI**

70.
Narciso de uniforme Narcissus in Uniform **THE OTOLITH GROUP**

102.
Um tempo bom Nice Time **EMMA WOLUKAU-WANAMBWA**

120.
Uma direção diferente: escrevendo a história com a engenhosidade de uma obra de arte
A different direction: writing history with the craft of a work of art
PREMESH LALU ENTREVISTADO POR TRACY MURINIK PREMESH LALU INTERVIEWED BY TRACY MURINIK

Caderno_10_AF-v02.indd 5 11/21/14 13:58

Usos da memória Uses of Memory

ELVIRA DYANGANI OSE

Caderno_10_AF-v02.indd 6 11/21/14 13:58

Estava escrito em uma nota de rodapé. Quero dizer, o motivo pelo qual aceitei ser a editora convidada deste número do Caderno Sesc_Videobrasil, e pelo qual decidi dedicá-lo a variados *Usos da memória*, estava escrito em uma nota de rodapé contendo a surpreendente definição de arquivo de Achille Mbembe, que a pensadora Yaiza Hernández Velázquez incluiu em *Arquivando para o esquecimento*, sua contribuição para esta publicação. O foco na memória não só se identifica com minha pesquisa atual, sobre os fundamentos filosóficos do museu moderno e do arquivo pós-colonial, mas também tem base em meu interesse de longa data pelo processo de construção da história. Os dois aspectos foram objeto das conversas com artistas e acadêmicos que assumem sua forma impressa aqui. *Usos da memória* explora o uso do arquivo na arte contemporânea, destacando artistas cuja reflexão sobre o tema não é apenas um subproduto de sua prática. São artistas que veem no arquivo condições potencialmente ricas para a criação de narrativas, diferentes daquelas que o arquivo, ele mesmo, conta. Como Mbembe colocaria, "o destino final do arquivo está [...] sempre situado fora de sua própria narrativa, na história que ele torna possível" [1]. E é a projetos que tomam o arquivo como ponto de partida para uma narrativa, que veem o arquivo como a fase documental de uma operação historiográfica, que dedicamos esta edição do Caderno.

A fase documental — de acúmulo de fatos, objetos, imagens e outros materiais como parte de um processo de arquivamento — marca, para o filósofo Paul Ricoeur, o início da construção da história. Dessa fase inicial até o processo de escritura, o historiador que está empenhado em produzir uma reconstrução "fidedigna" do passado dedica-se a incorporar detalhes. De fato, seja para historiadores, seja para artistas, qualquer tentativa de escrever a história envolve necessariamente lançar-se em um processo inicial de arquivamento, no intuito de alcançar, ou pelo menos aspirar a alcançar, a meta da fidedignidade histórica. No entanto, a escritura da História nem sempre obedece à verdade, tampouco está isenta dos sistemas sociais

It was written in a footnote. That is, the reason why I accepted the invitation to be guest-editor of this edition of Caderno Sesc_Videobrasil, and why I decided to dedicate it to several *Uses of Memory*, was written in a footnote describing Achille Mbembe's striking definition of the archive, that thinker Yaiza Hernández Velázquez included in her contribution, *Archiving to Oblivion*, which features in this volume.

This focus both resonates with my ongoing research into the philosophical foundations of the modern museum and the postcolonial archive, and is also based on a long-pursued interest that I have in history making, both of which have led to some of the conversations with artists and scholars that have taken printed form here in this issue. *Uses of Memory* explores the use of the archive in contemporary art, featuring artists that reflect on the archive, not just as the by-product of their praxis, but of the archive providing conditions rich with potential for storytelling — other than the story of the archive itself — to emerge. As Mbembe would put it, "the final destination of the archive is ... always situated outside its own narrative, in the story that it makes possible." [1] And it is to projects that look at the archive as the starting point of a story, that observe the archive as the documentary phase of a historiographical operation, that this edition of the Caderno is dedicated.

That documentary phase — the accumulation of facts, objects, images, and other kinds of material as part of that archiving process, marks for philosopher Paul Ricoeur the entry into history making. It is the incorporation of details — from that initial phase into the process of writing a history — that the historian points to in order to claim a 'true' reconstruction of the past. Indeed, any attempt at writing history implies, for both historians and artists, a need to engage in an initial archiving process, in order to achieve, or at least aspire to, history's objective of truthfulness. However, the writing of History does not always obey the truth, nor is it exempt from the social systems of power that surround that initial documentary compilation. Indeed, as Ricoeur reminds us, the compilation of documentary evidence does not necessarily result in history's truthfulness. Or, as Hernández Velázquez would put it, fiction is constitutive of *all* history.

de poder que envolvem essa compilação inicial de documentos. Como nos lembra Ricoeur, a reunião de evidências documentais não produz, necessariamente, fidedignidade histórica. Ou, como diria Hernández Velázquez, a ficção é um componente necessário de *qualquer* história.

Mbembe explora o arquivo a partir de várias perspectivas que apontam para seu caráter ficcional: sua aura de relíquia e sua capacidade de funcionar como uma "instituição do imaginário"; a experiência subjetiva do arquivo pelo indivíduo; e a orquestração estatal dos arquivos. O arquivo é uma instituição pública simbólica, um órgão de qualquer Estado constituído[2]. Se é justo admitir que "por um lado, não há Estado sem arquivos — sem seus arquivos. Por outro lado, a própria existência do arquivo constitui uma ameaça constante ao Estado"[3]. A propriedade do legado cultural, da memória coletiva, salvaguardada pelo Estado e por suas instituições, em países como Gana, Moçambique e Quênia, é questionada por Maryam Jafri em sua "série copyright", *Getty vs Ghana / Corbis vs Mozambique / Getty vs Kenya vs Corbis*. A obra examina alguns dos mais poderosos bancos de imagens do Ocidente, denunciando a forma negligente como compilam dados e manipulam fotografias, mas, sobretudo, destacando as disputas sobre propriedade entre instituições públicas e empresas privadas. A tensão que persiste na narrativa colonizador-colonizado também está aparente em *Um tempo bom*, de Emma Wolukau-Wanambwa. Sua contribuição é parte de uma escavação permanente — ainda a ser decifrada — na documentação da chamada "Operação Legado", na qual o Ministério dos Negócios Estrangeiros do Reino Unido (mais tarde chamado Commonwealth) registra o contrabando, pelo governo colonial inglês, de arquivos do Protetorado de Uganda, no início dos anos 1960.

O moderno Estado nigeriano do final da década de 1970 e um de seus arquivos, o Centro de Artes e Civilização Negra e Africana (CBAAC), estão no centro na investigação que o projeto Chimurenga conduz sobre o FESTAC '77, 2º Festival Mundial Negro e Africano. Este Festival expandiu os limites e definições de negritude

Mbembe explores the archive from various perspectives that point towards its fictional character: the power of the archive as a relic and its capacity to function as an "instituting imaginary"; the subjective experience of the archive by individuals; and the orchestration of the archive by the state. The archive is a symbolic public institution, an organ of any constituted state.[2] Inasmuch as it is fair to admit that "on the one hand, there is no state without archives — without its archives. On the other hand, the very existence of the archive constitutes a constant threat to the state."[3] The ownership of cultural legacy, of collective memory, safeguarded by the state and its institutions, in countries such as Ghana, Mozambique, and Kenya is called into question in Maryam Jafri's copyright series, *Getty vs Ghana / Corbis vs Mozambique / Getty vs Kenya vs Corbis*, in which she digs into some of the high-powered Western image bank databases, denouncing their inattentive compilation of data and manipulation of photographs, but most importantly, highlighting the disputes around ownership, between public institutions and private corporations. The persisting tension in the narrative of coloniser-colonised is also apparent in *Nice Time* by Emma Wolukau-Wanambwa. Her contribution is an ongoing excavation — yet to be deciphered — into the documentation of the so-called 'Operation Legacy', in which the British Foreign and Colonial Office (later the Commonwealth) reported on the colonial government records smuggled into the United Kingdom from the Uganda Protectorate in the early 1960s.

The modern Nigerian State in the late 1970s, and one of its archives, the Centre for Black and African Arts and Civilization (CBAAC), is at the core of Chimurenga's enquiry into the Second World Black and African Festival, FESTAC '77. As I argue elsewhere, this festival extended the boundaries and definitions of Blackness and Africanness in an attempt to challenge and extend notions of Negritude and Pan-Africanism that had been explored in previous festivals — in Dakar, Senegal, in 1966, and in Algiers, Algeria, in 1969. FESTAC '77 constituted an unprecedented international cultural and political event

e africanidade, na tentativa de desafiar e ampliar os conceitos de negritude e pan-africanismo explorados por festivais anteriores em Dacar, no Senegal, em 1966, e em Argel, na Argélia, em 1969. O FESTAC '77 foi um evento político e cultural internacional sem precedentes, orquestrado pelo governo da Nigéria, mas que também proporcionou um ambiente social extraordinário para milhares de representantes de comunidades negras e de nações da África e da diáspora. Hoje, observando a presença espectral do Festival, que ganha corpo na *memorabilia* depositada no CBAAC e na monumentalidade do Teatro Nacional em Lagos, o Chimurenga questiona como o FESTAC '77 poderia oferecer uma narrativa alternativa da história que possa nos ajudar não só a entender o papel inerente da arte na política, mas também a reativar nossa relação política com a prática artística no campo da política global.

O ensaio-performance *Narciso de uniforme*, do The Otolith Group, usa a narrativa da arte pop pan-africanista e o acervo institucional de imagens do Sindicato Postal Universal para buscar, na história, narrativas de solidariedade e emancipação, além de enganos e utopias inatingíveis. Juntamente com *Sangue*, de Theo Eshetu, talvez sejam as mais poéticas entre as narrativas que envolvem arquivo nesta publicação. A jornada interior e pessoal de Eshetu à Etiópia é uma homenagem a seu avô, Ato Tekle-Tsadik Mekouria (1913-2000), historiador e político que desempenhou papel fundamental no governo do imperador Haïlé Selassié I (1892-1975). Também se coloca como uma provocação dirigida a todos aqueles que tiveram a coragem de aceitar o constante desafio lançado pela Etiópia de tentar se compreender em relação a (e como consequência de) sua percepção do Outro, como destaca Eshetu em seu texto.

Parte das preocupações e estratégias mencionadas anteriormente estão implícitas na conversa entre a escritora e curadora Tracy Murinik e o historiador Premesh Lalu. Tomando como ponto de partida os arquivos pós-coloniais, ou pós-apartheid, da África do Sul, Murinik e Lalu interrogam os sistemas de poder envolvidos na produção da história e examinam

orchestrated by the Nigerian Government, but it also provided an extraordinary social milieu for thousands of delegates from black communities and nations in Africa and its Diaspora. Today, observing the ghostly presence of the Festival as it exists embodied in the memorabilia deposited in the CBAAC, as well as in the monumentality of the National Theatre in Lagos, Chimurenga questions how FESTAC '77 might provide an alternative narration of history that can assist us not only to understand the inherent role of art in politics, but also to reactivate our political relationship to the practice of art in the realm of global politics.

The Otolith Group's essay-performance *Narcissus in Uniform* uses the narrative of Pan-Africanist pop art and the institutional imagery of the Universal Postal Union to trace stories of solidarity and emancipation, as well as deception and unattainable utopias, in history. These, together with Theo Eshetu's *Blood*, are perhaps the most poetic narratives engaging the archive in this publication. Eshetu's personal inner journey to Ethiopia is a homage to his grandfather, Ato Tekle-Tsadik Mekouria (1913–2000), an historian and politician, who played a fundamental role in the government of Emperor Haïlé Selassié I (1892–1975). It also stands as a provocation to all those who have had the courage to accept the constant challenge posed by Ethiopia to understand themselves in relation to and as a consequence of their perception of the Other — as Eshetu points out in this volume.

Some of the concerns and strategies mentioned above are implicit in the conversation between writer and curator Tracy Murinik and historian Premesh Lalu. Taking as their starting point South Africa's postcolonial or postapartheid archive, Murinik and Lalu interrogate the systems of power involved in the production of history and observe the possibilities of looking at history writing with the craft of a work of art.

Anthropologist Michel Roph Trouillot considers that potential of those systems of power that so affects the socio-historical process to be one of the unavoidable characteristics of history making. Trouillot explains how certain facts leading up to historical events may have been unthinkable when they occurred and,

as possibilidades de encarar a narrativa histórica com a engenhosidade de uma obra de arte.

O antropólogo Michel Roph Trouillot considera o potencial daqueles sistemas de poder que tanto afetam o processo sócio-histórico como uma das características inevitáveis da construção da história. Trouillot explica como certos fatos que levam a eventos históricos podem ter parecido tão impensáveis ao ocorrer que acabaram silenciados, deixados de fora da narrativa oficial. Há muito esses 'não fatos', esses eventos e protagonistas silenciados — bem como a própria história — vêm sendo o tema da obra de artistas contemporâneos que abordam os conceitos de arquivo e memória.

Muitos artistas contemporâneos contestam a pretensão de fidedignidade e totalidade da história, e fazem da arte um exercício de construção e/ou resgate da memória que almeja reformular a narrativa histórica. Os artistas e acadêmicos convidados para esta edição do Caderno Sesc_Videobrasil seguem essa corrente específica; sua prática envolve o arquivo e os processos de construção da história. Para isso, resgatam episódios do esquecimento histórico e/ou narram — visualmente ou como quer que seja — histórias ainda não contadas. Ao fazê-lo, compartilham do papel do historiador de "fazer" história — *faire histoire* —, propondo narrativas alternativas para eventos do passado, apresentando novas evidências e pontos de vista a partir dos quais uma história pode ser contada, e desafiando, conscientemente, a natureza da narrativa histórica. Por outro lado, no entanto, esses artistas se agarram firmemente à licença poética individual de lembrar — *faire mémoire*. Sua própria subjetividade suplanta seu papel de historiadores 'puros'; a arte representa o álibi para reivindicar o direito de narrar, a partir de uma perspectiva individual, uma memória coletiva.

1 Mbembe, Achille. "The Power of the Archive and Its Limits". In: Hamilton, Carolyn (ed.). *Refiguring the Archive*. Cidade do Cabo: Kluwer Academic Publishing, 2002, p. 21. Todas as citações desta obra foram traduzidas especialmente para esta edição.
2 Ibid., pp. 19-26.
3 Ibid., p. 23.

as such, would have been silenced and left out of the official narrative. Those 'non-events', those silenced facts and protagonists from history — as well as history itself — have long been the subject of the work of contemporary artists dealing with notions of archiving and memory.

Many contemporary artists defy the claim of history's truthfulness or completeness, and claim art as an exercise in memory construction and/or retrieval that aims to reformulate historical representation. The artists and scholars invited to this edition of Caderno Sesc_Videobrasil follow that particular current, engaging with the archive and processes of history making in their praxis. These artists do so both by rescuing episodes from historical oblivion, and/or by writing —visually or otherwise — untold stories. In doing so, these artists become party to the historian's role of 'making' history — *faire histoire* — proposing alternative narratives for past events, presenting new evidence and viewpoints from which a story may be told, and consciously challenging the nature of history making. On the other hand, however, these artists still hold on tightly to their individual license to remember — *faire mémoire*. Their own subjectivity overrides their role as 'pure' historians; art provides them with an alibi to claim from an individual perspective the narration of a collective memory.

1 Achille Mbembe, "The Power of the Archive and Its Limits", in *Refiguring the Archive*, edited by Carolyn Hamilton (Cape Town: Kluwer Academic Publishing, 2002), 21.
2 Ibid., 19–26.
3 Ibid., 23.

Caderno_10_AF-v02.indd 12 11/21/14 13:58

Caderno_10_AF-v02.indd 13 11/21/14 13:58

Arquivando para o esquecimento Archiving to Oblivion

YAIZA HERNÁNDEZ VELÁZQUEZ

Caderno_10_AF-v02.indd 14 11/21/14 13:58

Em algum momento de um passado não muito distante, o arquivo tornou-se uma questão para a arte contemporânea. Não o ato de arquivar em sua forma verbal, mas "o arquivo". Lembro-me da primeira vez em que aconteceu. Eu estava na escola de arte e tínhamos que ler toda uma bibliografia sobre o assunto. Só que nenhum dos textos parecia falar da mesma coisa. Para alguns, o arquivo era um gênero artístico; para outros, um meio, um tema ou um pré-requisito para qualquer obra de arte. Alguns falavam de artistas que encontravam seu material fundamental de trabalho em arquivos existentes, ou que construíam seus próprios arquivos idiossincráticos, ou que simplesmente colecionavam um apanhado de coisas ou tinham uma queda por fragmentos de papel velho e fotografias esmaecidas. Mas outros se concentravam em artistas que procuravam, no intuito de dar-lhes visibilidade, documentos negligenciados pela história — e que, portanto, nunca tinham sido arquivados. Ainda havia uma montanha de teorias divergentes, que não eram de grande utilidade para alguém que estivesse em busca de coerência[1].

Uma rápida revirada em minhas estantes me traz de volta um catálogo de 2002, adequadamente robusto, onde se afirma que o arquivo fala de "[...] uma orientação em direção ao passado, em busca de uma visão de futuro [...] as esperanças e especulações ligadas à memória e às possibilidades de processamento da mídia digital, e à pesquisa sobre a capacidade e o funcionamento da memória humana"; e segue dizendo que os *pontos de referência* para tratar do arquivo incluem: "a cultura como legado nacional, a musealização da sociedade, o papel e as tarefas dos arquivos culturais na era da economização e da globalização, a função dos monumentos e memoriais em conjunto com processos de memória, ou as consequências sociais e políticas que derivam do processamento digital da imagem"[2]. Aquilo em que o arquivo havia se transformado era uma metáfora para outra coisa, mas essa outra coisa parecia tão absolutamente abrangente que sua denominação soava banal[3].

E, ainda assim, em nossa era digital e global, parecemos precisar desses termos, de *palavras-chave* que nos permitam navegar por nosso próprio arquivo de artistas em expansão,

At some point in the not so distant past, the archive became a concern of contemporary art. Not archiving in its verbal form, but "the archive." I remember when it first happened, I was in art school and we had a whole reading list on it, only none of the texts in it seemed to refer to the same thing. For some, the archive was an artistic genre, for others, it was a medium, or a theme, or a precondition of any artwork. Some talked about artists who found their primary materials in existing archives, or about those who built their own idiosyncratic archives, or those who simply collected stuff together or had a penchant for old bits of paper and faded photographs, but others picked up on those who sought out and made visible documents neglected by history and hence not previously archived. And then there was the mountain of diverging theories, which were not terribly useful if one was looking for consistency.[1]

A quick rummage through my bookshelf returns a suitably hefty catalogue from 2002 where it is stated that the archive refers to "... the orientation towards the past, searching for a view of the future ... the hopes and speculations linked to the memory and processing possibilities of the digital media, and research into the capacity and functioning of human memory," the *points of reference* for talking about the archive include, it goes on: "culture as a national legacy, the museumization of society, the role and tasks of cultural archives in the era of economization and globalization, the function of monuments and memorials in conjunction with memory processes or the social and political consequences emanating from digital image processing."[2] This thing the archive had become was a metaphor for something else, but this something else appeared so all encompassing that its designation seemed banal.[3]

And yet, in our global, digital era, we seem to be in need of such search terms, *keywords* that allow us to navigate our very own expanding archive of artists, a curatorial shorthand we use as if it served to clarify something, while merely postponing its interrogation. As Raymond Williams warned, however, the problem of their meaning is bound up with the problems they are being used to discuss.[4] Perhaps then, it is time to ask after 'the archive.' After all, I was in art school a long time ago, in what we could call "the 1990s."

uma estenografia curatorial que utilizamos como se ela servisse para esclarecer algo, quando de fato estamos apenas postergando uma pergunta. Como alertou Raymond Williams, no entanto, o problema do significado desses termos é que ele se mistura aos dos problemas que eles são usados para discutir [4]. Talvez esta seja, então, a hora de se indagar sobre o arquivo. Afinal, fiz meu curso de artes há muito tempo, naquilo que se pode chamar de "anos 1990".

Não os anos 1990, literalmente, veja bem; mas aquele intervalo delimitado pelos acontecimentos de 1989, por um lado, e 2001, por outro. Foram os anos em que a superestrada da informação trazia muitas promessas grandiosas e muito menos pornografia melancólica; foi quando o apavorante *bug* do milênio ameaçou causar um problema numérico de tal magnitude que acabaria com a civilização (aqui, *finis*). Algo por demais inconveniente, já que, de acordo com Francis Fukuyama, um triunfante capitalismo tardio acabava de conseguir proporcionar contentamento ao mundo e levar a história a um final feliz (aqui, *telos*). Seja porque a China aderiu à Organização Mundial do Comércio, seja porque o 11 de setembro trouxe a guerra para dentro dos Estados Unidos, os anos 2000 puseram fim à escatologia da década anterior. A história não estava mais a ponto de ser exaurida ou concluída. A paz perpétua do Ocidente, no melhor dos mundos possíveis, era apenas um pesadelo alheio; e "tardio" mostrou-se o adjetivo errado para definir um capitalismo global que estava apenas começando. É possível, então, imaginar que o arquivo — como metáfora ou não — continue a operar da mesma forma que operava então? Podemos continuar recorrendo à mesma bibliografia?

Meu palpite é de que não podemos, ou não devemos; que o tempo acelerado que se passou desde então foi suficiente para modificar de forma radical o significado de arquivo e os riscos envolvidos. Ao final do último milênio, o clima pendia para a retrospectiva, meio em tom de celebração, meio em tom de melancolia. Os símbolos românticos da ruína e do fragmento estavam por toda parte, matizados pelo

Not the literal 1990s, mind you, but that interval delimited by the events of 1989 at one end and 2001 at the other. These were the years when the information superhighway held a lot of promise and a lot less joyless porn, when the fearsome millennium bug threatened to cause a numerical malfunction so big that civilization would come to an end (here, *finis*). A most inconvenient thing given that, according to Francis Fukuyama, a triumphant late capitalism had just managed to deliver world-wide contentment bringing history to a happy ending (here, *telos*). Whether it was China joining the World Trade Organization, or 9/11 bringing the war back home, the noughties put an end to the eschatology of the previous decade. History was not about to be exhausted or concluded. The West's perpetual peace in the best of all possible worlds was only somebody else's nightmare and "late" turned out to be the wrong qualifier for a global capitalism that was just getting started. Is it possible then to imagine that the archive — both metaphorical and not — has continued to function in the same way it did then? Can we continue to refer to the same reading list?

My hunch is that we can't, or shouldn't, that the accelerated time that has lapsed since then has sufficed to radically shift the meaning — and the stakes — of the archive. At the end of the last millennium, the mood was retrospective, half-celebratory and half-melancholic. The romantic tropes of the ruin and the fragment were everywhere, tinged with longing for a lost whole. The end of the "grand narratives" announced by Lyotard still seemed to require a work of mourning, one that was undertaken by exorcizing the history of the victors from the memory of the defeated. As Paul Ricoeur would put it, "symbolic wounds calling for healing are stored in the archives of the collective memory."[5] And hence the archive, part of the institutional apparatus first mobilized in the 19th century to sever history from memory, came back as the unlikely scene of their reunification.[6] In this sense, the archive signalled towards the obligation to dig below the surface of history for the documentary traces of what it concealed. History not as the monumental succession of memorable events, but as the excavation of the *forgotten memories* of lived experience; not things

desejo de uma totalidade perdida. O fim das "grandes narrativas" anunciado por Lyotard ainda parecia exigir um trabalho de luto, empreendido ao exorcizar, da memória dos derrotados, a história dos vitoriosos. Como diria Paul Ricoeur, "feridas simbólicas que pedem cura se armazenam nos arquivos da memória coletiva"[5]. E assim, o arquivo, que é parte do aparato institucional mobilizado a partir do século 19 para separar história de memória, voltou como o lugar improvável onde elas se reunificam[6]. Nesse sentido, o arquivo apontava para a obrigatoriedade de escavar abaixo da superfície da história para encontrar os vestígios documentais daquilo que ela ocultava. A história não como sucessão monumental de fatos memoráveis, mas como a arqueologia das *memórias esquecidas* da experiência vivida; não as coisas como foram, de fato, mas como foram verdadeiramente *sentidas,* inclusive por aqueles que mais sofreram com sua violência. E, para esta tarefa, presumiu-se que os artistas estivessem mais bem equipados que a maioria dos historiadores.

Mas se, tomando emprestado de Roland Barthes, o documento fosse entendido não como testemunho, mas como voz, então a ficção seria parte constitutiva de *toda* a história. E essas vozes ainda dependiam da continuidade física do corpo que originalmente as produziu[7]. Os *rumores no arquivo* eram os resíduos fantasmagóricos que emanavam daquele corpo. O historiador atento poderia então *decifrá-los*, sob o barulho estrondoso da história. Os artistas, por outro lado, poderiam trazer esses fantasmas de volta à vida. A história como memória encarnada nos vestígios materiais do passado, o documento como fragmento-fetiche que ainda exige ser recomposto: uma história braudeliana, total, reimaginada como um juízo final, um dia em que todos os mortos voltarão a se levantar.

Mas enquanto alguns artistas trabalharam para trazer documentos arquivados de volta à vida, como se estivessem fazendo uma sessão espírita, outros produziram suas próprias obras-documentos, obras de arte que deveriam ser entendidas não como o ápice de sua prática em vida, mas como mero sub-produto da mesma.

the way they really were, but the way they really *felt,* including for those who most suffered their violence. And for this task, artists were presumed to be better equipped than most historians.

But if, borrowing from Roland Barthes, the document was understood not as witness, but as voice, then fiction was constitutive of *all* history. And these voices were still dependent on the physical continuity with the body that first produced them.[7] The *rumors in the archive* were the ghostly residues that emanated from that body. The attentive historian could then *decipher* them under the booming sounds of history. The artists, on the other hand, could bring the ghosts back to life. History, as memory incarnated in the material traces of the past, the document as a fragment-fetish that still called for its recomposition: a Braudelian total history reimagined as a last judgment when all the dead would rise again.

But while some artists worked to bring the documents in the archive back to life, as if carrying out a *séance*, others produced their own artworks-as-documents, artworks that were to be understood not as the culmination of their living practice, but as a mere by-product of it. "A document is a thing that is left, that lasts," wrote Jacques Le Goff, and, in this sense, the document can retrospectively be found to have achieved that to which the artwork aspires. Indeed, for Le Goff the document is a monument, the product of a montage, whether voluntary or not, by the society that produced it and those successive epochs during which it has endured. The first duty of the historian is to deconstruct this construction and analyze its conditions of productions.[8] Like a dog that chases its tail, then, by trying to produce documents of their life, artists were still producing monuments to their era.

If we now leave aside the metaphors, we realize that the traditional museum was organized in diametrical opposition to the archive. A museum collects and displays objects removed from the context of their production and recontextualized within an order established by the institution through the very act of collecting and displaying, an exercise that, at its limit, was designed to allow the artwork to exit history. An archive collects the traces left over by a specific activity as it takes

"Um documento é algo que se deixa, que perdura", escreveu Jacques Le Goff; nesse sentido, pode ser que se descubra, olhando em retrospecto, que o documento realizou aquilo a que a obra de arte aspira. De fato, para Le Goff, o documento é um monumento, o produto de uma montagem, voluntária ou não, da sociedade que o produziu e das sucessivas épocas às quais sobreviveu. O primeiro dever do historiador é desconstruir essa construção e analisar as condições dessa produção[8]. Assim como o cão que persegue sua cauda, então, ao tentar produzir documentos de suas vidas, os artistas estavam, ainda assim, produzindo monumentos à sua era.

Se deixarmos de lado as metáforas, agora, percebemos que a organização do museu tradicional se opõe diametralmente à do arquivo. Um museu coleciona e expõe objetos removidos do contexto em que foram produzidos e recontextualizados dentro de uma ordem estabelecida pela instituição através do próprio ato de colecionar e expor — um exercício que, no limite, foi concebido para permitir que a obra de arte saísse da história. Um arquivo coleta os vestígios que restam de uma atividade específica, conforme ela acontece. Sempre que dois princípios básicos da ciência tradicional de arquivamento são respeitados — o *respect de fonds*, segundo o qual documentos originários de uma mesma fonte devem ser mantidos juntos e separados de itens de outras origens, e o *Registraturprinzip*, segundo o qual a ordem original dos documentos deve ser preservada —, tudo no museu aponta para o oposto da lógica do arquivo. Pode-se até dizer que esta oposição foi a condição que possibilitou tanto a emergência do museu de arte quanto da ideia moderna de arte.

Se o arquivo tornou-se uma questão para a arte na década de 1990, talvez seja melhor entendê-lo não como gênero, meio, tema ou pré-condição, mas como uma tentativa da obra de arte de escapar do lugar a-histórico para o qual havia sido tradicionalmente designada. Por um lado, havia um desejo da arte de ganhar a historicidade que seu confinamento ao museu e à própria história pareciam negar-lhe; por outro, o desejo de ligar a obra de arte à prática viva a partir da qual era produzida. Ao trabalhar com arquivos

place. Whenever two basic principles of traditional archival science are respected — the *respect de fonds*, according to which documents originating from the same source should be kept together and separated from those of a different provenance, and the *Registraturprinzip*, according to which the original order of the documents must be preserved — everything in the museum points away from the logic of the archive. We could even say that this counter-direction was the condition of possibility both for the emergence of the art museum and for the modern idea of art.

If the archive became a concern of art in the 1990s, perhaps this is best understood not as a genre, a medium, a theme, or a precondition, but as an attempt to escape the ahistorical place to which it had traditionally been assigned. On the one hand, there was a desire for art to gain the historicity that its consignment to the museum and to art history seemed to deny it, on the other hand, there was a desire to link the artwork to the living practice out of which it was produced. By working through existing documents, artists sought to claim both their embeddedness in history and their ability to rewrite it; by documenting their practice, they created a *living* archive that sought to challenge the reification of the finished artwork. But it is quite possible that both positions took the archive at its word, overlooking the intimate ties it always shared with the museum.[9] Still, whether their strategies were ultimately successful in their ambitions towards history is not my concern here.[10] What I wonder is whether archives can continue to function — metaphorically or not — as the carrier of those ambitions.

What has changed since then is certainly not that history has become more legitimized as the proper discipline for the narration of our putative collective memory, even if it has become more attentive to the stories of those on whose suffering it is built. But archiving is not what it used to be, neither is memory or, for that matter, the museum. The archives of fore stood as carefully guarded buildings, linked to the administration of power. Shrouded in secrecy, they were imagined as dusty vaults crammed with silent and immutable texts. Today, they have been largely replaced by an

existentes, os artistas buscavam reivindicar tanto sua imbricação na história quanto sua capacidade de reescrevê-la; documentando sua prática, criaram um arquivo *vivo* que buscava desafiar a reificação da obra final. Mas é bem possível que ambas as posições tenham tomado o arquivo ao pé da letra, deixando de perceber os laços íntimos que este sempre compartilhou com o museu[9]. Não vem ao caso, aqui, se essas estratégias foram bem-sucedidas em sua ambição em relação à história[10]. O que isso me faz pensar é se o arquivo pode continuar a operar — metaforicamente ou não — como veículo dessas ambições.

O que mudou, desde então, certamente não foi o fato de a história ter se legitimado como a disciplina adequada à narração de nossa suposta memória coletiva, ainda que tenha ficado mais atenta aos relatos daqueles sobre cujo sofrimento ela foi construída. Mas o ato de arquivar não é mais o que costumava ser, tampouco a memória; aliás, nem mesmo o museu. Os arquivos antigos se erigiam como edifícios cuidadosamente protegidos, ligados à administração do poder. Envoltos em mistério, eram imaginados como câmaras empoeiradas entulhadas de textos silentes e imutáveis. Hoje, foram amplamente substituídos por uma massa de dados não processáveis em contínua expansão, um universo multimídia bruxuleante, em constante fluxo e reconfiguração[11]. Nacos externos de "memória" são comprados, ocupados, alugados e descartados aos gigabytes, apesar do coro de jeremias que alertam sobre a perda de outro tipo, *mais profundo*[12], de memória. Na era da memória como informação, a *memoria rerum* experimental dá lugar a uma sobrecarga de *memoria verborum* textual, agora escrita em código. Em toda parte, os museus se vendem como grandes provedores de experiência.

A definição de arquivo de Foucault, tão frequentemente citada, foi talvez o ponto mais alto de minha bibliografia. "O arquivo", escreve, é "um conjunto de enunciados, não em referência à interioridade de uma intenção, de um pensamento, ou de um sujeito", mas sim "as formas específicas de um acúmulo", como "a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como

ever-expanding mass of unprocessable data, a flickering multimedia universe in constant flux and reconfiguration.[11] External "memory" chunks are bought, occupied, rented, and disposed off by the gigabyte, despite a choir or jeremiahs who warn of the loss of another, *deeper* kind of memory.[12] In the era of memory as information, the experiential *memoria rerum* gives way to an overload of the textual *memoria verborum*, now written in code. Museums everywhere are selling themselves as prime providers of experience.

Foucault's often-quoted definition of the archive was perhaps the greatest hit of my reading list. "The archive," he wrote, is "a group of statements not with reference to the interiority of an intention, a thought, or a subject" but "the specific forms of their accumulation," as "the law of what can be said, the system that governs the appearance of statements as unique events ... the system of its enunciability."[13] This archive (that Foucault uses in an almost interchangeable way with the "episteme" or the "historical *a priori*") cannot be posed as a task, for it is always already given, with rules that are neither known nor knowable until the time comes when we have already left them behind. An archive, then, fatally lacking futurity. Moreover, a future archaeologist of the Foucauldian kind might have trouble working through our digital debris in order to discern their underlying order; the code might not hold all the answers after all.

Against the neoliberal promise of a world free of bureaucracy, the simultaneously remote and encroaching administration of global capitalism demands increasingly exhaustive documentary proofs. Very little happens for which a document is not being created, through form filling, encrypted transfers, auditings and calls being recorded for training purposes, but also through e-mails, instant messages, social media....[14] We have become accustomed to producing the bureaucratic fictions required to manage every aspect of our everyday life, fictions that are nonetheless real for being abstract. Those artists who aim to tackle the archives of today might have to forget the image of the archive as a solid repository of our material traces and start getting to grips with that abstraction, which — like monumental history — is also built on the forgetting of violence.

acontecimentos singulares [...] *o sistema de sua enunciabilidade*"[13]. Esse arquivo (que Foucault usa de forma quase intercambiável com o "epistema" ou o "histórico *a priori*") não pode ser colocado como uma tarefa, porque já vem sempre dado, com regras que não são nem conhecidas nem conhecíveis até que as tenhamos deixado para trás. Um arquivo ao qual, portanto, necessariamente falta futuridade. Além disso, no futuro, um arqueólogo foucaultiano, ao trabalhar com nossos escombros digitais, pode ter dificuldade para discernir a ordem por trás deles; o código pode não ter todas as respostas, afinal.

Contra a promessa neoliberal de um mundo livre de burocracia, a administração simultaneamente remota e invasiva do capitalismo global exige provas documentais cada vez mais exaustivas. Muito pouco acontece sem que se crie um documento; são formulários para preencher, transferências criptografadas, auditorias e convocações registradas para fins de treinamento, mas também através de e-mails, mensagens de texto, mídias sociais...[14] Tornamo-nos acostumados a produzir as ficções burocráticas que o gerenciamento de cada aspecto de nossa vida cotidiana exige, ficções que, não obstante, são reais, por serem abstratas. É possível que os artistas interessados em lidar com os arquivos contemporâneos tenham de deixar para trás a imagem do arquivo como sólido repositório de nossos vestígios materiais e começar a encarar essa abstração, que — como a história monumental — também se constrói sobre o esquecimento da violência.

[1] A bibliografia incluía, no mínimo, Foucault e Derrida, Ricouer e Agamben, Benjamin e Freud...

[2] Von Bismarck, Beatrice. "Interarchive. Preface". In: *Interarchive: Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*. Colônia: Walther König, 2002, p. 417.

[3] Uma breve lista de alguns dos textos que foram publicados à época, e que continuam a ser citados hoje, inclui: "The Body and the Archive" (1986), de Allan Sekula; "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions" (1990) e "Gerhard Richter's *Atlas*: The Anomic Archive" (1993), de Benjamin Buchloh; "Archive without Museums" (1996), "Archives of Modern Art" (2002) e "An Archival Impulse" (2004), de Hal Foster; "Perpetual Inventory" (1999), de Rosalind Krauss; e, por fim, mas não menos importante, *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne*

[1] The reading list included, at the very least, Foucault and Derrida, Ricoeur and Agamben, Benjamin and Freud...

[2] Beatrice von Bismarck, "Interarchive. Preface," in *Interarchive: Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field* (Cologne: Walther König, 2002), 417.

[3] A brief list of some of the texts that were published then and continue to be quoted today include: Allan Sekula's "The Body and the Archive" (1986); Benjamin Buchloh's "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions" (1990) and "Gerhard Richter's *Atlas*: The Anomic Archive" (1993); Hal Foster's "Archive without Museums" (1996), "Archives of Modern Art" (2002), and "An Archival Impulse" (2004), and Rosalind Krauss' "Perpetual Inventory" (1999), and last, but not least, Jacques Derrida's *Mal d'Archive: Une Impression Freudiennee* (1995). Since then, our interest in the archive has become consolidated to the point where the diagnostic tone of the 1990s has been abandoned, both the term and its relevance for art history have been completely naturalized. In this sense, Charles Merewether's (very good) anthology *The Archive* (London: Whitechapel, 2007), published within the *Documents of Contemporary Art* series (which is yet to publish a monograph on, say, "the museum") is symptomatic.

[4] See the introduction to Raymond Williams, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society* (New York: Fontana Press, 1976).

[5] Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting* (Chicago: The University of Chicago Press, 2004), 79.

[6] As Kerwin Lee Klein has pointed out, by 1968 the word "memory" was out of use, associated with old-fashioned varieties of psychologism, and not even meriting an entry in the four-volume *International Encyclopaedia of Social Sciences*. Given the strong subjectivist and quasi-theological weight of memory, it is striking that its emergence as a *corrective* or even *alternative* to the totalizing tendencies of history takes place alongside the rise of anti-humanism. See "On the Emergence of *Memory* in Historical Discourse," chapter 5 in *From History to Theory* (Los Angeles: University of California Press, 2012), 112–137.

[7] Roland Barthes, *Michelet*, trans. R. Howard (Los Angeles: University of California Press, 1992), 81.

[8] Jacques Le Goff, "Documento/Monumento," in *Encyclopaedia* (Turin: Einaudi, 1978), 38–47, 46.

[9] In this sense Achille Mbembe's description of the archive is striking. Documents, he says become archivable when they are deprived of what makes them "secular," they are "judged" worthy of preservation, they are "withdrawn" from the everyday world. The archive, Mbembe writes, "is not a piece of data, but a status ... first of all a material status ... because of its being there, the archive becomes something that does away with doubt.... It is proof that a life truly existed.... The final destination of the archive is therefore always situated outside its own materiality, in the story it makes possible." Much the same thing could be written about museums, if only what they come to certify is not the existence of the past, but that of art itself. See "The Power of the Archive and Its Limits," in *Refiguring the Archive*, ed. Carolyn Hamilton (Cape Town: Kluwer Academic Publishing, 2002), 19–26, 20–21.

[10] I have spoken elsewhere about the problems with the idea of thinking of the museum as an archive, see my "De los usos y desventajas del archivo para el arte," in *Memorias y olvidos del archivo*, ed. F. Estévez and M. de Santa Ana (Madrid: Lampreave, 2010).

[11] On this, see Wolfgang Ernst, *Digital Memory and the Archive* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013).Despite the social blind spots of his "media archaeology," the book provides a compelling account of the extent of the transformations brought on by the digitization of archives.

(1995), de Jacques Derrida. Desde então, nosso interesse pelo arquivo consolidou-se a tal ponto que o tom diagnóstico dos anos 1990 foi abandonado; tanto o termo quanto sua importância para a história da arte foram completamente "naturalizados". Nesse sentido, a (ótima) antologia *The Archive* (Londres: Whitechapel, 2007), de Charles Merewether, publicada dentro da série *Documents of Contemporary Art* (que ainda deve incluir uma monografia sobre, digamos, "o museu"), é sintomática.

[4] Vide a introdução para *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, de Raymond Williams. Nova York: Fontana Press, 1976.

[5] Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004, p. 79.

[6] Como Kerwin Lee Klein havia notado, por volta de 1968 a palavra "memória" caíra em desuso, associada com escolas de psicologia datadas; nem mesmo mereceu um verbete nos quatro volumes da *International Encyclopedia of Social Sciences*. Dado o forte peso subjetivista, quase teológico, da memória, chama atenção que sua emergência como um corretivo ou mesmo alternativa para as tendências totalizantes da história coincida com a ascensão do anti-humanismo. Vide "On the Emergence of Memory in Historical Discourse", capítulo 5. In: *From History to Theory*. Los Angeles: University of California Press, 2012, pp. 112-137.

[7] Barthes, Roland. *Michelet*, tradução para o inglês R. Howard. Los Angeles: University of California Press, 1992, p. 81.

[8] Le Goff, Jacques "Documento/Monumento". In: *Encyclopedia*. Turim: Einaudi, 1978, pp. 38-47, p. 46.

[9] Nesse sentido, a descrição de Achille Mbembe para o arquivo é notável. Os documentos, diz ele, tornam-se arquiváveis quando são despojados daquilo que os torna "seculares"; são "julgados" dignos de preservação, são "retirados" do seu mundo cotidiano. O arquivo, escreve Mbembe, "não é um dado, mas um status [...] acima de tudo, um status material [...] por estar lá, o arquivo torna-se algo que prescinde da dúvida possível [...]. É prova de que uma vida realmente existiu [...]. O destino final do arquivo está, portanto, sempre situado do lado de fora de sua própria materialidade, na história que ele torna possível". Muito do mesmo poderia ser dito sobre os museus, já que o que se prestam a validar não é a existência do passado, mas a da própria arte. Vide "The Power of the Archive and its Limits". In: Hamilton, Carolyn (org.). *Refiguring the Archive*. Cidade do Cabo: Kluwer Academic Publishing, 2002, pp. 19-26, pp. 20-21. Trechos traduzidos para esta edição.

[10] Falei em outro lugar sobre os problemas com a ideia de pensar o museu como um arquivo, vide meu texto "De los usos y desventajas del archivo para el arte". In: Estévez, F. e Santa Ana, M. de (orgs.). *Memorias y olvidos del archivo*. Madri: Lampreave, 2010.

[11] Sobre isto, vide Ernst, Wolfgang. *Digital Memory and the Archive*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. Apesar dos pontos cegos sociais de sua "arqueologia da mídia", o livro traz um relato bastante atraente sobre o grau das transformações trazidas pela digitalização dos arquivos.

[12] O *bestseller* de Nicholas Carr *The Shallows. How the Internet Is Changing the Way We Think, Read, and Remember* (Londres: Atlantic Books, 2011) é um exemplo disso.

[13] Foucault, Michel. *A arqueologia do saber*. Traduzido por Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, pp. 141 e 147.

[14] Vide Hibou, Béatrice. *La bureacratisation du monde à l'ère néolibérale*. Paris: La Découverte, 2012.

[12] Nicholas Carr's bestseller *The Shallows. How the Internet Is Changing the Way We Think, Read, and Remember* (London: Atlantic Books, 2011) is a case in point.

[13] Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge* (New York: Pantheon Books, 1972), 125 and 129.

[14] See Béatrice Hibou, *La bureacratisation du monde à l'ère néolibérale* (Paris: La Découverte, 2012).

FESTAC '77 Um projeto de pesquisa A Research Project
CHIMURENGA

Caderno_10_AF-v02.indd 22 11/21/14 13:58

De 15 de janeiro a 12 de fevereiro de 1977, milhares de artistas, escritores, músicos, ativistas e intelectuais da África e da diáspora negra chegaram a Lagos, na Nigéria, para o 2º Festival Negro Mundial de Arte e Cultura Africana (FESTAC '77). Organizado onze anos após o 1º Festival Mundial das Artes Negras em Dacar, no Senegal, e oito anos depois do 1º Festival Cultural Pan-Africano (PANAF), em Argel, o FESTAC '77 é parte de um corpo maior de intercâmbio cultural transatlântico, que remontava ao Congresso Pan-Africano em Paris, em 1919.

Esses festivais são parte de várias histórias cruzadas e contraditórias. Como uma vitrine para os estados organizadores e artistas participantes, esses eventos funcionaram como antessalas da diplomacia, chamando atenção, pelo prisma da criação cultural, para as questões internacionais em pauta, em vários níveis. Estas incluíam as relações entre jovens nações africanas; entre o Norte da África e a África Subsaariana; entre estados independentes e os movimentos de liberação em países que ainda eram colônias; entre a África e as Américas; entre os Estados europeus e suas antigas colônias; entre organizações internacionais e arranjos bilaterais de cooperação.

Como seus antecessores, o FESTAC '77 foi criado sobre os ideais do Renascimento do Harlem, do movimento Negritude e do Pan-Africanismo. Mas, enquanto o Dacar 1966 se manifestou como uma plataforma franco-senegalesa para os ideais de cultura negra do Negritude e o PANAF '69, criado pela OAU[1], encarava a cultura como uma ferramenta de liberação e de construção de uma nação, os organizadores do FESTAC '77 procuravam um meio-termo entre esses posicionamentos.

Financiado principalmente pela nova riqueza gerada pelo petróleo do governo militar da Nigéria, o FESTAC '77 fazia parte de um ambicioso projeto nacional que via o país embarcar numa onda de modernização, que refletia sua proeminência como força política e econômica na África Negra. A Nigéria gastou vários bilhões de dólares na organização do festival, um espetáculo que, ao mesmo tempo, cicatrizaria a nação (ainda traumatizada pela Guerra de Biafra, 1967-70) e a estabeleceria como âncora do mundo negro.

Com representantes de mais de cinquenta países, o FESTAC '77 também foi solo fértil para a política internacional. Ele refletia a Guerra Fria, em andamento, e seu papel nos movimentos de liberação no continente, e enfatizava o envolvimento da CIA na produção cultural em todo o mundo em desenvolvimento.

Como o PANAF, em Argel, que estimulava a solidariedade entre os Panteras Negras, os movimentos de liberação africanos e a Al-Fatah palestina, o FESTAC '77 ajudou a legitimar organizações revolucionárias como a SWAPO, da Namíbia, e o Congresso Nacional Africano (CNA), da África do Sul; também deu apoio ao recém-independente MPLA (Angola) e à Frelimo (Moçambique), envolvidos em guerras civis em seus países. Após o Levante de Soweto, em 1976, a colaboração artística entre membros do CNA, PAC e SSRC, no FESTAC '77, desempenhou um papel importante na união dessas facções rivais do movimento de liberação sul-africano, levando à fundação do influente Departamento de Arte e Cultura do CNA.

De forma análoga, as tensões entre o tenente-general Olusegun Obasanjo, chefe de Estado da Nigéria e Grande Patrono do evento, e o poeta-presidente senegalês Léopold Senghor, que abdicou de sua posição como copatrono do FESTAC '77 e boicotou o festival, expuseram as complexas relações entre poderes coloniais e nacionais, entre grupos comerciais transnacionais, como a OPEP[2] (da qual a Nigéria tornou-se membro em 1971), e as redes neocoloniais, como a Françafrique.

Ao mesmo tempo, o FESTAC '77 possibilitou uma infinidade de encontros pessoais e artísticos, que permitem entender a diáspora menos como condição histórica e mais como conjunto de práticas: as reivindicações, correspondências e colaborações por meio das quais intelectuais negros estabelecem uma série de alianças internacionais. Estas se manifestaram dentro da programação oficial e também em iniciativas contrárias ao FESTAC '77, como o Shrine de Fela Kuti, em Lagos, que canalizou dissidências

e serviu de ponto de encontro para artistas e pensadores do mundo todo. Isso enfatiza o papel da África na definição da diáspora e, inversamente, o papel da diáspora na invenção da África. Demonstra que a África é tanto uma realidade geográfica quanto um constructo cujas fronteiras mudam conforme as configurações hegemônicas de identidade racial e poder ao redor do globo.

O FESTAC '77 foi todas essas ideias, ideais e ideologias, apresentadas ao vivo no palco mundial. Quase quarenta anos depois, a lembrança do evento ainda não se dissipou. O Teatro Nacional, fundado antes do FESTAC '77 como um "centro exemplar" não só das atividades do festival, mas também da nova Nigéria, permanece como uma lembrança de um projeto político e cultural fracassado: um monumento, um fantasma de concreto, um espaço assombrado pelo espectro de visões políticas há muito consideradas irrealizáveis, esquecidas.

Em torno do teatro, ergueu-se um complexo residencial conhecido como Vila FESTAC, projetado em estilo arquitetônico europeu modernista para acomodar participantes internacionais, incluindo oito chefes de Estado africanos. A vila de artistas continuaria existindo como Vila FESTAC, conjunto habitacional voltado à classe média nigeriana emergente. A Vila FESTAC acabaria ficando conhecida como o quartel-general dos yahoo boys — os jovens por trás dos famosos golpes por e-mail e on-line.

O arquivo oficial do FESTAC '77 é mantido no Centro de Artes e Civilização Negras e Africanas (CBAAC, em inglês), em Lagos — uma vasta fonte de conhecimento, cultura e história do mundo negro escondida em caixas de papelão ou arquivada em incontáveis pilhas e estantes, mas também um espaço congelado no tempo. Apesar de seu volume e abrangência, o CBAAC é, sobretudo, um acervo institucional, raramente acessado pelo público em geral e, por isso mesmo, quase intocado; monumentalizado, mas raramente reacessado.

Mas o verdadeiro fracasso relativo ao FESTAC '77 não é sua história turbulenta, mas o fato de não termos conseguido reconhecer o significado dessa história e sua relação com o mundo atual.

Como o FESTAC '77 nos ajuda a refletir sobre a "Chináfrica"; a cerca contra os imigrantes da União Europeia no Sahel; as relações afro-árabes depois da Primavera Árabe; e a queda de Gaddafi?

Como podemos recorrer à história do FESTAC '77 para compreender melhor a relação entre petróleo e espetáculo, num mundo onde os Estados do Golfo, de Dubai a Abu Dhabi estão se posicionando como centros de cultura, por meio de bienais, festivais, feiras de arte e galerias internacionais?

Que papel o FESTAC '77 desempenhou na criação do "Plano de Ação de Lagos para o Desenvolvimento Econômico da África" (1980-2000), e quanto do antigo plano sobreviveu na NEPAD (2001)?

Como a polêmica em torno da Cabeça da Rainha Idia, símbolo oficial do festival, gerou debates sobre a restituição de artefatos e restos humanos africanos que estão atualmente em poder de instituições ocidentais? Como isso se relaciona à charada da cultura como herança e ancestralidade?

Se traçarmos uma linhagem que vai das Feiras Mundiais até as bienais internacionais de hoje, passando pelo FESTAC '77, qual seria o papel da Cultura Nacional? Como a manipulação da cultura feita pelo FESTAC '77 para representar diversidade se relaciona às tensões étnicas e religiosas na região?

E, por fim, como o FESTAC '77 oferece um relato alternativo à história que possa nos ajudar não apenas a entender o papel inerente da arte na política, mas também a reativar nossa relação política com as práticas artísticas no campo da política global?

Em resumo, a pergunta que fazemos é: será que um passado que o presente ainda não compreendeu pode ser invocado para assombrar o presente, como uma alternativa? O que importa, aqui, não é a reiteração do passado em si, mas a persistência daquilo que nunca aconteceu, de fato, mas que poderia ter acontecido.

1 NT: OAU é a Organização da Unidade Africana, criada em 1963, na Etiópia.

2 NT: OPEP é a Organização dos Países Exportadores de Petróleo.

Com vetores que se irradiam em direção ao passado e ao futuro a partir do FESTAC '77, o mapa homônimo do projeto Chimurenga, encartado aqui na língua em que foi produzido originalmente, tenta dar forma gráfica às complexas relações entre manifestações culturais, movimentos de afirmação da negritude, lutas de independência e festivais internacionais de cultura que se travaram no continente africano a partir da década de 1950, com reverberações até os dias atuais.

Grandes contextos servem de pano de fundo ao mapeamento, como a Guerra Fria e o pan-africanismo, movimento de solidariedade entre negros do continente e da diáspora, contra a exploração e o abuso raciais, que se torna a base das lutas de independência. Referências cruzadas aproximam desde fatos históricos marcantes, como o embargo do petróleo da Opep, em 1973, até os pensadores que deram e dão forma a um ideário pós-colonial, como o escritor e presidente senegalês Léopold Sédar Senghor e o escritor martinicano Frantz Fanon.

Recorrendo a manifestos, falas de artistas e intelectuais, cartazes e letras de canções, o projeto contrapõe duas acepções de cultura: como arma de resistência, necessariamente política; e como base para a encenação diplomática de uma suposta união do mundo negro. "Um dos objetivos de uma reunião da natureza do FESTAC é, certamente, eliminar considerações que sejam estranhas ao tema da cultura. Uma delas é a política", diz o escritor nigeriano Wole Soyinka.

Duas falas opõem visões produzidas pelos eventos do gênero. Gilberto Gil lembra um esforço construtivo: "Naquela época, na África, eu costumava chorar nas ruas... Só de observar as pessoas e seus perfis, sua estrutura facial, corporal, e a variedade de negros... Estávamos tentando produzir uma reflexão sobre a negritude, o racismo, a batalha, a luta pela independência". Já o músico e ativista nigeriano Fela Kuti é duro com o FESTAC...: "Que enganação! Corrupção para todo lado! O FESTAC foi apenas uma grande falcatrua, feita para encher os bolsos de militares e políticos inúteis... Eu não fui a esse negócio!".

Um episódio peculiar, extraído da história do festival nigeriano, produz um comentário contundente sobre o lugar da cultura africana no mundo e a relação entre o continente pós-colonial e a Europa no final dos anos 1970. "Quando, às vésperas do FESTAC '77, a Nigéria pediu que o Reino Unido e o Museu Britânico devolvessem a bela máscara esculpida em marfim da Rainha Idia, que havia sido escolhida como o símbolo do festival, os ingleses tiveram a pachorra diplomática de sugerir que a Rainha Idia poderia ser emprestada à Nigéria mediante o pagamento de dois milhões de libras esterlinas."

(NOTA DO EDITOR)

Sangue. da luz e semelhança Blood. of light and likeness

THEO ESHETU

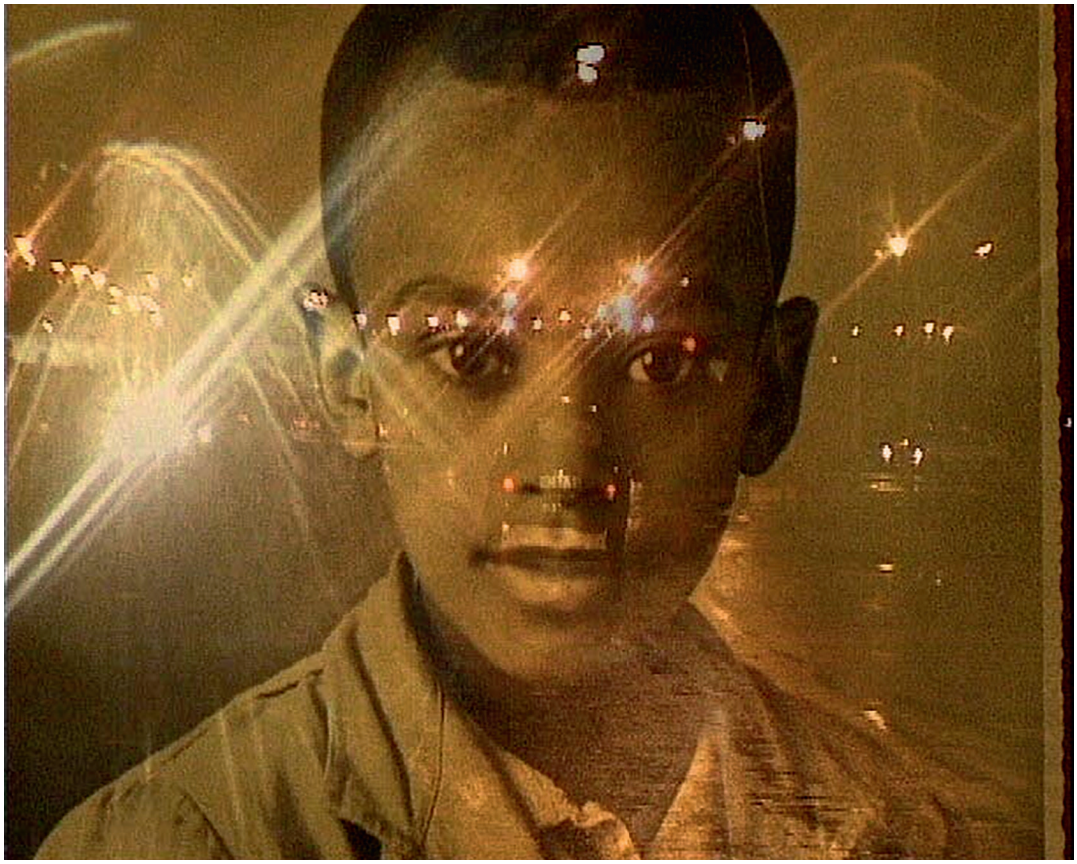
Caderno_10_AF-v02.indd 26 12/2/14 9:56

O que muitas vezes tem surpreendido os viajantes — que vêm converter, ajudar, conquistar ou visitar a Etiópia — é como o país transformou seu conceito de si mesmo e, consequentemente, a percepção que se tem do Outro. Os limites do desenvolvimento tecnológico, as cerimônias religiosas arcaicas, sua pobreza e sua sociedade extremamente heterogênea podem dar a impressão de que os etíopes poderiam se beneficiar da ajuda externa. Mas logo se descobre que essas tradições existem aqui há muitos séculos. A cristandade existiu aqui antes de chegar à Europa e, antes disso, um judaísmo mesclado a crenças animistas guiava o comportamento do povo. Como reduto de cristãos coptas na África, os etíopes aprenderam a defender sua fé contra influências externas e construíram sua identidade por meio de uma longa história não escrita de reis e guerras.
É uma cultura que historicamente olha para os outros com desconfiança e suspeita, como se fosse prudente demais para se impressionar com boas intenções. Mais que um lugar com fronteiras definidas, a Etiópia é um lugar imaginado.
Essa imagem fica no subconsciente, é evocada em lendas, mistificada na literatura, usada como símbolo do sofrimento da humanidade nas cenas de fome mostradas na televisão.

What has often surprised travellers, who have come to convert, help, conquer, or visit Ethiopia, is how the country has transformed their own concept of themselves and, as a consequence, the perception one has of the Other. The limitations of its technological development, archaic religious ceremonies, its poverty, and its extremely heterogeneous society can give the impression that Ethiopians would benefit from outside help. But one soon learns that traditions have existed here for many centuries. Christianity existed here before it reached Europe and, before that, Judaism blended with animistic beliefs have guided people's behaviour. As a Coptic Christian stronghold in Africa, Ethiopians had learned to defend their faith against outside influences and have built their identity through a long unwritten history of rulers and wars. The culture has a history that looks at others with suspicion and distrust, as if too wise to be impressed by good intentions. More than a place with definite borders, Ethiopia is an imagined place. Its image rests in the subconscious, evoked through legend, mystified through literature, and upheld as a symbol of mankind's suffering through the images of famine shown on television.

Este é o registro fragmentado de uma viagem a esse lugar onde vivi de um a cinco anos de idade. Não tenho lembranças claras, mas o encontro com meu avô, um historiador que esteve na corte de Haïlé Selassié, abriu minhas memórias dessa terra esquecida. Entre o Natal e a Páscoa, viajamos para lembrar coisas esquecidas.

This is the fragmented record of a journey to the place where I lived from the age of one to five. I don't have clear memories, but meeting my grandfather, a historian who was in the court of Haïlé Selassié, opened memories of this forgotten land. Between Christmas and Easter, we travelled to remember things forgotten.



Era uma vez, como sempre, o começo da história de alguém. Ao nascer, minha história está ligada à sua e a todas as outras. Entre todos os nascimentos, não podemos esquecer o momento em que entendemos uma coisa pela primeira vez.

Vivi nesta terra quando eu era invisível. A terra também era invisível, e por isso conseguia me ver. A história desta terra se estende para trás até antes da escrita, por isso foi lembrada. Foi lembrada porque foi vivida.

Vi muitas vezes a Etiópia na televisão, mas, para mim, ela continua sendo um lugar da imaginação. Vivi lá quando criança e agora estou voltando para visitar meu avô.

Once upon all times, one's story begins. At birth, my story is linked to your story and to all other stories. Of all the births, we cannot forget the moment we understood something for the first time.

I lived in this land when I was invisible. The land was invisible too, which is why it could see me. Its history stretched back to times unwritten and so it was remembered. It was remembered because it was lived.

I have often seen Ethiopia on television but for me it remains a place of the imagination. I have lived there as a child and now I am going back to visit my grandfather.

Fita 1 Dia 1. Roma — Adis

O obelisco, a sinagoga, frutas, castelo São Angelo, São Pedro. Piazza Venezia, bom, troca da guarda, passes de ônibus bons, panorâmica do portão 1, lindo, skinhead bom, Coliseu bonito... com o Vovô, na casa onde morei quando era menino, trecho divertido com buzina, conversa sobre tirar carteira de motorista, "isso aqui era uma casa moderna", Liceé Gebre Mariam, mendigos nas ruas, "a Etiópia perdeu sua reputação, vão dizer que a Etiópia virou uma terra de mendigos", túmulo de Haïlé Selassié, menina simpática de chapéu de palha, menino triste brincando com aro.

Hic sunt leones.

Fotografei esse menino porque me lembro de brincar disso. Feita a foto, eu me torno o menino, e o menino, eu.

Tape 1 Day 1. Rome — Addis

The obelisk, the synagogue, trees good, castel san Angelo, Saint Peters. Piazza Venezia good, change guards, good bus passes, gate pan 1 fabulous, skinhead good, colosseum good... with Granddad, house I lived in as a boy, funny horn bit, talk about driving license, "this used to be a modern house," Liceé Gebre Mariam, beggars in street, "Ethiopia has lost its reputation, they will say Ethiopia has become a land of beggars," Haïlé Selassié's tomb, girl with straw hat, nice, boy with sad face playing with wheel.

Hic sunt leones.

I photographed this boy because I remember playing the same game. Once the photograph exists, I become the boy, and the boy becomes me.

Meu passatempo favorito em nossas longas viagens era brincar de foto-captura: você põe a câmera para fora da janela do carro e congela um momento aleatório. Aconteciam muitas coincidências bonitas. Das mais memoráveis, algumas eram visões fugazes, fugidias: uma mulher montada em uma mula usando uma capa azul, um menino enfiando a mão na correnteza do rio, um leproso sem rosto. Não importa quantas imagens você capture, sempre vai se lembrar das que perdeu.

A história da arte é uma longa espera pela fotografia, a Captura da luz e da semelhança. Depois da invenção da fotografia, nasce a arte moderna.

My favourite past time on our long drives was playing Photo-capture: you stick the camera out of the car window and freeze a random moment. There were many beautiful coincidences. Some of the most memorable were fugitive, uncaptured visions: a woman on a mule with a blue cloak, a boy sticking his hand in the flowing river, a leper with no face. No matter how many images you capture, it is always the lost ones you remember.

The history of art is a long wait for photography, Capturing light and likeness. After the invention of photography, the birth of modern art.

"Quando tirei carteira de motorista? Ah, faz uns cinquenta anos, eu tinha vinte... Ganhei um Fiat, então tive aula de manhã e depois do almoço já comecei a dirigir."

Fui com meu Avô à igreja onde me batizaram. "Você já era obstinado e cheio de opinião, e não queria obedecer o que o padre mandava você fazer."

No Natal, viajamos com meu avô até Ankober, onde ele nasceu. Apesar de sua lembrança vívida dos fatos históricos, ele nos perguntou diversas vezes por que todo mundo na rua estava usando o traje nacional, esquecendo a todo instante que a resposta era porque estávamos no Natal.

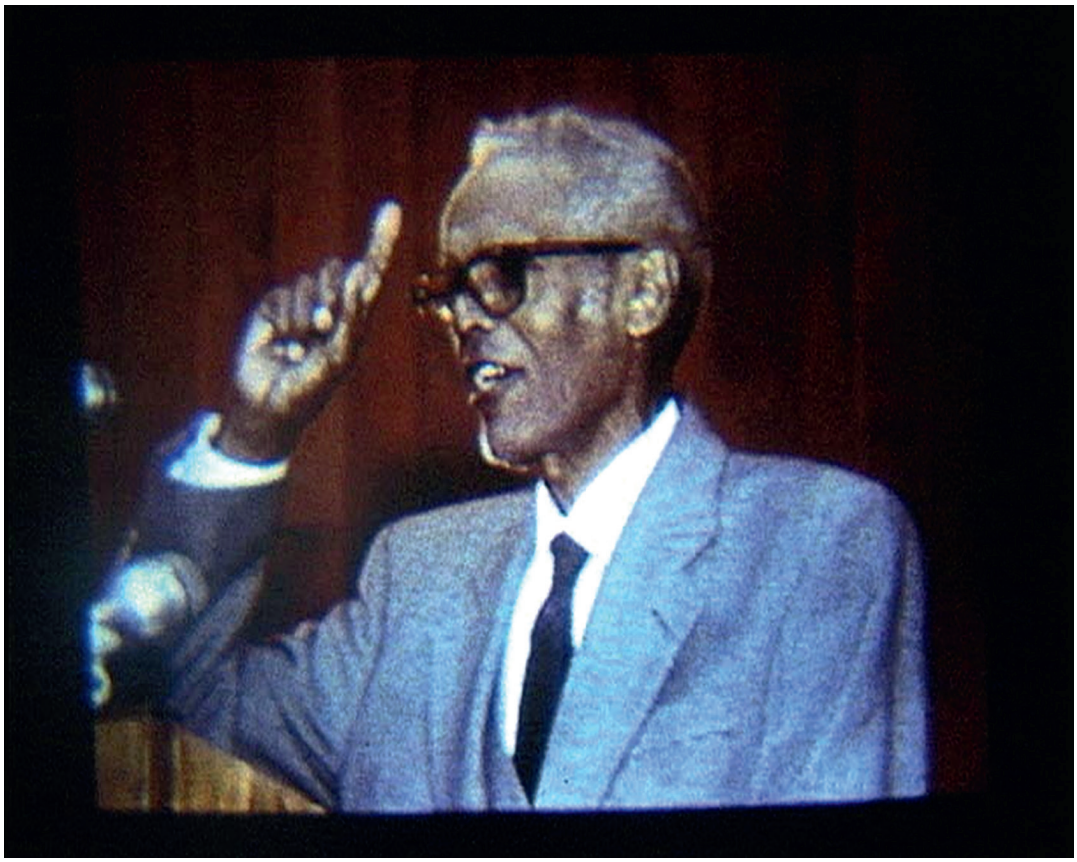
Ankober, antiga capital da Etiópia, estava coberta pela neblina.

"When did I get my driving license? Oh, about fifty years ago, when I was twenty... I was given a Fiat so I had lessons in the morning and began driving after lunch."

I went with my grandfather to the church where I was baptized. "You were obstinate and opinionated and would not obey what the priest ordered you to do."

On Christmas day, we took a trip with my granddad to his birthplace, Ankober. Despite his vivid memory of historical events, he asked us several times why everyone in the streets was wearing their national costume, forgetting every time that the answer was because it was Christmas.

Ankober, Ethiopia's old capital, was covered in fog.



Ele havia sido convidado para fazer o discurso de abertura, no centenário da vitória de Adwa. Disse-me que recusara. Que tudo o que tinha a dizer já tinha dito em seus livros, de modo que recusou categoricamente o convite... Só que, mais tarde, achei na televisão a imagem dele discursando na abertura. "'Nós vingamos Adwa', gritou Mussolini", dizia. O vídeo está congelado na palavra "Adwa".

A Batalha de Adwa foi deflagrada por um pequeno erro de tradução no tratado de amizade entre a Etiópia e a Itália. Referindo-se ao uso do exército em caso de guerra, a palavra "poderá" foi traduzida como "deverá". Liberdade de escolha virou obrigação.

He had been invited to deliver the opening speech at the centenary of the Adwa victory. He told me he had refused. He said that all he had to say, he had said it in his books, so he categorically declined the invitation... Later, however, I discovered the televised image of his opening speech "'We have vindicated Adwa,' cried Mussolini," he said. The still frame is caught on the word "Adwa."

The Battle of Adwa was triggered by a small mistranslation in the treaty of friendship between Ethiopia and Italy. With reference to the use of the army in the case of war, the word "could" was translated as "must." Freedom of choice was mistranslated as obligation.

"Já sou guia há muitos anos, levo gente curiosa de todo tipo para ver a cidade. Acompanhei um cinegrafista alemão que veio aqui filmar uma circuncisão feminina. Arranjei para ele um homem que por pouco dinheiro lhe mostrou sua filha. Um francês veio fazer um filme sobre Arthur Rimbaud, que morou aqui...

Você sabe que Rimbaud vendeu armas a Menelik para derrotar os italianos. Eu gosto de poesia francesa...

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien:
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
par la Nature, heureux comme avec une femme.

... e você ... você quer filmar cores na feira. Vocês estão todos loucos."

"I have been a guide for several years now showing all sorts of funny people around town. I accompanied a German cameraman who was here to film female circumcision. I found him a man who, for little money, showed him his daughter. A French man who came to make a film on Arthur Rimbaud, who lived here...

" You know Rimbaud sold guns to Menelik to fight the Italians. I like French poetry...

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien:
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
par la Nature, heureux comme avec une femme.

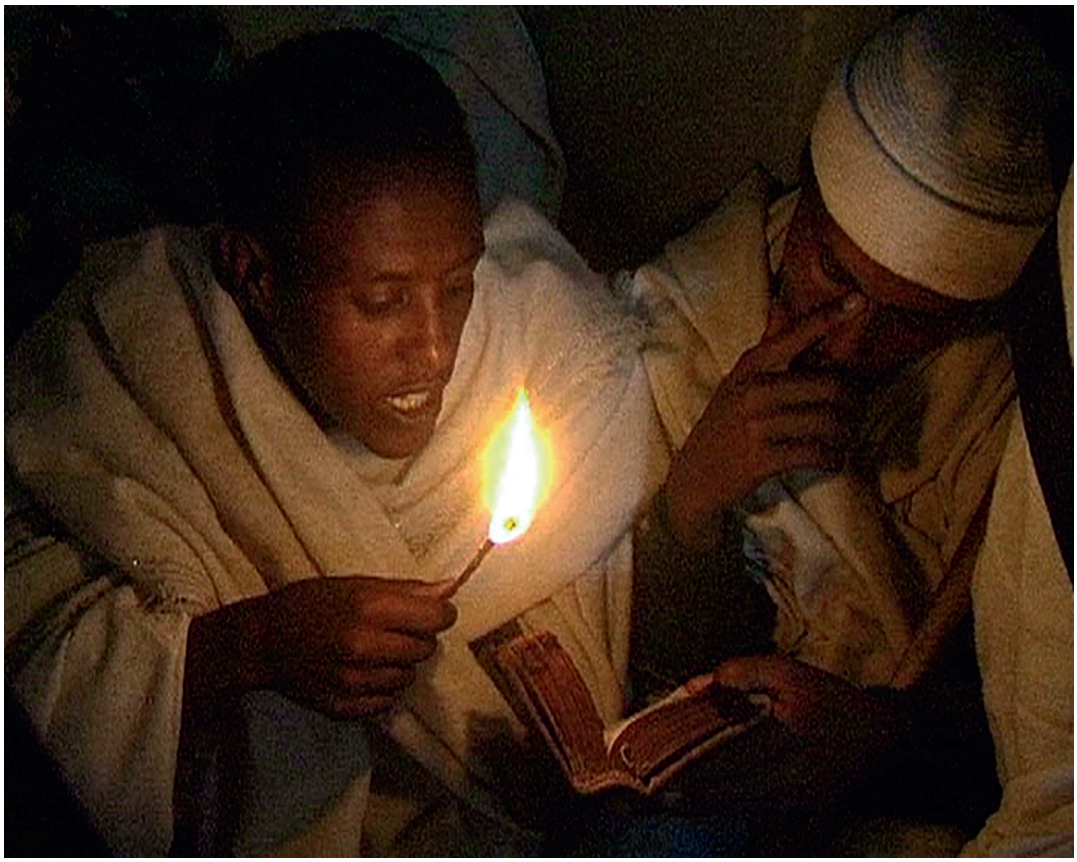
"... and you... you want to film colours in the market! You're all mad."

Para os rastafáris, seguidores do Ras Tafaria, ou Príncipe Tafari, como Haïlé Selassié era chamado antes da coroação, esse lugar é o jardim utópico da purificação, onde você se lava dos males da Babilônia e se torna um etíope.

Em Axum há um túnel que leva a Jerusalém. Depois de uma guerra na Cidade Sagrada, o Imperador Kaleb pediu a seus soldados que trouxessem de volta um pouco de terra de Jerusalém como talismã. Quando chegaram a Axum, a terra havia se convertido em ouro. Os soldados que não trouxeram terra ficaram contrariados por não terem trazido, e os que trouxeram, por não terem trazido mais. Só o dinheiro que é ganho com trabalho traz felicidade.

Here, for the Rastafarians, followers of Ras Tafari, or Prince Tafari as Haïlé Selassié was called before his coronation, is the utopic garden of purification where one washes away the evils of Babylon and becomes Ethiopian.

In Axum, there is a tunnel leading to Jerusalem. After a war in the Holy City, Emperor Kaleb told his soldiers to bring back some soil from Jerusalem for good luck. On their return to Axum, the soil changed to gold. Those who didn't bring soil back were upset that they hadn't, and those who did were upset that they hadn't brought more. Only money earned through work brings happiness.



Originalmente todos os manuscritos eram objetos sagrados e auxiliavam nos rituais religiosos e legais de preservação da memória comum. Os eruditos, contudo, alertavam que popularizar livros vulgarizaria o aprendizado. Na medida em que se esforça para diminuir a dor, a tecnologia também reduz a memória.

Antes da palavra escrita, a história era narrada por meio de lendas, dançada em rituais e expressa pelo canto.

Destruída por uma invasão de dervixes, a glória de Gondar havia sido fundada pelo Rei Fassil no século 16. Ele era o homem mais rico da África e tinha tudo o que queria, mas era infeliz. "Senhor, se houvesse visto as misérias do mundo, saberia dar valor a sua boa sorte." "Agora você me deu algo para desejar! Quero ver logo as misérias do mundo, já que preciso vê-las para ser feliz."

Originally all manuscripts were sacred objects and an aid to religious and legal rituals for the preservation of communal memory. The learned, however, warned that popularising books would vulgarise learning. As technology strives to reduce pain, it also diminishes memory.

Before the written word, history was narrated through legends, danced in rituals, and expressed in song.

Destroyed by an invasion of dervishes, the glory of Gondar had been founded by King Fassil in the 16th century. He was the wealthiest man in Africa and possessed everything he desired, but was unhappy.
"Sir, if you had seen the miseries of the world,
you would know how to value your good fortune."
"Now you have given me something to desire!
I shall long to see the miseries of the world, since
the sight of them is necessary for my happiness."

Platão: “É através dos olhos que nossa imaginação é mais fortemente atingida, pois a visão é o mais forte de nossos sentidos, embora não consiga perceber a verdade”.

A fotografia separa a luz da escuridão.

Fomos alertados de que ficaríamos cegos se olhássemos para os raios da Arca da Aliança.

Plato: “It is through the eyes that our imagination is most forcefully struck, because sight is the strongest of our senses, even though it cannot perceive truth.”

Photography separates light from darkness.

We were warned we would go blind if we set eyes on the rays of the Ark of the Covenant.

O conflito entre fé e conhecimento começou com a geografia. Jerusalém era considerada o centro do mundo, mas com as descobertas de Colombo e Vasco da Gama, geógrafos cristãos começaram a desconfiar de que o lugar sagrado tinha uma localização diferente do que se acreditava anteriormente. Agora o Jardim do Éden estava na fonte do rio que trouxe a civilização para o Egito. Foi aqui que Adão conheceu Eva. Até hoje as mulheres são proibidas de entrar.

Guia: "Em sua fuga do Egito, Jesus, José e Maria ficaram aqui três meses e dez dias... Nenhuma mulher jamais entrou aqui, pois não é permitido". Câmera: "Mas você não acabou de dizer que Maria... veio aqui com Jesus?" Guia: "Sim, mas foi uma exceção... Maria é mãe de Deus, não somente uma mulher qualquer".

Conflict between faith and knowledge began with geography. Jerusalem had been considered the centre of the earth but with the discoveries made by Columbus and Vasco da Gama, Christian geographers began suspecting that the holy place had a different location than had previously been believed. Now the Garden of Eden was at the source of the river that bought civilization to Egypt. It was here that Adam knew Eve. To this day women are not allowed to enter it.

Guide. "On their flight from Egypt, Jesus, Joseph, and Mary came here for three months and ten days... No woman has ever been here because it is not allowed." Cameraman. "But you just said that Mary... came here with Jesus?" Guide. "Yes, but that was an exception... Mary is the mother of God, not just an ordinary woman."

A história épica da origem da Etiópia começa com a rainha de Sabá. Esta é Sua história. Sua terra foi amaldiçoada. Em busca de sabedoria, que prezava mais que ouro, ela visitou o Rei Salomão. Ele a recebeu com um grande banquete. Disse que ela poderia ficar quanto quisesse, desde que não pegasse nada de seu. Depois de uma noite majestosa, ela foi levada a seus aposentos. No meio da noite, despertou com sede, por causa dos pratos condimentados do banquete, e foi buscar um copo de água. O rei a flagrou e disse: "Você quebrou sua promessa e pegou minha água fresca". Então ele a estuprou. De volta à Etiópia, ela deu à luz Menelik, que se tornaria o primeiro imperador etíope de ascendência salomônica. Quando Menelik era garoto, perguntou à mãe quem era seu pai. A rainha lhe mostrou um espelho e disse: "Vá a Jerusalém e quando vir um homem com seu rosto, saberá que é seu pai".

Ethiopia's epic tale of origin starts with the Queen of Sheba. This is Her story. Her land was cursed. To seek wisdom, which she cherished more than her precious gold, she went to visit King Solomon. He welcomed her and organized a large banquet. He told her she could stay as long as she wanted as long as she doesn't take anything away from him. After a grand evening she was taken to her sleeping quarters. In the middle of the night, she awoke thirsty from the evening's spicy dishes and went to get a glass of water. The King caught her and said, "you have broken your promise, you have taken my fresh water," and so he raped her. On her return to Ethiopia she gave birth to Menelik, who was to become the first Ethiopian Emperor of Solomonic descent. When Menelik was a boy, he asked his mother who his father was. The Queen showed him a mirror and said "Go to Jerusalem and when you see a man with your face, you will know he is your father."

Shakespeare, Blake, Van Gogh, Gauguin, Conrad, Coppola.

O túmulo de Adão é aqui. Um túmulo simbólico.

O valor simbólico de uma imagem é mais importante que sua realidade. As imagens modelam nossa compreensão e nossa percepção do mundo, mas não nos dizem a verdade.

Shakespeare, Blake, Van Gogh, Gauguin, Conrad, Coppola.

Adam's tomb is here. A symbolic tomb.

The symbolic value of an image is more important than its reality. Images shape our understanding and perception of the world, but they don't tell us the truth.

"Vou me apresentar. Meu nome é Birhan Tessfaw. A maioria das pessoas na Etiópia é pobre... por isso recebemos ajuda. Algumas pessoas gostam muito disso, outras nem tanto. Mas se trabalharmos duro podemos ajudar outros lugares. Até eu posso ajudar a Etiópia se estudar, educação e talvez um dia eu possa ajudar meu país... quem sabe possamos ajudar até outros países algum dia."

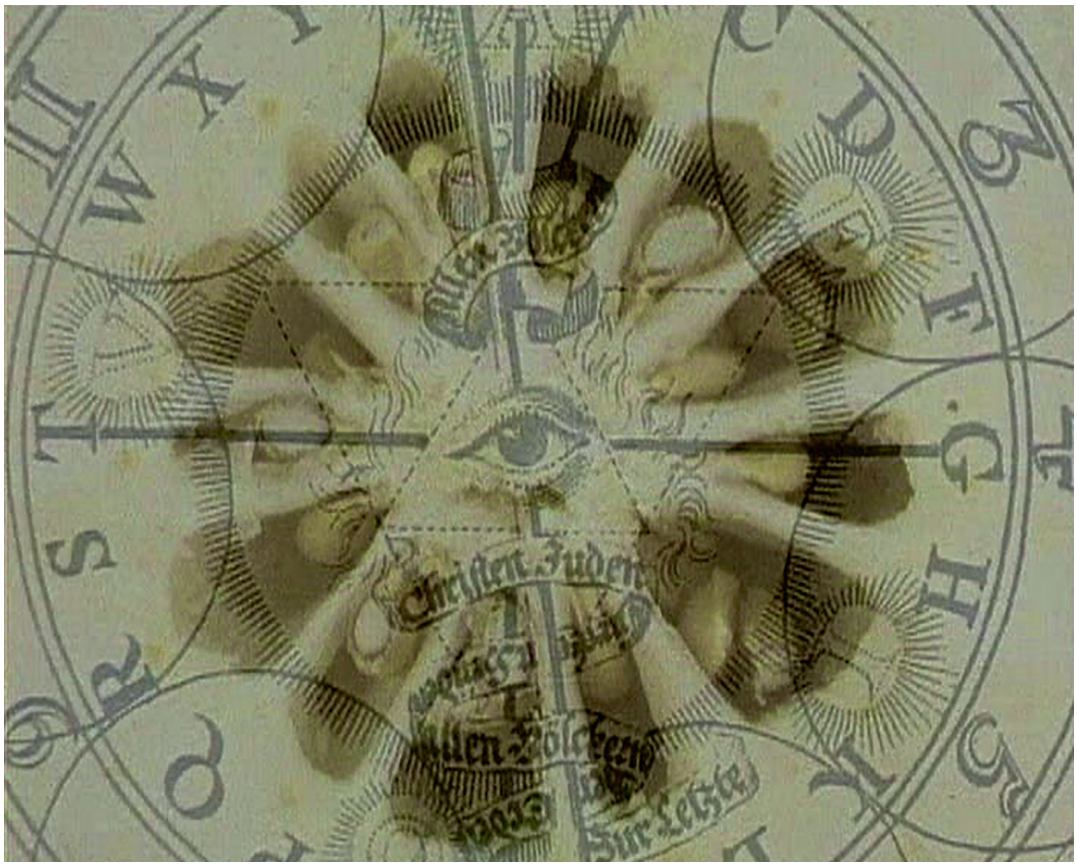
"No futuro?"

"Sim, no futuro."

"I introduce myself. My name is Birhan Tessfaw. Mostly people in Ethiopia are poor... that is why they help us. Some people like that very much, others don't. But if we work very hard, we can help other places. Even myself, I want to help Ethiopia, I study my education and maybe once upon a time I can help my country... maybe we can even help another country once upon a time."

"In the future?"

"Yes, in the future."



Carta do mítico Preste João, pedindo ajuda à Rainha da Inglaterra para combater seus inimigos religiosos. Muito difundidas, as cartas despertaram fantasias e aterrorizaram o público britânico.

"Majestade, deve ser do vosso conhecimento que temos pássaros chamados grifos, que podem carregar um boi para alimentar a ninhada. Há, em certa província de nosso país, uma região selvagem onde homens com chifres têm um único olho na frente e três ou quatro atrás. Há também mulheres de aparência semelhante. Temos ainda, em nosso país, um outro tipo de homem, que só come carne humana crua e não tem medo de morrer. Quando um deles morre, mesmo sendo o pai ou o irmão, eles o devoram sem assar. Dizem que é bom e natural comer carne humana e o fazem pela redenção de seus pecados. Este país é amaldiçoado por Deus e, com a vinda do Anticristo, eles se espalharão pelo mundo."

Letter from the mythic Prester John, asking the British Queen for help against his religious enemies. These widely published letters sparked fantasies and terrorised the British public.

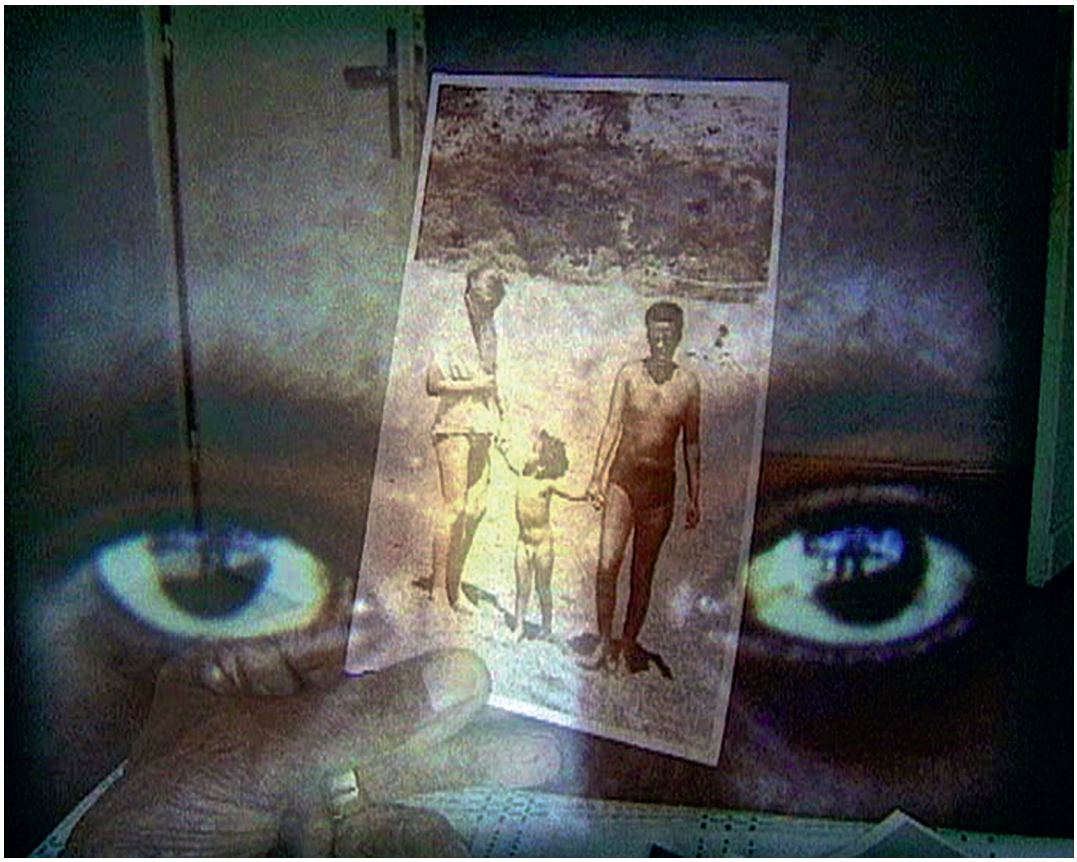
"Your majesty, you should know that we have birds called griffins who can carry an ox into their nest to feed their young. In a province of our country is a wilderness where horned men have but one eye in front and three or four behind. There are also women who look similar. We have in our country still another kind of men who feed only on raw flesh of men and women, and do not hesitate to die. And when one of them passes away, be it their father or their brother, they gobble him up without cooking him. They hold that it is good and natural to eat human flesh and they do it for the redemption of their sins. This Nation is cursed by God and with the coming of the Anti-Christ, they will spread over the whole world."

O piloto refez a rota do avião para me mostrar o lugar onde o Imperador Theodros cometeu suicídio para não ser capturado pelo exército inglês. Os tesouros dos imperadores estão hoje no Museu Britânico.

Tsegaye Gebre Medhin, poeta premiado: "É uma estupidez achar que só os loucos se matam. Os heróis também o fazem."

The pilot re-routed the aeroplane to show me the site where Emperor Theodros preferred to commit suicide rather than be captured by the British army. The Emperor's treasures, however, are now in the British Museum.

Poet Laureate Tsegaye Gebre Medhin: "The concept that only mad people shoot themselves is stupid. Because heroes do."

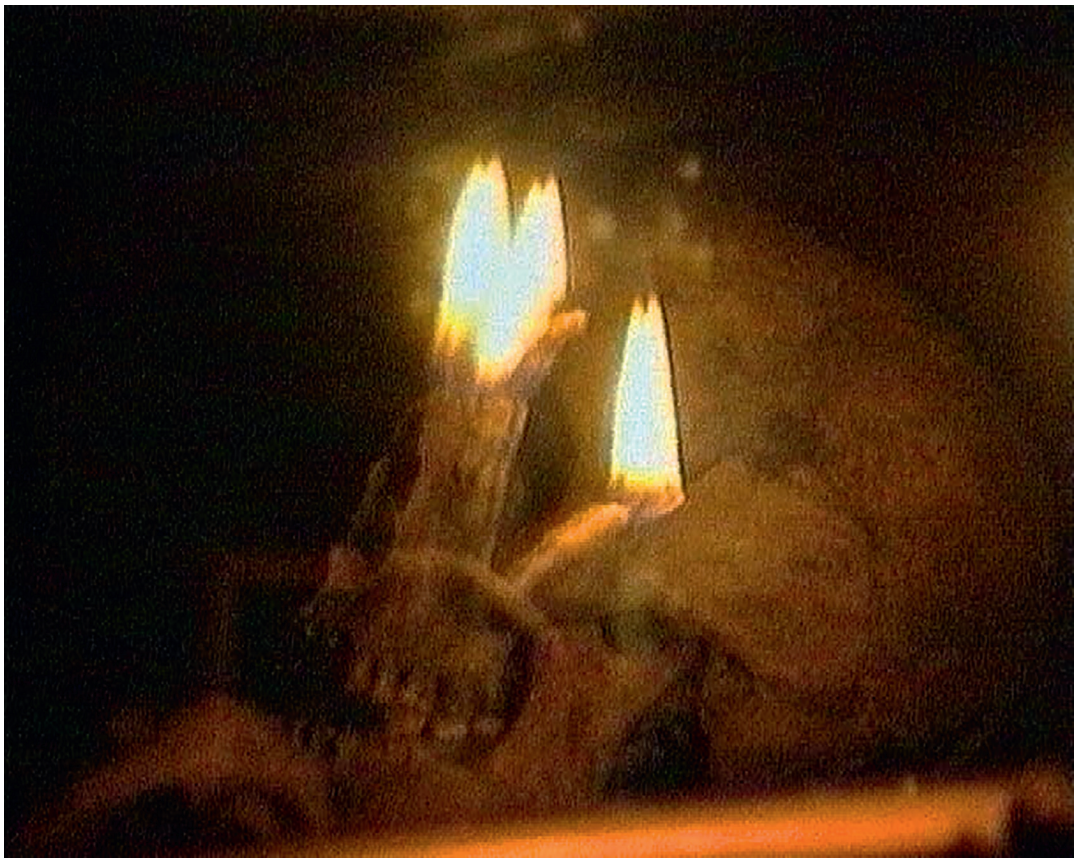


Ça, c'est toi!

Não tenho uma memória fotográfica dos lugares onde vivi quando era menino, mas muitas vezes as fotografias me lembram de uma existência passada que não me lembro de ter visto.

Ça, c'est toi!

I don't have a photographic memory of the places where I lived as a child, but often photographs remind me of a past existence I don't recall having seen.



Estes são os restos mortais de Zara Jacob, primeiro filósofo da Etiópia.

Monge: "A história desses homens está escrita no livro de seu avô".

This is what remains of Zara Jacob, Ethiopia's first philosopher.

Monk: "These men, their history is written in your grandfather's books."

Naquela noite, extasiados na presença da câmera, os padres me deram dez segundos para filmar o Sanctum Sanctorum. Nosso guia ficou chocado, mas, depois de sentir o hálito deles, concluiu que deviam estar bêbados.

That night, elated by the presence of the camera, the priests gave me ten seconds to film the Sanctum Sanctorum. Our guide was shocked, but after smelling their breath, concluded they must have been drunk.

Quarto mandamento: "Não farás para ti imagem de escultura, nem alguma semelhança do que há em cima nos céus, nem embaixo na terra, nem nas águas debaixo da terra". Cordeiros, peixes, mãos, sangue e vinho eram todos a imagem de Cristo. Cristo, imagem e semelhança de Deus na imagem e semelhança do homem. No mundo cristão, a arte começa aqui.

Durante a Timkat [Epifania], que celebra o batismo de Jesus, pudemos respirar a aura sagrada da presença da Arca. Soldados dançam e cantam, crianças levantam a poeira do chão e gritam cânticos, sacerdotes fazem uma dança ritual quando a Arca é trazida para a água, uma vela é acesa e posta na superfície da água como sinal de comunhão e metáfora do batismo. E aí começa uma loucura infernal.

Commandment four: "Thou shalt not make unto thee any graven image, or any likeness of anything that is in heaven above." Lambs, fish, hands, blood, and wine were all the image of Christ. Christ, the image of God in the image of man. In the Christian world, art begins here.

During Timkat, which commemorates the baptism of Christ, we could breath the sacred aura of the Ark's presence. Soldiers dance and sing, children kick a lot of dust and shout chants, priests do a ritual dance as the ark is brought towards the water, a candle is lit and placed on the water's surface as a sign of communion and a metaphor for the baptism. Then all hell breaks loose.

Este é Abba Tesfa Mariam, o único homem que consegue olhar para a Arca sem ficar cego. Ele vive das doações generosas de visitantes gentis. Nossos atenciosos amigos da Igreja Anglicana ofereceram a ele um pouco de chá preto da Fortnum & Mason.

"Será que ele quer um pouco de chá?"

É interessante quando historiadores e arqueólogos se põem todos alvoroçados com o mistério da Arca e sua presença na Etiópia. Trata-se apenas de uma lenda e, como tal, devemos acreditar nela.

Um monge construiu um altar em sua cela com imagens sacras, fotos de família e recortes da revista *Cosmopolitan*. Apontando para as modelos, diz que gosta muito delas e que pagou 20 birres por foto.

This is Abba Tesfa Mariam, the only man who can set eyes on the Ark without going blind. He survives on generous donations from kind visitors. Our thoughtful friends from the Anglican Church offered him some Assam tea from Fortnum & Mason's.

"Would he like some tea?"

It's amusing when historians and archaeologists get all worked up about the mystery of the Ark and its claimed presence in Ethiopia. It is just a legend and, as a legend, it should be believed.

A monk had built an altar in his room with sacred images, photographs of his family, and pictures torn from *Cosmopolitan* magazine. Indicating the pictures of the models, he said he liked them very much, and told us he had paid 20 birr. each for them.

Rumo ao Equador.

Para onde quer que virássemos, não conseguíamos nos perder; tudo o que vimos era digno de ser filmado. Tínhamos um bom motorista.

Towards the Equator.

Everywhere we turned, we could not get lost; whatever we saw was worth filming. We had a good driver.

Aqui Deus não morreu, e o vazio criado por sua morte não se instalou. A consciência está no mundo da mágica e no espírito da natureza.

Enquanto eu filmava minha sombra alongada, reparei em um homem no horizonte. Eu ia caminhar na direção dele filmando, até que percebi que ele tinha um rifle. Comecei a acreditar no velho clichê de que a arma mata os corpos, e as imagens roubam a alma.

Here God is not dead, and the emptiness created by His death has not set in. Awareness is in the world of magic and in the spirit of nature.

While I was filming my elongated shadow, I noticed a man on the horizon. I was going to walk right up to him filming, until I noticed he had a rifle. I began believing in the old cliché that guns kill bodies and pictures rob the soul.

A fotografia congela o fluxo do tempo; o vídeo o reflete. Cortar o fluxo das imagens é a linguagem do vídeo.

Não sei ao certo se esta imagem evoca uma lembrança do passado ou uma fantasia no presente.

Photography freezes the flow of time; video reflects it. Cutting the flow of images is the language of video.

I'm not sure if this image evokes a past memory or present imagination.

Eles nos cobraram 1 birr por foto e contaram o número de cliques com pedras, que passavam de mão em mão, e nos mostraram como recibo. Alguns conheciam a palavra "vídeo", mas ainda não tinham inventado um método adequado de cobrar por seus serviços nele. A melhor moeda, depois do dinheiro, eram lâminas de barbear.

David Turton: "Tendemos a achar que nossa visão do mundo é a certa, mas os Mursi têm percepções diferentes. Alguns deles estiveram no exército e acharam chocante... a guerra, para eles, não é algo que acontece naturalmente aos homens".

A questão das diferenças genéticas entre raças não vem da pura curiosidade científica, do desejo de achar uma verdade científica importante, ou para resolver um problema científico relevante, mas só da crença, explícita ou tácita, de que a resposta teria consequências políticas.

They charged us 1 birr. for every photo we took and counted the amount of clicks with stones, which they passed from hand to hand and showed as a receipt. Some also knew the word "video," but had not yet worked out a proper method for charging us for their services. Apart from cash, razor blades were the next best currency.

David Turton: "We tend to think that our way of seeing the world is the proper way to see things, but the Mursi have different perceptions. Some of them have been in the army and found it shocking... war, for them, is not something that comes natural to man."

The question of genetic differences between races has arisen not out of purely scientific curiosity or the desire to find some important scientific truth or to solve some significant scientific problem, but only because of the belief, explicit or understated, that the answer has political consequences.

Os mitos dão ao homem a ilusão de que ele pode entender o mundo. A ciência dá a ele a certeza de que não pode.

"Uma mitologia baseada na cor da pele é ignorante, é retrógrada, porque se o homem vive perto do equador, onde viveu o primeiro homem, a origem do homem, é impossível que seja loiro... Impossível." *De uma entrevista do poeta laureado Tsegay Gebre Mehedin*

Paramos de filmar e entregamos nossas câmeras. Foi a melhor maneira de conseguirmos conversar.

Myths give man the illusion that he can understand the world. Science gives him the certainty he can't.

"A mythology based on skin colour is very ignorant, its backwards, because if man lives near the equator, where early man, the first man, the origin of man, lived, there is no way he is going to be blond... no way." *From an interview with poet laureate Tsegay Gebre Mehedin.*

We stopped filming and handed over our cameras. It was the best way to carry out a conversation.

Em novembro de 1974, Don Johanson e Tom Gray fizeram uma descoberta impressionante. O esqueleto quase completo de um indivíduo, uma mulher, a hominídea mais antiga e completa já encontrada. Don Johanson: "Lucy foi um enigma por muitos anos, mas, julgando pela mandíbula, podemos dizer que, ao morrer, ela era um indivíduo adulto plenamente desenvolvido".

Os fragmentos de Lucy, de 2,5 milhões de anos atrás, são a prova científica de que somos todos etíopes.

A busca pelo elo perdido entre o homem e o macaco terminou, porque estudos de DNA revelaram que, na verdade, não existe um elo perdido, mas um fluxo contínuo. Nossas origens nos ligam aos répteis e aos peixes, e nossas raízes se encontram nos quatro elementos, como as tribos animistas dos Oromas acreditam.

In November 1974, Don Johanson and Tom Gray made an amazing discovery. The almost half-complete skeleton of an individual, a woman, the oldest and most complete hominid ever found. Don Johanson. "Lucy was an enigma for many years, but we can say, judging by her lower jaw, that she was a fully grown individual when she died."

These fragments of Lucy from two and a half million years ago are the scientific proof that we are all Ethiopian.

Search for a missing link between man and ape is over, because DNA studies have revealed that there is in fact no missing link, but a continuous flow. Our origins link us to reptiles and fish, and our roots can be found in the four elements, as the animist tribes of the Oromo believe.

Esta é a casa onde morei quando menino: meu mundo inteiro era aqui.

This is the house I lived in as a child: this was my whole world.

Caderno_10_AF-v02.indd 55 12/2/14 9:57

Getty vs Ghana / Corbis vs Mozambique / Getty vs Kenya vs Corbis

MARYAM JAFRI

Em 2012, enquanto pesquisava no site da Getty Images, percebi que já havia visto, nos arquivos do Ministério da Informação de Gana, em Acra, diversas fotografias históricas de Gana das quais a Getty Images possuía o direito de imagem. Essas imagens específicas, reivindicadas tanto por Gana quanto pela Getty, não eram quaisquer imagens, mas fotos da independência de Gana, do dia 6 de março de 1957 — documentos do primeiro momento da libertação da África subsaariana do domínio ocidental. Pesquisando mais a fundo, descobri um rastro de equívocos (datas erradas, legendas incorretas) e manipulação de fotografias originais. *Getty vs. Ghana* reúne lado a lado essas imagens dos dois bancos de imagens — um deles, público, o outro, corporativo; um, digital, o outro, analógico; um, africano, o outro, ocidental — e as apresenta, não para especular sobre o passado, mas para investigar questões contemporâneas sobre direitos autorais, digitalização e propriedade privada de patrimônios nacionais. As outras duas obras, *Corbis vs. Mozambique* e *Getty vs. Kenya vs. Corbis*, seguem a mesma estratégia.

In 2012, while browsing the Getty Images website, I realized that several historical photographs from Ghana that Getty Images had copyrighted I had already seen at the archives of the Ghana Ministry of Information in Accra. The specific images claimed by both Ghana and Getty were not just any images but rather Ghana independence photos from March 6, 1957 — documents of the first instance of liberation of the sub-Saharan Africa from Western rule. Digging deeper, I uncovered a trail of errors (wrong dates, incorrect captions) and the manipulation of original photographs. Getty vs. Ghana *takes the overlapping images in both image banks — one image bank being public, the other, corporate; one digital, the other, analogue; one African, the other, Western — and posits them not to speculate on the past, but to investigate contemporary concerns about copyright, digitization, and the private ownership of national heritage. The other two works,* Corbis vs. Mozambique*, and* Getty vs. Kenya vs. Corbis*, follow this same strategy.*

Getty vs. Ghana (2012)

A imagem de cima é do Ministério da Informação de Gana; a de baixo, da Getty Images. A de cima traz Kwame Nkrumah, tendo a seu lado seus aliados, momentos antes de declarar a independência de Gana. A imagem de baixo mostra Kwame Nkrumah, ao lado de seus aliados, momentos depois de declarar a independência de Gana. A data é 6 de março de 1957, e Gana é o primeiro país africano subsaariano a conquistar sua independência.

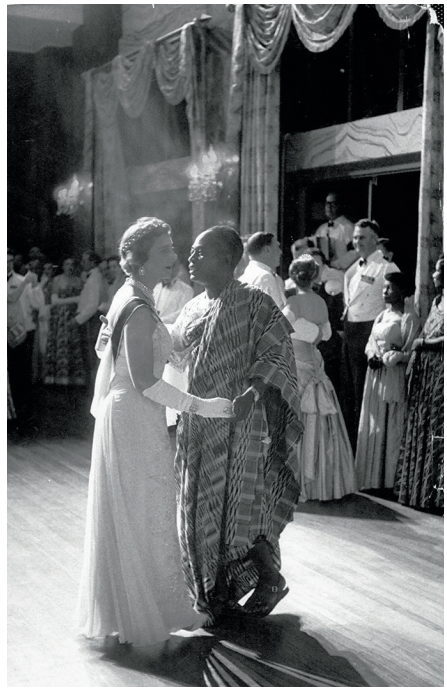
The top image is from the Ghana Ministry of Information; the bottom one, from Getty Images. The top image depicts Kwame Nkrumah, flanked by his allies, moments before he declares the independence of Ghana. The bottom image depicts Kwame Nkrumah, flanked by his allies, moments after he declares the independence of Ghana. The date is 6 March 1957, and Ghana is the first sub-Saharan African country to gain independence.

Caderno_10_AF-v02.indd 58 12/2/14 9:57

A imagem da esquerda é do Ministério da Informação de Gana; a da direita, da Getty Images. O Ministério identifica sua imagem como G/1180/1; a Getty identifica a sua como 50405305. A legenda que acompanha a imagem da Getty diz: *Duquesa de Kent (E) dançando com o primeiro-ministro de Gana, Kwame Nkrumah (C), na cerimônia de independência de Gana*. Uma observação que acompanha a imagem da Getty diz: *Proibida a reutilização sem permissão de Time, Inc. Contate o escritório de sua cidade para saber se podemos liberar essa imagem para reprodução*. O verso da foto G/1180/1 traz um carimbo roxo no qual se lê *Serviços de Licenciamentos Fotográficos, Ministério da Informação, Caixa Postal 745, Acra. Todos os direitos reservados*. O Ministério da Informação de Gana cobra $ 4 por fotografia, para reprodução e licenciamento. O licenciado deve creditar o Ministério.

The left image is from the Ghana Ministry of Information; the right one, from Getty Images. The Ministry identifies their image as G/1180/1; Getty identifies theirs as 50405305. The caption accompanying the Getty image states: Duchess of Kent (L) dancing with Ghana Prime Minister Kwame Nkrumah (C) at the Ghana independence ceremonies. *A special note accompanying the Getty image states:* No resale application use without the prior permission of Time, Inc. Contact your local office to see if we can clear this image for you. *The back of photo G/1180/1 bears a purple stamp stating* Copyright Photographic Services, Ministry of Information, PO Box 745, Accra. All rights reserved. *The Ghana Ministry of Information charges $4 per photograph for reproduction and licensing. Licensee must credit the Ministry.*

Caderno_10_AF-v02.indd 60 12/2/14 9:57



Caderno_10_AF-v02.indd 61 12/2/14 9:57

A imagem da esquerda é do Ministério da Informação de Gana; a da direita, da Getty Images. O Ministério identifica sua imagem como R/4150/3; a Getty identifica a sua como 3328235. A legenda que acompanha a imagem da Getty diz: *7 de março de 1957: Primeiro-Ministro de Gana, Doutor Kwame Nkrumah (1909-1972), na festa de comemoração da independência de Gana, no estádio de Acra, diante de 50 mil africanos. Ele está acompanhado pelo Governador-Geral, Charles Arden-Clarke, e Sua Majestade Real, Duquesa de Kent*. À primeira vista, a data atribuída pela Getty à fotografia parece curiosa. A independência de Gana aconteceu no dia 6 de março de 1957. No entanto, é plausível que algumas cerimônias tenham ocorrido no dia seguinte. No início de 2007, o Ministério da Informação de Gana começou a digitalizar seu acervo, graças a uma verba doada por uma ONG alemã. As imagens eram reproduzidas a partir de negativos fotográficos; agora, são reproduzidas por escaneamento digital. O Ministério também aumentou o preço do licenciamento, de $ 4 para $ 5.

The left image is from the Ghana Ministry of Information; the right one, from Getty Images. The Ministry identifies their image as R/4150/3; Getty identifies theirs as 3328235. The caption accompanying the Getty image states: 7th March 1957: First Prime Minister of Ghana Dr. Kwame Nkrumah (1909–1972) at the rally celebrating Ghanaian independence in Accra stadium in front of 50,000 Africans. He is joined by Governor General Charles Arden-Clarke and HRH Duchess of Kent. *At first glance, the date assigned by Getty to the photograph appears curious. Ghana's independence occurred on 6 March 1957. However, it is plausible that some ceremonies such as the one at the stadium took place the following day. In early 2007, the Ghana Ministry of Information began digitizing their holdings, thanks to a grant from a German NGO. Images used to be reproduced from photographic negatives but now images are reproduced from digital scans. The Ministry also increased the license fee from $4 to $5.*

Caderno_10_AF-v02.indd 62 12/2/14 9:57

A imagem da direita é do Ministério da Informação de Gana; a do fôlder, da Getty Images. O Ministério identifica sua imagem como G/1096/1; a Getty identifica a sua como 3323525. A legenda que acompanha a imagem da Getty diz: *7 de março de 1957: o Primeiro-Ministro de Gana, Kwame Nkrumah (1909-1972), chega à Assembleia em Acra para a abertura do novo Parlamento e para a declaração da independência de Gana pela Duquesa de Kent*. Segundo a Getty, a imagem 3323525 estava originalmente nas mãos do Central Press Syndicate, uma empresa que controlava a reprodução de materiais para um grupo de jornais, hoje extinta, cujo acervo foi comprado integralmente pela Getty, em 2005. O Arquivo Nacional de Gana possui uma única cópia de um livro de fotos de 1957 documentando as cerimônias do Dia da Independência. Na página 48, há uma imagem idêntica à G/1096/1. A legenda que acompanha a imagem diz: *6 de março de 1957: Dia da Independência: abertura da primeira sessão do Parlamento de Gana. O Primeiro-Ministro chega e acena entusiasmad*o.

The right image is from the Ghana Ministry of Information; the one on the fold-out, from Getty Images. The Ministry identifies their image as G/1096/1; Getty identifies theirs as 3323525. The caption accompanying the Getty image states: 7th March 1957: Ghanaian Prime Minister Kwame Nkrumah (1909–1972) arrives at the Assembly House in Accra for the opening of the new Parliament and the declaration of Ghana's Independence by the Duchess of Kent. *According to Getty, image 3323525 was originally in the hands of Central Press, a now-defunct American newspaper syndication company whose photo archive was bought in its entirety by Getty in 2005. The National Archives of Ghana hold a single copy of a photo book from 1957 documenting the Independence Day ceremonies. Page 48 shows an image identical to G/1096/1. The accompanying caption states:* 6th March 1957: Independence Day: the opening of the first session of the Parliament of Ghana. The Prime Minister arrives and waves a cheery greeting.

Caderno_10_AF-v02.indd 64 12/2/14 9:57

Caderno_10_AF-v02.indd 65 12/2/14 9:53

Caderno_10_AF-v02.indd 66 12/2/14 9:53

As imagens coloridas são da Corbis; as em preto e branco, da Escola Nacional de Fotografia de Moçambique. Samora Machel, líder do partido marxista FRELIMO, declara a independência de Moçambique de Portugal e se torna o primeiro presidente de Moçambique. A data é 25 de junho de 1975, e Moçambique é um dos últimos países africanos a conquistar a independência. Em 1999, a Corbis comprou a Sygma, lendária agência de fotografia com sede em Paris, por 20 milhões de dólares. Entre 40 milhões de imagens, o acervo da Sygma incluía essas duas fotos coloridas de Machel, feitas por J.P. Laffont, um dos fundadores da Sygma. Em 2001, J.P. Laffont sai da Corbis-Sygma, alegando divergências administrativas. Em 2010, a Corbis-Sygma declara falência depois de processos legais movidos por fotógrafos que exigiam direitos não pagos. A Corbis transferiu todos os seus bens para os Estados Unidos para evitar pagar multas impostas pelos tribunais franceses. Ofereceram aos fotógrafos novos contratos diretamente com a Corbis ou a devolução de suas fotografias. A maioria preferiu assinar com a Corbis. Os arquivos oficiais da FRELIMO guardam uma fotografia de Machel lendo o discurso da independência quase idêntica à da Corbis. A FRELIMO não permite, em hipótese, alguma, a reprodução de fotografias de seus arquivos. A Escola Nacional de Fotografia de Moçambique funciona como agência de fotografia para fotógrafos locais. Os fotógrafos depositam suas imagens na agência e obtêm 50% dos direitos. A agência cobra $ 50 por fotografia e mantém um amplo arquivo digital. Ela possui oito imagens do dia 25 de junho de 1975, inclusive as duas em preto e branco de Machel vistas aqui.

The color images are from Corbis; the black and white ones, from the Mozambique National School of Photography. Samora Machel, head of the Marxist political party FRELIMO, declares the independence of Mozambique from Portugal and becomes Mozambique's first president. The date is 25 June 1975, and Mozambique is one of the last African countries to gain independence. In 1999, Corbis bought the legendary Paris-based photo agency Sygma for twenty million dollars. Among the forty million images in Sygma's collection were these two color photos of Machel, shot by JP Laffont, one of the founders of Sygma. In 2001, JP Laffont quit Corbis- Sygma, citing differences with management. In 2010, Corbis-Sygma declared bankruptcy after lawsuits from photographers over unpaid royalties. Corbis transferred all assets to the US in order to avoid paying fines imposed by French courts. Photographers were offered new contracts directly with Corbis or the return of their photographs. Most chose to sign with Corbis. The official archives of FRELIMO hold a photograph almost identical to the Corbis one of Machel reading the independence speech. FRELIMO does not allow the reproduction of photographs in its archive under any circumstances. The Mozambique National School of Photography acts as a photo agency for local photographers. Photographers deposit their images with the agency and get 50 percent of the royalties. The agency charges $50 per photograph and maintains a comprehensive digital archive. The agency holds eight images from 25 June 1975, including the two black-and-white ones of Machel, seen here.

Caderno_10_AF-v02.indd 67 12/2/14 9:53

Getty vs. Kenya vs. Corbis

A imagem de cima é da Getty Images; a de baixo, do Ministério da Informação do Quênia. Ambas são de 1963, sem data especificada. A Getty Images diz que sua imagem mostra Jomo Kenyatta sendo declarado primeiro-ministro do recém-independente Quênia. O ministério diz que a imagem mostra Jomo Kenyatta sendo declarado primeiro-ministro do país no período do governo autônomo. Em 1 de junho de 1963, o Quênia tornou-se um governo autônomo. Em 12 de dezembro de 1963, conquistou sua independência do Reino Unido. Ambas as imagens trazem a insígnia da Rainha Elizabeth II na cadeira atrás de Kenyatta, o que dá credibilidade à afirmação do ministério de que se tratava da declaração do governo autônomo, e não da independência. A imagem da Getty está classificada na coleção Hulton. Em 1945, o editor de revistas Edward Hulton fundou a Hulton Picture Library. Em 1957, vendeu o acervo à BBC. A BBC Hulton Library foi vendida em 1988 ao empresário da TV a cabo Brian Deutsch. A coleção Hulton-Deutsch então comprou o arquivo da Keystone, composto pelas coleções dos três maiores jornais britânicos, e assim herdou a imagem de Kenyatta. Em 1996, a Getty pagou 17 milhões de dólares pela coleção Hulton-Deutsch, que continha, então, cerca de 15 milhões de imagens. Poucos meses antes, a Corbis havia comprado o Bettmann Archive, primeiro banco comercial de imagens do mundo, também com cerca de 15 milhões de imagens. Segundo a Corbis, uma imagem da coleção Bettmann, exibida abaixo, é de Kenyatta sendo declarado primeiro-ministro, na independência.

The top image is from Getty Images; the bottom one, from the Kenya Ministry of Information. Both images are dated 1963, exact dates unspecified. Getty Images states that their image depicts Jomo Kenyatta being sworn in as the first Prime Minister of a newly independent Kenya. The Kenyan Ministry states that their image depicts Jomo Kenyatta being sworn in as Prime Minister during internal self-rule. On 1 June 1963, Kenya attained internal self-rule. On 12 December 1963, Kenya attained independence from the United Kingdom. Both images show the insignia of Queen Elizabeth II on the chair behind Kenyatta, adding credibility to the Kenyan Ministry's assertion that the occasion is internal self-rule, and not full independence. The Getty image is classified under the Hulton collection. In 1945, magazine publisher Edward Hulton founded Hulton Picture Library. In 1957, Edward Hulton sold the archive to the BBC. The BBC Hulton Library was sold in 1988 to Cable TV entrepreneur Brian Deutsch. The Hulton-Deutsch Collection then acquired the Keystone archive, made up of three major British newspaper collections, and thus inherited the Kenyatta image. In 1996, Getty paid seventeen million dollars to purchase the Hulton-Deutsch collection, comprising by then some fifteen million images. A few months earlier, Corbis had purchased the Bettmann Archive, the world's first commercial image bank, also comprising some fifteen million images. According to Corbis, an image from their Bettmann collection, pictured below, is the one of Kenyatta being sworn in during independence.

Narciso de uniforme Narcissus in Uniform

THE OTOLITH GROUP

Caderno_10_AF-v02.indd 70 12/2/14 9:53

No dia 9 de setembro de 2013, depois de uma longa série de encontros formais com artistas, teóricos e curadores em Argel, Dacar, Paris, Johannesburgo e Bruxelas, a exposição *After Year Zero: Geographies of Collaboration* [Depois do ano zero: geografias de colaboração] foi aberta na Haus der Kulturen der Welt, em Berlim, sendo encerrada em 24 de novembro do mesmo ano. *After Year Zero: Geographies of Collaboration* surgiu de intensas discussões entre os curadores Annett Busch e Anselm Franke, e os artistas convidados John Akomfrah, Kader Attia, Jihan-El-Tahiri, The Otolith Group e Yervant Gernikian & Angela Ricci Lucci.

O vídeo-ensaio *In the Year of the Quiet Sun* [No ano do sol tranquilo, 2013], do The Otolith Group, foi lançado na exposição *After Year Zero*. O nome da obra deriva da diminuição da temperatura solar que ocorre a cada onze anos. Entre novembro de 1964 e novembro de 1965, os governos de muitos países lançaram selos comemorativos da primeira expedição científica a estudar a superfície do Sol. Enquanto se voltavam para o céu, os selos ignoravam a instabilidade dos novos estados independentes da África.

De 3 a 5 de outubro de 2013, artistas e estudiosos reuniram-se para a conferência *Geografias da Colaboração 1*, cujo objetivo, segundo os curadores, era refletir sobre "as condições estruturais da nova ordem política após a 'catástrofe da civilização' que foi a Segunda Guerra Mundial". A palestra inicial *Architectures of Friendship and Nemesis in the Year of the Quiet Sun* [Arquiteturas de amizade e nêmesis no ano do sol tranquilo], anunciada no programa da *Geografias de Colaboração 1*, foi cancelada pelo grupo. Uma nova palestra, intitulada *The Postal System as Pan-Africanist Political Calendar* [O sistema postal como calendário político pan-africanista], apresentada pelo The Otolith Group ao final do terceiro dia da conferência, serve de base à nova obra *Narciso de uniforme*, publicada aqui pela primeira vez.

Narciso de uniforme é um experimento em estética filatélica que expande os métodos de ampliação desenvolvidos em *In the Year of the Quiet Sun*. Ele isola motivos gráficos de duas redes de imagens: a arte pop pan-africanista dos anos 1950 e 60, e as imagens institucionais da União Postal Universal, que oferece a infraestrutura da comunicação postal planetária.

On 9 September 2013, after an extended series of formal meetings with artists, theorists and curators in Algiers, Dakar, Paris, Johannesburg and Brussels, the exhibition *After Year Zero: Geographies of Collaboration* opened at Haus der Kulturen der Welt in Berlin and closed in 24 November 2013. *After Year Zero: Geographies of Collaboration* emerged from extended discussions between curators Annett Busch and Anselm Franke and invited artists John Akomfrah, Kader Attia, Jihan-El-Tahiri, The Otolith Group and Yervant Gernikian and Angela Ricci Lucci.

The Otolith Group's video essay *In the Year of the Quiet Sun, 2013* premiered at *After Year Zero*. The work takes its name from the decrease in solar temperature that occurs every eleven years. From November 1964 to November 1965, the governments of many nation states issued postage stamps to commemorate the first scientific expedition to study the surface of the sun. As the stamps turned their face towards the sky, they overlooked the unstable land of Africa's newly independent states.

From 3 to 5 October 2013, artists and scholars gathered for the conference *Geographies of Collaboration 1*, which aimed, in the words of the curators, to reflect upon 'the framework conditions of the new political order following the 'catastrophe of civilisation' that was World War Two.' The lecture *Architectures of Friendship and Nemesis in the Year of the Quiet Sun* announced in the programme for *Geographies of Collaboration 1* was withdrawn by The Otolith Group. The new lecture entitled *The Postal System as Pan-Africanist Political Calendar*, performed at the end of Day 3 of the conference, provides the point of departure for the new work entitled *Narcissus in Uniform* published here for the first time.

Narcissus in Uniform is an experiment in philatelic aesthetics that expands upon the methods of magnification developed for *In the Year of the Quiet Sun*. It isolates the graphic motifs of two image networks: the Pan-Africanist Pop Art produced during the 1950s and 1960s and the institutional imagery of the Universal Postal Union that provides the infrastructure for planetary postal communications.

Caderno_10_AF-v02.indd 72 12/2/14 9:53

Caderno_10_AF-v02.indd 73 12/2/14 9:53

Anjalika Sagar: 1958. Paris. Gaston Bachelard writes:*One must go beyond logic in order to experience what is large in what is small.*

Kodwo Eshun: 9 August 1927. Walter Benjamin's essay Stamp Shop appears in the *Frankfurter Zeitung: Stamps bristle with tiny numbers, minute letters, diminutive letters and eyes. They are graphic cellular tissue. All this swarms about, and like lower animals, lives on even when mutilated. This is why such powerful pictures can be made of pieces of stamps stuck together. But in them, life always bears a hint of corruption to signify that it is made of dead matter. Their portraits and obscene groups are littered with bones and riddled with worms.*

AS: November 1969. North London. The South African Communist Ruth First sits at her desk. The page in her IBM Selectric typewriter reads:

KE: *What triggers the coup?*

AS: *Does the army act for inner army reasons, or for reasons that flow from the wider polity?*

KE: *Or both?*

AS: January 1966. Five years into Ghana's Second Revolution.

KE: The Convention People's Party's Seven Year Plan for Work and Happiness is foundering.

AS: In the Year of the Quiet Sun begins:

KE: Between 1957 and 1966, the new state of Ghana, led by the Convention Peoples Party issues a sequence of stamps that constitute a political calendar.

AS: A calendar that commemorates the progress of the nation towards the liberation of the continent. The military coup of 1966 destroys this Pan Africanist programme.

KE: The darkness is interrupted by the daylight scene of President Kwame Nkrumah and his minister Komle Gbedemah walking down the steps of Christianborg Castle In Accra towards a waiting car.

AS: A voice speaks.

KE: Each stamp becomes a date without a day. A year that no longer commemorates.

AS: How to understand this world historical project for African revolution, for the United States of Africa that many are actively working towards?

KE: An initial and minimal formulation of Pan-Africanism,

AS: of its visionary scale,

KE: its programmatic ambitions.

AS: its pragmatic aspiration can be hinted at by reading one of the four inscriptions carved into the base of the statue of Nkrumah, sculpted by the Italian artist Nicola Cautadella that was installed outside Parliament House in Accra in 1961.

KE: The statue depicts Nkrumah standing with his arm raised, wearing a tunic.

AS: The inscription reads: 'To me, the independence of Ghana is meaningless unless it is linked up with the liberation of the entire continent.'

KE: Why revisit Accra, in Ghana? To answer this we have to return to Accra in December 1958.

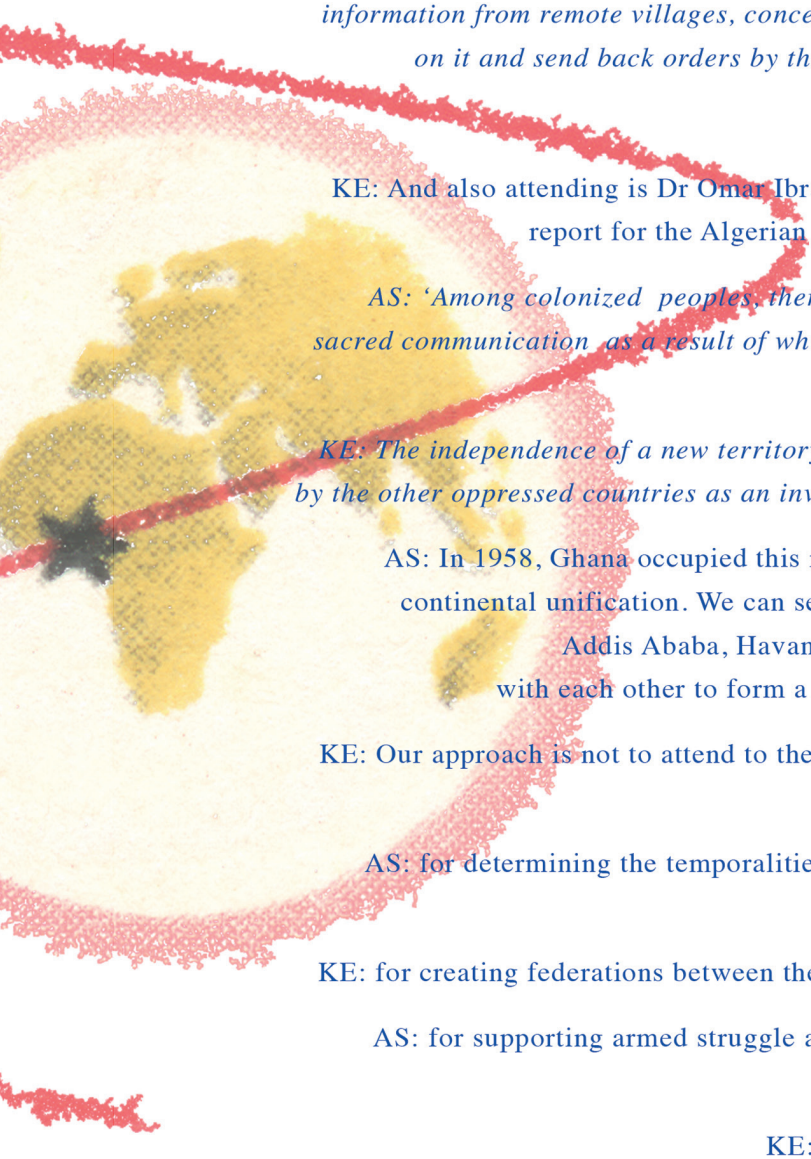
AS: To the All African Peoples Conference held at the Ambassador Hotel in Accra.

KE: The conference, organized by the Trinidadian theorist and revolutionary ex Communist George Padmore, author of Pan-Africanism or Communism is understood to be the sequel to the fifth Pan-African Congress, held at Manchester in 1945.

AS: It is the first Pan-African Conference to be hosted within the continent itself.

KE: Within the 300 delegates is Patrice Lumumba, extremely thin, tall, his hair parted down the middle, unsmiling.

AS: And the man that will prove to be his nemesis: Moise Tshombe, who less than 2 years later, will lead Katanga, the mineral rich province of North East Congo to secede from the new nation state of Congo envisioned by Lumumba as a nation founded according to the centralised imperial logic of postal politics.
A logic elucidated by Sartre as follows:



'Lumumba's work as a postman integrated him into the colonial administration and enabled him to discover its principal characteristic: centralization.

KE: *Lumumba dreamed of a general uniting power which would receive information from remote villages, concentrate it, base the directions of its policies on it and send back orders by the same route to its representatives in every little hamlet.*

KE: And also attending is Dr Omar Ibrahim Fanon. Later that evening he files his report for the Algerian newspaper El Moujahadeen. Fanon writes:

AS: 'Among colonized peoples, there seems to exist a kind of illuminating and sacred communication as a result of which each liberated territory is for a certain time promoted to the rank of leading light.

KE: The independence of a new territory, the liberation of the new peoples are felt by the other oppressed countries as an invitation, an encouragement and a promise.'

AS: In 1958, Ghana occupied this role of leading light in the grand project of continental unification. We can see that the cities of Bandung, Accra, Cairo, Addis Ababa, Havana, Dar es Salaam and Algiers will compete with each other to form a locus of attraction for liberation struggles.

KE: Our approach is not to attend to the specific diplomatic strategies for building intercontinental linkages

AS: for determining the temporalities of encumbered independence specific to nascent nation-states

KE: for creating federations between the Republic of Guinea and Republic of Mali

AS: for supporting armed struggle against Rhodesia's unilateral declaration of independence

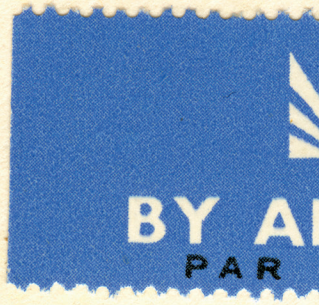
KE: for peace keeping during the Congo crisis

AS: for protesting against France's nuclear tests in the Sahara Desert in 1962

Ghana

1st Anniversary of the Death of Patrice Lumumba

12th February 1962



Caderno_10_AF-v02.indd 78 12/2/14 9:53

GHANA PHILATELIC AGENCY LTD.,
225 West 34th Street,
New York 1, N.Y.,
U.S.A.

Caderno_10_AF-v02.indd 79 12/2/14 9:53

KE: but to study specific aesthetic strategies deployed during these political moments of nemesis and antipathy.

AS: To return to the moment when the Nkrumah government's pivotal role within the Promethean project to assemble an interAfrican union

KE: its aspiration to participate in building the United States of Africa in all its discursive, political and cultural ramifications is interrupted by the military coup of 24th February 1966.

AS: The coup is carried out by some of Ghana's military Generals, commanding a fraction of the armed forces of the Republic of Ghana, supported in turn by key figures within the police.

KE: This is the moment when Ghana forcibly enters into its post-socialist condition.

AS: What intrigues us are the forms adopted by these forces that are opposed to Pan-Africanism, the aesthetic devices utilized by the forces of restoration, when they are confronted by constraints inherent to the mediality of postal communication.

KE: What appeals to us are the compulsory simplifications exerted upon the militarised imagination of Ghana's body politic at a moment of legitimation crisis.

AS: What does postal politics make thinkable for us?

KE: What does it bring into appearance?

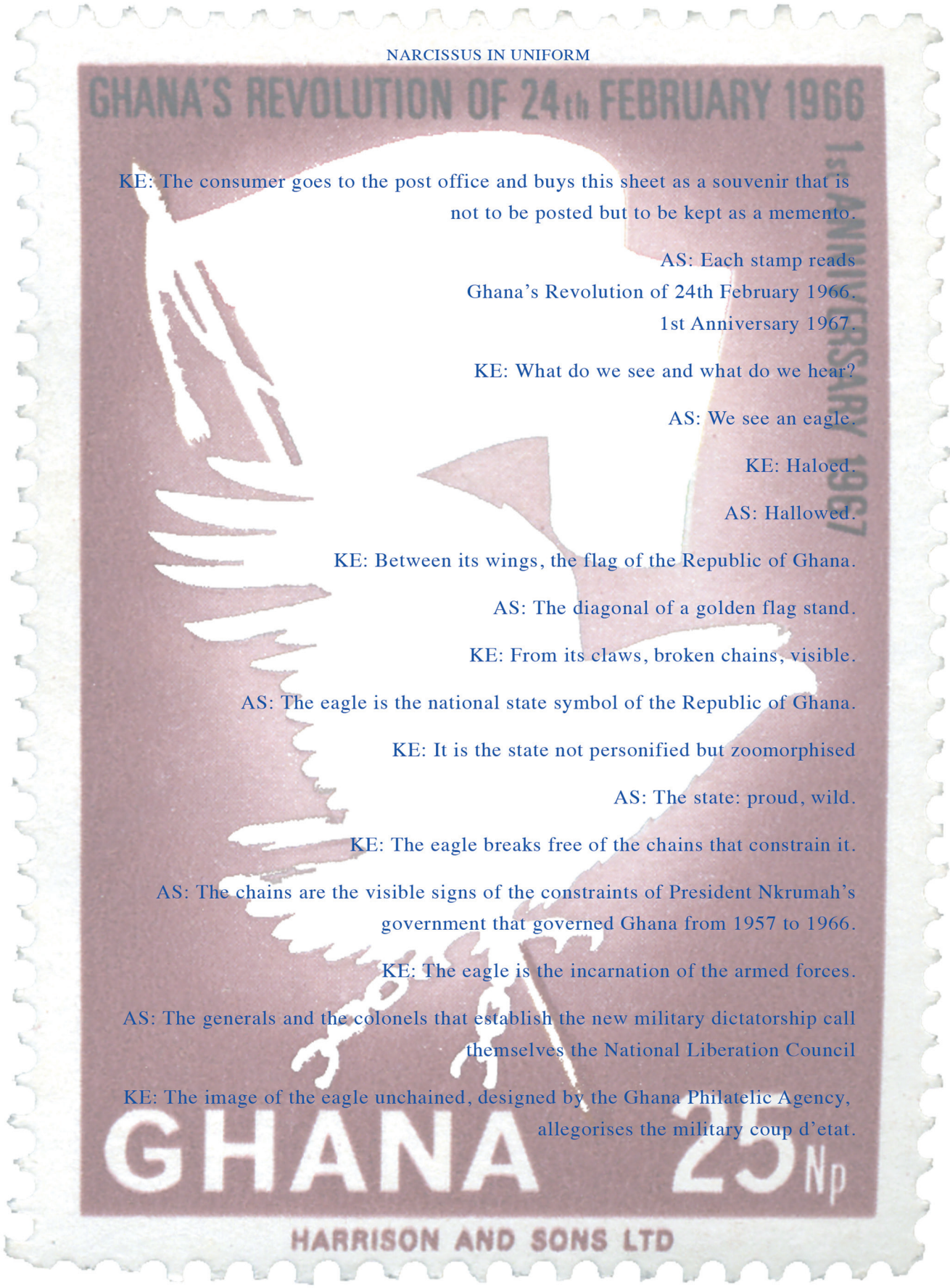
AS: What does it make public?

KE: What does it exhibit?

AS: To think through these questions of what John Akomfrah calls the African political imaginary, we have selected one specific image.

KE: What you see above and behind us is a set of 4 postage stamps in 4 colours.

AS: In English, this set is called a souvenir sheet.



KE: The consumer goes to the post office and buys this sheet as a souvenir that is not to be posted but to be kept as a memento.

AS: Each stamp reads
Ghana's Revolution of 24th February 1966.
1st Anniversary 1967.

KE: What do we see and what do we hear?

AS: We see an eagle.

KE: Haloed.

AS: Hallowed.

KE: Between its wings, the flag of the Republic of Ghana.

AS: The diagonal of a golden flag stand.

KE: From its claws, broken chains, visible.

AS: The eagle is the national state symbol of the Republic of Ghana.

KE: It is the state not personified but zoomorphised

AS: The state: proud, wild.

KE: The eagle breaks free of the chains that constrain it.

AS: The chains are the visible signs of the constraints of President Nkrumah's government that governed Ghana from 1957 to 1966.

KE: The eagle is the incarnation of the armed forces.

AS: The generals and the colonels that establish the new military dictatorship call themselves the National Liberation Council

KE: The image of the eagle unchained, designed by the Ghana Philatelic Agency, allegorises the military coup d'etat.

AS: The new dictatorship commissions stamps that envision its liberation of the state from the chains of Nkrumahist policy.

KE: Between its proud wings, flies the unfurled flag of the Republic of Ghana.

AS: Far below, the grateful citizens of Ghana look towards the sky, to see the military eagle breaking the chains of government on their behalf.

KE: 1 July 2013. Far above the cheering crowds, five military helicopters, each bearing the flag of Egypt, fly over Tahrir Square filled with demonstrators gathered to oppose Mohammed Morsi's Muslim Brotherhood government.

AS: In the immediate aftermath of the military dictatorship, the Convention Peoples Party, the ruling party founded by Nkrumah in 1949, is outlawed.

KE: All mention of President Nkrumah is forbidden.

AS: His statue is destroyed live on television.

KE: Marxist publications are burnt.

AS: Photographs are put to the torch.

KE: Street signage is destroyed.

AS: The National Liberation Council welcomes the International Monetary Fund to restructure Ghana’s debt.

KE: General Ankrah pay a visit to Britains's Prime Minister Harold Wilson to introduce himself.

AS: The stamps cannot show any of this.

KE: They can only depict the official optimism of the new regime.

AS: The magic of the state.

KE: They are hagiography in excelsis.

AS: Incapable of critique.

KE: They flatter power's view of itself.

AS: Lithographic sycophants.

KE: Ass kissers by any other name.

AS: Personifying power in a gesture.

KE: Peace pictured as a dove.

AS: A charter as a laurel wreath.

KE: State policy explained like a lesson to a class.

AS: The stamp confers its instant ancestry upon the military regime.

KE: The architectural monuments of the Nkrumah era are maintained.

AS: Everything else is purged.

KE: Except the stamps.

AS: The only exception to the rule, the only visual culture that cannot be destroyed is: the stamps.

KE: The mass presence of postage stamps issued by the Ministry of Communication of the Nkrumah government between 1957 and 1966 cannot be recalled.

AS: They have travelled too far for too long.

KE: The military does not hire a new company to design its new stamps.

AS: Instead, it maintains its relationship with the Ghana Philatelic Agency.

KE: The GPA, with its 22 designers based in London, in Haifa, in Montevideo, in New York.

AS: Which prints its stamps in Harrison and Sons Ltd factory in High Wycombe, in

Caderno_10_AF-v02.indd 83 12/2/14 9:53

GHANA

LIBERIA

MOROCCO

TUNISIA

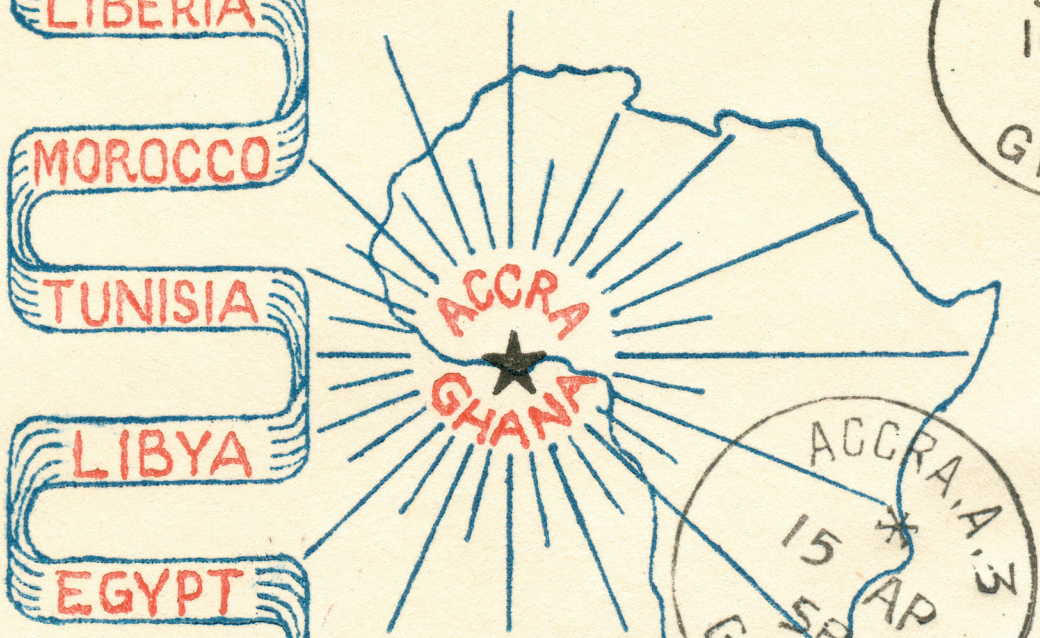
LIBYA

EGYPT

SUDAN

ETHIOPIA

FIRST DAY
OF ISSUE



ACCRA
9 -AM
16APR
1958
GHANA

ACCRA.A.3
15 AP
58
GHANA

CONFERENCE
OF
INDEPENDENT
AFRICAN STATES

15 TH APRIL, 1958

Caderno_10_AF-v02.indd 84 12/2/14 9:53

Ghana Philatelic Agency
91 Wall Street
New York 5, N.Y., U.S.A.

Caderno_10_AF-v02.indd 85 12/2/14 9:53

Enschede.

KE: The GPA, founded by American businessman Manfred R. Lehmann in 1957.

AS: Invited by the Nkrumah government to create a Pan-Africanist Pop Art aesthetic according to Nkrumah's cultural policy.

KE: The GPA are symbolists for hire.

AS: Still operating today under the name of the Interphilatelic Agency.

KE: Gone is the Pan Africanism visualized as the outline of the continent of Africa.

AS: Gone: the black star radiating from the capital of Accra.

AS: The GPA's artistic method is to submit the conference

KE: its opening statements

AS: its speeches,

KE: its resolutions

AS: its declarations,

KE : its protocols

AS: its charters

KE : its clauses to an aggressive abbreviation.

AS: Policy is visualized.

KE: Visuality is summarized.

AS: Diplomacy becomes a schoolbook in whose pages the nation is designed.

KE: Each page drawn in bright colours.

AS: What is crucial is the linkage between image and date.

KE: Between the stamp and its postmark.

t

AS: Its prepaid value and its eventual destination.

KE: This sheet of 4 stamps will never be sent.

AS: They will always commemorate the coup d'etat.

KE: It is always 1967.

AS: They will always celebrate the first anniversary of the military takeover.

KE: Forever announcing the onset of a new political calendar.

AS: What we do not see is the cancellation of the political calendar instituted during the Nkrumah era of 1957 to 1966.

KE: A date commemorates an event.

AS: It honours a person.

KE: It elevates a discovery.

AS: This memorialisation insists upon the future memory of this past moment.

KE: It seeks to commemorate a narrative towards a future announced in years.

AS: A day to commemorate the anniversary of Independence.

KE: A day to remember the anniversary of the Republic.

AS: A day for recalling the birthday of the Founder.

KE: A day to think about the day of the signing of the Charter of African Unity.

AS: A day to celebrate African Freedom Day.

KE: A day that commemorates the Conference of Independence of African States of April 1958.

AS: How much attachment did these state artforms invite?

KE: The military regime interrupts the mass emotional attachments engineered by the Nkrumah era political calendar

AS: and renders this psychic connection shameful.

KE: 1969. Havana. Susan Sontag writes the essay Posters: Advertisement, Art, Political Artifact, Commodity.

AS: She writes: '*Commercial advertising imagery cultivates the capacity to be tempted, the willingness to indulge private desires and liberties.*

KE: '*The imagery of political posters cultivates the sense of obligation, the willingness to renounce private desires and liberties.*

AS: '*To create a feeling of psychic or moral obligation, political posters use a variety of emotional appeals.*'

KE: The postage stamp combines the obligation of the latter with the capacity for temptation of the former.

AS: Psychic obligation is condensed with private desires to form the political calendar.

KE: In 2013, the United Kingdom celebrates a political calendar without a stamp..

AS: The political calendar of the Bank Holiday.

KE: For which we, the citizens, its subjects, are grateful.

AS: What we see in this set of 4 stamps is the instituting of a new political calendar.

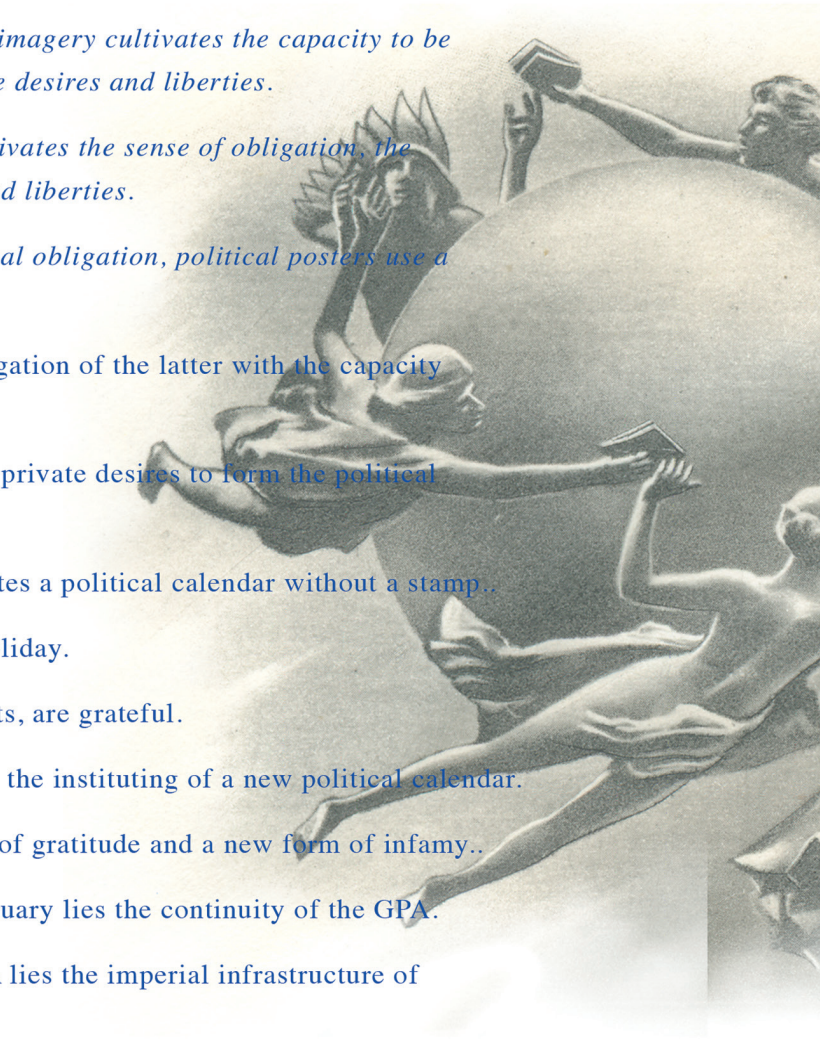
KE: A restoration that invites a new form of gratitude and a new form of infamy..

AS: Behind the violent break of 24th February lies the continuity of the GPA.

KE: And behind the continuity of the GPA lies the imperial infrastructure of the Universal Postal Union.

AS: All countries that send letters are obliged to join the UPU, the organization founded in Berne in 1874 to standardise postal communication.

KE: Every four years, the UPU holds a congress that each country is obliged to promote through a set of stamps that celebrates its global reach.



AS: Each country must pay its homage by issuing stamps that depict the Monument to the Creation of the Universal Postal Union designed in 1909 by the sculptor René de St Marceaux.

KE: Berne. 2013. A bronze goddess sits on a granite base in Kleine Schanze park.

AS: A bronze globe flies through the air, supported by five bronze goddness, each deifying a continent.

KE: The Monument to the Creation of the Universal Postal Union predates the coup of 1966.

AS: It predates the years of Nkrumah

KE: It predates the reign of Queen Empress Elisabeth II

AS: It predates the reign King Emperor George VI.

KE: It is contemporaneous with the British Empire.

AS: With that of Queen Victoria.

KE: The UPU still functions today.

AS: Integrated into the United Nations.

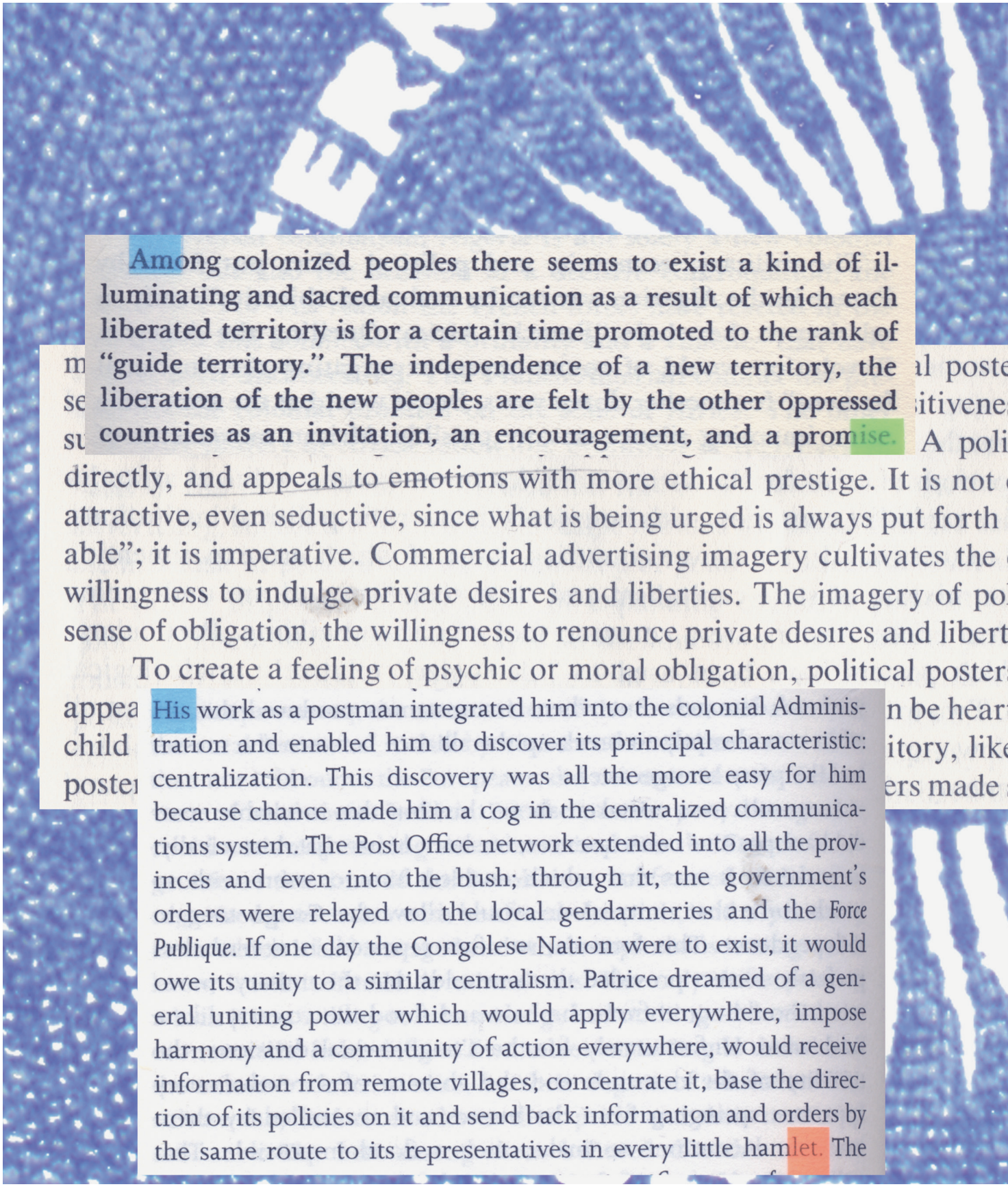
KE: An imperial infrastructure of graphic cellular tissue.

AS: Of swarms and lower animals

KE: that hints at corruption.

AS: Of portraits and obscene groups

KE: littered with bones and riddled with worms.



Among colonized peoples there seems to exist a kind of illuminating and sacred communication as a result of which each liberated territory is for a certain time promoted to the rank of "guide territory." The independence of a new territory, the liberation of the new peoples are felt by the other oppressed countries as an invitation, an encouragement, and a promise.

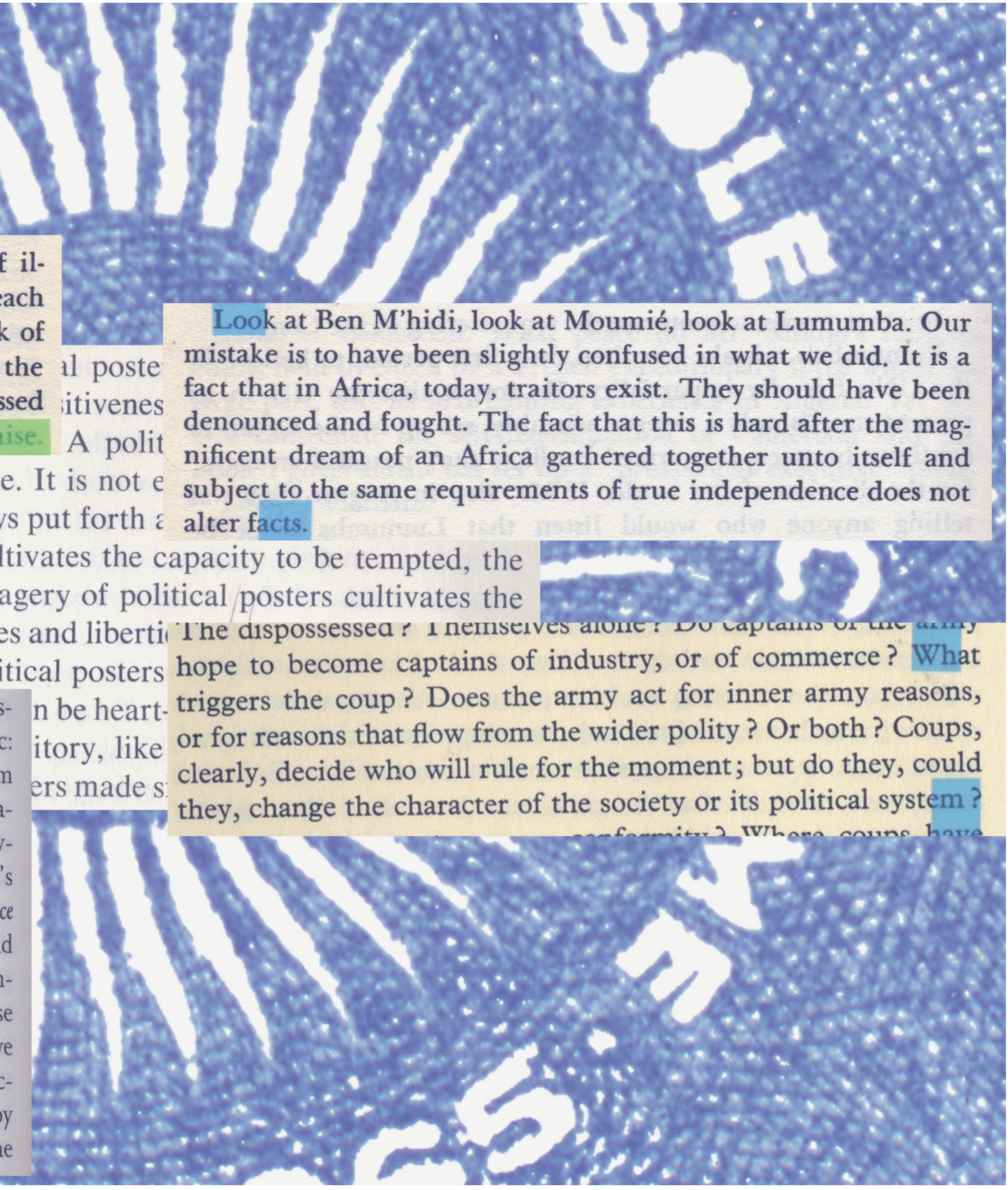
m … al poste
se … itivene
su … A poli
directly, and appeals to emotions with more ethical prestige. It is not
attractive, even seductive, since what is being urged is always put forth
able"; it is imperative. Commercial advertising imagery cultivates the
willingness to indulge private desires and liberties. The imagery of po
sense of obligation, the willingness to renounce private desires and libert

To create a feeling of psychic or moral obligation, political poster

appea … n be hear
child … itory, like
poste … ers made

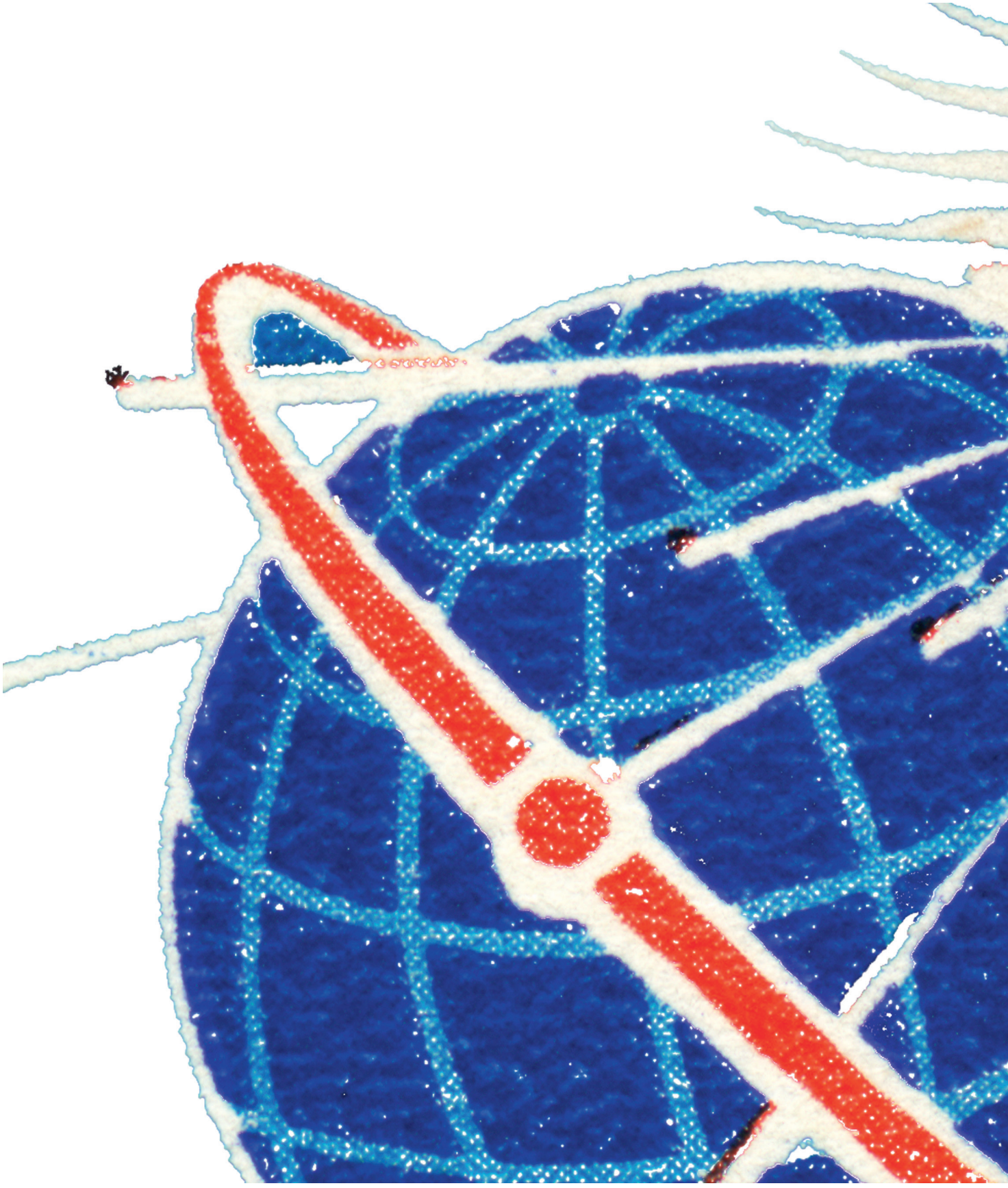
His work as a postman integrated him into the colonial Administration and enabled him to discover its principal characteristic: centralization. This discovery was all the more easy for him because chance made him a cog in the centralized communications system. The Post Office network extended into all the provinces and even into the bush; through it, the government's orders were relayed to the local gendarmeries and the *Force Publique*. If one day the Congolese Nation were to exist, it would owe its unity to a similar centralism. Patrice dreamed of a general uniting power which would apply everywhere, impose harmony and a community of action everywhere, would receive information from remote villages, concentrate it, base the direction of its policies on it and send back information and orders by the same route to its representatives in every little hamlet. The

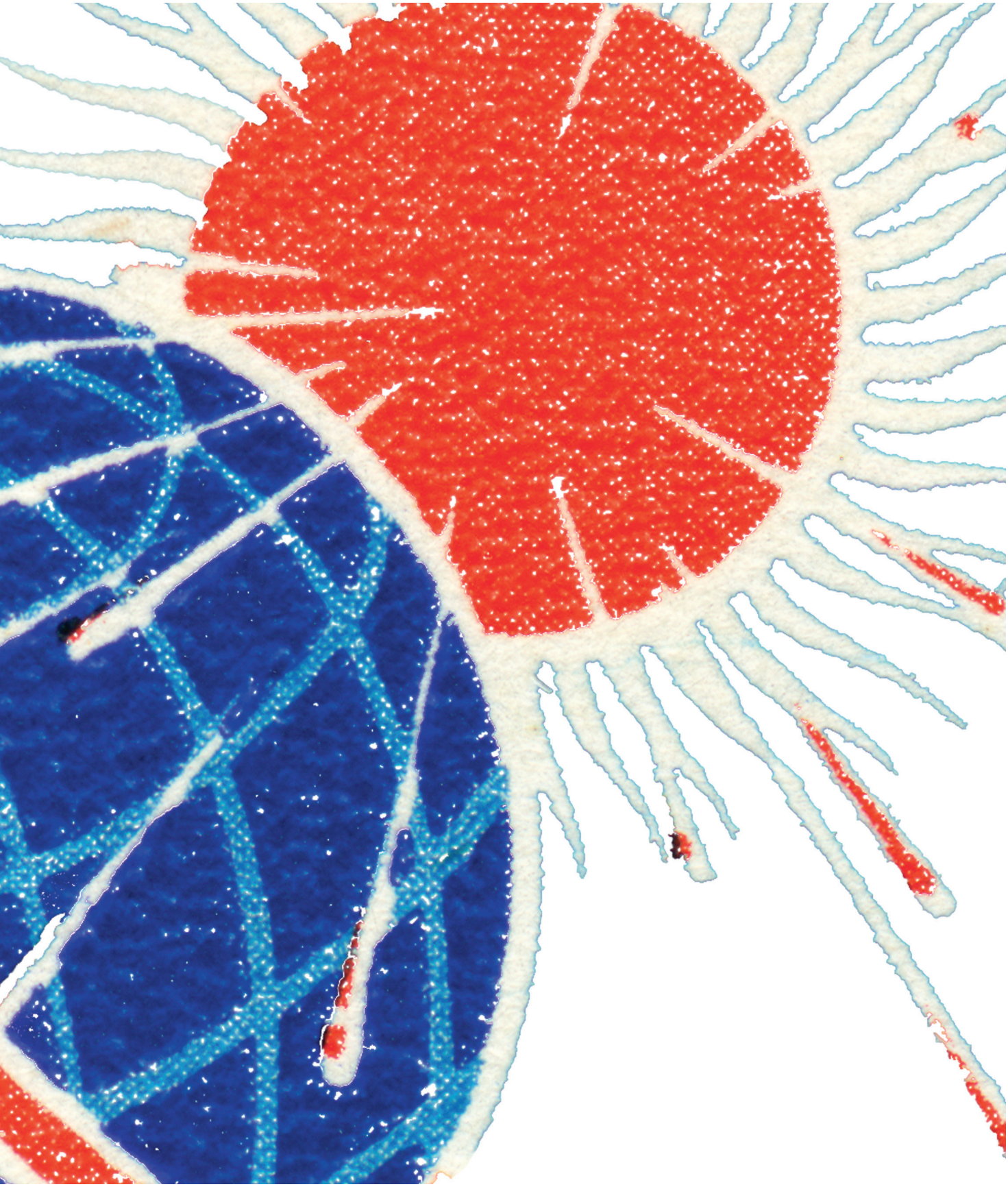
Caderno_10_AF-v02.indd 90 12/2/14 9:53



Look at Ben M'hidi, look at Moumié, look at Lumumba. Our mistake is to have been slightly confused in what we did. It is a fact that in Africa, today, traitors exist. They should have been denounced and fought. The fact that this is hard after the magnificent dream of an Africa gathered together unto itself and subject to the same requirements of true independence does not alter facts.

hope to become captains of industry, or of commerce? What triggers the coup? Does the army act for inner army reasons, or for reasons that flow from the wider polity? Or both? Coups, clearly, decide who will rule for the moment; but do they, could they, change the character of the society or its political system?





Caderno_10_AF-v02.indd 94 12/2/14 9:53

Caderno_10_AF-v02.indd 95 12/2/14 9:53

ANJALIKA SAGAR 1958. Paris, Gaston Bachelard escreve: "É preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande no pequeno".

KODWO ESHUN 9 de agosto de 1927. O ensaio "Comércio de selos" é publicado no jornal *Frankfurter Zeitung*: "Selos estão eriçados de cifrazinhas, letras diminutas, folhinhas e olhinhos. São tecidos celulares gráficos. Isso tudo fervilha entremeado e, como os animais inferiores, mesmo despedaçado continua a viver. Por isso se fazem de partículas de selos, que se colam juntas, imagens tão eficazes. Mas nelas a vida tem sempre a mescla da decomposição, como sinal de que está composta de matéria morta. Seus retratos e grupos obscenos estão atulhados de ossadas e de multidões de vermes" [1].

AS Novembro de 1969. Norte de Londres. A comunista sul-africana Ruth First está sentada à sua mesa. Em uma página em sua máquina de escrever IBM Selectric, lê-se:

KE "O que deflagra o golpe?"

AS "O exército age segundo suas próprias razões, ou por razões que emergem da política como um todo?"

KE "Ou ambas?"

AS Janeiro de 1966. Já se passaram cinco anos desde a Segunda Revolução de Gana.

KE O Plano de Sete Anos para o Trabalho e a Felicidade do Partido da Convenção Popular está fracassando.

AS *No ano do sol tranquilo* começa com o seguinte texto:

KE "Entre 1957 e 1966, o novo estado de Gana, liderado pelo Partido da Convenção Popular, lança uma série de selos que constituem um calendário político".

AS "Um calendário que comemora o progresso da nação rumo à libertação do continente. O golpe militar de 1966 destrói esse programa pan-africanista".

KE A escuridão é interrompida pela cena diurna em que o presidente Kwame Nkrumah e seu ministro Komle Gbedemah surgem descendo as escadas do Castelo de Christianborg, em Acra, em direção a um carro que os espera.

AS Uma voz fala:

KE "Cada selo se torna uma data sem um dia. Um ano que não mais se comemora".

AS Como compreender esse projeto histórico mundial de revolução africana, de Estados Unidos da África, para o qual tantos trabalham ativamente?

KE Uma formulação inicial e mínima de pan-africanismo,

AS de sua escala visionária,

KE suas ambições programáticas,

AS sua aspiração pragmática pode ser adivinhada na leitura de uma das quatro inscrições que estão na base da estátua de Nkrumah, do artista italiano Nicola Cautadella, instalada do lado de fora do Parlamento de Acra em 1961.

KE A estátua representa Nkrumah de pé, com um braço erguido, vestindo uma túnica.

AS Na inscrição, lê-se: "Para mim, a independência de Gana não fará sentido a menos que esteja conectada à libertação de todo o continente".

KE Por que revisitar Acra, em Gana? Para responder a essa pergunta, temos que retornar à Acra de dezembro de 1958.

AS À Conferência dos Povos Africanos, realizada no Hotel Ambassador, em Acra.

KE Organizada pelo teórico, revolucionário e ex-comunista trinitário George Padmore, autor de *Pan-africanismo ou comunismo?*, a Conferência é vista como a sequência do 5º Congresso Pan-Africano, realizado em Manchester, em 1945.

AS Foi a primeira Conferência Pan-Africana realizada dentro do próprio continente.

KE Entre os trezentos representantes está Patrice Lumumba, magérrimo, alto, cabelo repartido no meio, sisudo.

AS E o homem que se provaria sua nêmesis: Moïse Tshombe. Menos de dois anos depois, ele levaria Katanga, a província rica em minérios do nordeste do Congo, a se separar do novo estado do Congo, imaginado por Lumumba como uma nação fundada segundo a lógica imperialista e centralizadora da política postal.Uma lógica elucidada por Sartre da seguinte forma: "O trabalho de Lumumba como funcionário dos correios o integrou à administração colonial, e permitiu que descobrisse sua principal característica: a centralização".

KE "Lumumba sonhava com um poder unificador geral, capaz de receber informações das vilas remotas, concentrá-las, criar as diretrizes de suas políticas a partir delas e enviar suas ordens de volta, pela mesma rota, a representantes em cada pequena aldeia".

KE E o Dr. Omar Ibrahim Fanon também comparece. Mais tarde, naquela noite, ele envia seu relatório para o jornal argelino *El Moujahadeen*. Fanon escreve:

AS "Parece existir entre os povos colonizados uma espécie de comunicação sagrada, esclarecedora; como resultado dela, cada território liberado é promovido, por algum tempo, ao posto de luz-guia.

KE A independência de um novo território, a libertação de novos povos são vistas pelos demais países oprimidos como um convite, um estímulo e uma promessa".

AS Em 1958, Gana assumiu esse papel de luz-guia no grande projeto da unificação continental. Podemos ver cidades como Bandung, Acra, Cairo, Adis Abeba, Havana, Dar es Salaam e Argel competindo umas com as outras para compor um ponto de confluência para as lutas de libertação.

KE Nossa conduta não é reforçar as estratégias diplomáticas específicas que buscam construir elos intercontinentais

AS determinar as temporalidades da independência obstruída específica dos estados-nações nascentes

KE criar federações entre a República da Guiné e a República do Mali

AS apoiar a luta armada contra a declaração de independência unilateral da Rodésia

KE manter a paz durante a crise do Congo

AS protestar contra os testes nucleares da França no deserto do Saara em 1962

KE mas sim estudar as estratégias estéticas específicas utilizadas nesses momentos políticos de nêmesis e antipatia.

AS Para retornarmos ao momento em que a participação fundamental do governo Nkrumah no projeto prometeico de criar uma união interafricana

KE sua aspiração de participar da construção dos Estados Unidos da África, com todas as ramificações discursivas, políticas e culturais, é interrompida pelo golpe militar de 24 de fevereiro de 1966.

AS O golpe é articulado por generais ganenses, que comandam uma parcela das forças armadas da República de Gana, apoiada, por sua vez, por figuras-chave da polícia.

KE Este é o momento em que Gana forçosamente entra em sua condição pós-socialista.

AS O que nos intriga são as formas adotadas por essas forças que se opõem ao pan-africanismo, os mecanismos estéticos que as forças de restauração utilizam quando são confrontadas pelas restrições inerentes à "medialidade" da comunicação postal.

KE O que nos atrai são as simplificações compulsórias exercidas sobre a visão militarizada do corpo político de Gana num momento de crise de legitimação.

AS O que a política postal nos faz pensar?

KE O que ela torna aparente?

AS O que ela torna público?

KE O que ela expõe?

AS Para refletir sobre estas questões, aquilo que John Akomfrah chama de imaginário político africano, selecionamos uma imagem específica.

KE O que vocês veem acima e ao fundo é uma série de quatro selos postais em quatro cores.

AS Essa série é chamada pelos colecionadores de selos de "bloco filatélico".

KE O consumidor vai a uma agência dos correios e compra esse bloco filatélico, que não é para ser usado em postagens, mas guardado como recordação.

AS Em cada selo está escrito
Revolução de Gana de 24 de fevereiro de 1966.
1º Aniversário, 1967.

KE O que vemos e o que ouvimos?

AS Vemos uma águia.

KE Aureolada.

AS Santificada.

KE Entre suas asas, a bandeira da República de Gana.

AS A diagonal da haste dourada de uma bandeira.

KE De suas garras, correntes quebradas, visíveis.

AS A águia é o símbolo nacional da República de Gana.

KE Não é o estado personificado, mas zoomórfico.

AS O estado: altivo, bravio.

KE A águia se liberta das correntes que a prendem.

AS As correntes são os sinais visíveis das restrições do governo do presidente Nkrumah, que liderou Gana de 1957 a 1966.

KE A águia é a encarnação das forças armadas.

AS Os generais e coronéis que estabelecem a nova ditadura militar intitulam-se Conselho de Libertação Nacional.

KE A imagem da águia liberta, criada pela Agência Filatélica de Gana, é uma alegoria do golpe de estado.

AS A nova ditadura encomenda selos que vislumbram a libertação do estado das amarras da política de Nkrumah.

KE Entre suas orgulhosas asas, tremula a bandeira despregada da República de Gana.

AS Lá embaixo, os gratos cidadãos ganenses olham para o céu para ver a águia militar quebrar as correntes do governo em seu nome.

KE 1º de julho de 2013. Acima da multidão exultante, cinco helicópteros militares, cada um deles exibindo uma bandeira do Egito, sobrevoam a Praça Tahrir, onde uma multidão se reunia para protestar contra o governo da Irmandade Muçulmana de Mohammed Morsi.

AS Logo após o golpe militar, o Partido da Convenção Popular, o partido situacionista fundado por Nkrumah em 1949, é declarado ilegal.

KE Qualquer menção ao presidente Nkrumah é proibida.

AS Sua estátua é destruída ao vivo na televisão.

KE Publicações marxistas são queimadas.

AS Fotografias são jogadas na fogueira.

KE Placas de rua são destruídas.

AS O Conselho de Libertação Nacional recebe o Fundo Monetário Internacional para reestruturar a dívida de Gana.

KE O general Ankrah visita o primeiro-ministro britânico Harold Wilson para se apresentar.

AS Os selos não podem mostrar nada disso.

KE Eles só podem ilustrar o otimismo oficial do novo regime.

AS A magia do estado.

KE Eles são uma hagiografia *in excelsis*.

AS Incapazes de crítica.

KE Eles incensam a visão que o poder tem de si próprio.

AS Sicofantas litográficos.

KE Puxadores de saco, numa linguagem clara.

AS Personificando o poder num gesto.

KE A paz retratada como uma pomba.

AS Uma carta como uma coroa de louros.

KE Política de estado explicada como em uma aula.

AS O selo confere sua ancestralidade instantânea sobre o regime militar.

KE Os monumentos arquitetônicos da era Nkrumah são mantidos.

AS Todo o resto é purificado.

KE Exceto os selos.

AS A única exceção à regra, a única cultura visual que não pode ser destruída são: os selos.

KE A presença massiva dos selos postais lançados pelo Ministério das Comunicações do governo Nkrumah entre 1957 e 1966 não pode ser revogada.

AS Eles viajaram para longe demais, por tempo demais.

KE Os militares não contratam uma nova empresa para criar novos selos.

AS Em vez disso, mantêm sua relação com a Agência Filatélica de Gana.

KE A AFG, com seus 22 designers baseados em Londres, em Haifa, em Montevidéu, em Nova York.

AS Que imprime seus selos na gráfica da Harrison & Sons Ltd., em High Wycombe e em Enschede.

KE A AFG, fundada pelo empresário americano Manfred R. Lehmann, em 1957.

AS Convidada pelo governo Nkrumah para criar uma estética de arte pop pan-africanista, de acordo com a política cultural de Nkrumah.

KE A AFG são simbolistas de aluguel.

AS Estão operando até hoje, com o nome de Interphilatelic Agency.

KE Foi-se o tempo em que o pan-africanismo era visto como esboço do continente africano.

AS Foi-se: a estrela negra irradiando da capital de Acra.

AS O método artístico da AFG consiste em submeter a conferência

KE seus discursos de abertura,

AS suas palestras,

KE suas resoluções,

AS suas declarações,

KE seus protocolos,

AS suas cartas,

KE suas cláusulas a uma abreviatura agressiva.

AS A política é visualizada.

KE A visualidade é resumida.

AS A diplomacia torna-se uma cartilha em cujas páginas a nação é criada.

KE Cada página desenhada em cores vivas.

AS O que é crucial é a ligação entre imagem e data.

KE Entre o selo e o carimbo postal.

AS Seu valor pré-pago e seu destino final.

KE Esta folha de quatro selos jamais será enviada.

AS Eles sempre celebrarão o golpe de estado.

KE É sempre 1967.

AS Eles sempre celebrarão o primeiro aniversário do golpe militar.

KE Para sempre anunciando o início de um novo calendário político.

AS O que não vemos é o cancelamento do calendário político instituído durante a era Nkrumah, de 1957 a 1966.

KE Uma data celebra um evento.

AS Homenageia alguém.

KE Exalta uma descoberta.

AS Essa memorialização insiste na memória futura de um momento passado.

KE Ela busca comemorar uma narrativa que se dirige, em alguns anos, a um futuro anunciado.

AS Um dia para comemorar o aniversário da Independência.

KE Um dia para lembrar o aniversário da República.

AS Um dia para recordar o aniversário do Fundador.

KE Um dia para pensar na assinatura da Carta da Unidade Africana.

AS Um dia para celebrar o Dia da Liberdade Africana.

KE Um dia que comemora a Conferência da Independência dos Estados Africanos de abril de 1958.

AS Quanta simpatia essas formas de arte estatais angariaram?

KE O regime militar interrompe a ligação emocional massiva arquitetada pelo calendário político da era Nkrumah

AS e torna essa conexão psíquica vergonhosa.

KE 1969. Havana. Susan Sontag escreve o ensaio *Pôsteres: anúncio, arte, artefato político, mercadoria.*

AS Ela escreve: “As imagens da publicidade cultivam nossa capacidade de sermos tentados, a vontade de ceder a desejos e liberdades privados”.

KE “As imagens dos cartazes políticos cultivam o sentido do dever, a vontade de renunciar aos desejos e liberdades privados.”

AS "Para criar um sentimento de obrigação psíquica ou moral, os cartazes políticos usam apelos emocionais variados."

KE O selo postal combina o dever desse último com a capacidade de seduzir da primeira.

AS O dever psíquico é combinado aos desejos privados para compor um calendário político.

KE Em 2013, o Reino Unido celebra um calendário político sem um selo.

AS O calendário político do feriado bancário.

KE Pelo qual nós, os cidadãos, seus súditos, somos gratos.

AS O que vemos nesta série de quatro selos é a instituição de um novo calendário político.

KE Uma restauração que provoca uma nova forma de gratidão e uma nova forma de infâmia.

AS Por trás da ruptura violenta do 24 de fevereiro está a continuidade da AFG.

KE E por trás da continuidade da AFG está a infraestrutura imperial da União Postal Universal.

AS Todos os países que enviam cartas são obrigados a aderir à UPU, organização fundada em Berna, em 1874, para padronizar a comunicação postal.

KE A cada quatro anos, a UPU realiza um congresso que cada país-membro é obrigado a promover com uma série de selos que celebra o alcance global do órgão.

AS Cada país deve prestar sua homenagem lançando selos que retratem o Monumento à Criação da União Postal Universal, projetado em 1909 pelo escultor René de Saint-Marceaux.

KE Berna. 2013. Uma deusa de bronze repousa sobre uma base de granito no parque Kleine Schanze.

AS Um globo de bronze flutua no ar, sustentado por cinco deusas de bronze, cada uma deificando um continente.

KE O Monumento da Criação da União Postal Universal é anterior ao golpe de 1966.

AS É anterior aos anos Nkrumah.

KE É anterior ao reinado da Rainha Elizabeth II.

AS É anterior ao reinado do Rei George VI.

KE É contemporâneo do Império Britânico.

AS Da Rainha Vitória.

KE A UPU existe até hoje.

AS Integrada às Nações Unidas.

KE Uma infraestrutura imperial de tecido celular gráfico.

AS De multidões e animais inferiores

KE com a mescla da decomposição.

AS De retratos e grupos obscenos

KE atulhados de ossadas e de multidões de vermes.

1 Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, *Walter Benjamin, Rua de mão única* — Obras escolhidas, Volume 2, Editora Brasiliense, 1987. (NT)

Um tempo bom Nice Time

EMMA WOLUKAU-WANAMBWA

Caderno_10_AF-v02.indd 102 12/2/14 9:53

Em 2006, os advogados de defesa de ex-membros do grupo Mau Mau, que tentavam processar o governo britânico por atos de tortura cometidos durante o levante anticolonial do atual Quênia, entraram com uma petição judicial de quebra de sigilo de documentos do governo britânico sobre a repressão da revolta.

Inicialmente, a Grã-Bretanha negou a existência dos documentos. Em janeiro de 2011, porém, graças aos esforços de um pequeno grupo de historiadores e funcionários do governo britânico, revelou-se que 9 mil arquivos referentes ao domínio colonial britânico haviam sido contrabandeados, das colônias prestes a se tornarem independentes, para o Reino Unido; e que esses registros eram tudo o que restava da destruição secreta e sistemática de arquivos coloniais por oficiais britânicos, nos anos 1950 e 60.

A Grã-Bretanha orquestrou o sumiço dos registros para garantir que, após a independência, as ex-colônias não tivessem acesso a informações que pudessem constranger o governo do país ou motivar disputas judiciais. No Protetorado de Uganda, o processo recebeu o codinome "Operação Legado".

Dois arquivos do governo britânico referentes à "Operação Legado" entraram em domínio público em novembro de 2013. Eles contêm informações incompletas sobre documentos destruídos e ocultados, como e por quem. Também revelam como funcionários britânicos tentaram desorientar e ludibriar representantes do novo governo pós-independência, que suspeitavam fortemente do desaparecimento dos registros.

Mostro aqui parte desses dois arquivos, que fotografei e estou decifrando. Mostro, ainda, a documentação oficial da exposição de despedida, organizada em 1962 pelo Governo Colonial Britânico do Protetorado de Uganda, para celebrar o centenário da "descoberta" da nascente do rio Nilo pelo explorador britânico John Speke — evento que marca, segundo o texto da exposição, o início da "forte amizade" entre a Grã-Bretanha e Uganda.

In 2006, lawyers acting for a group of former Mau Mau members, who were suing the British government for committing acts of torture during the anticolonial uprising in present-day Kenya, submitted a disclosure request for British government documents relating to the suppression of this revolt.

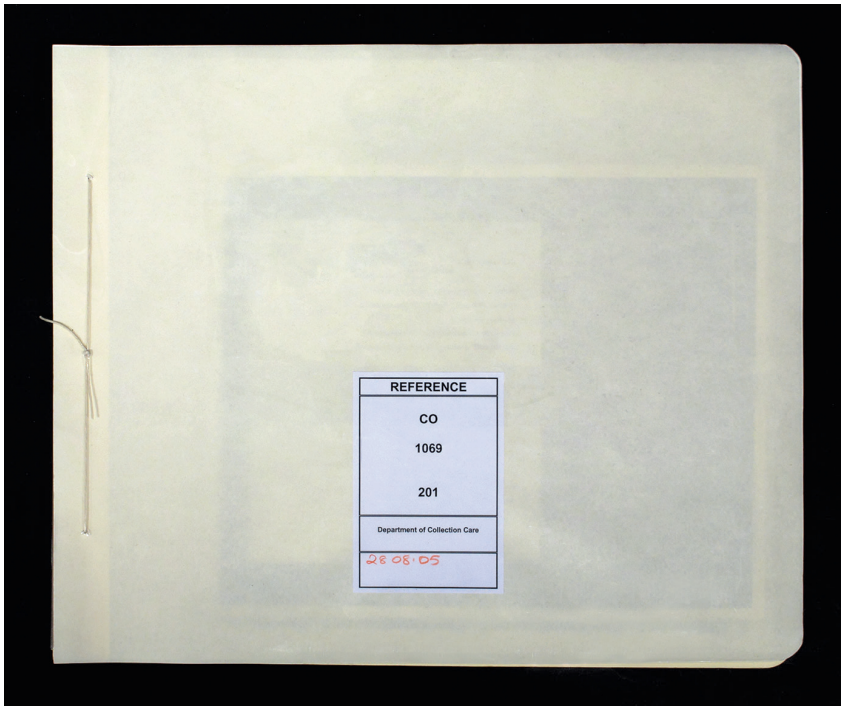
Britain initially denied the existence of such documents. But in January 2011, thanks to the efforts of a small group of historians and British government officials, it came to light that nine thousand files relating to British colonial rule had been smuggled into Britain from former colonies on the eve of their independence; and that these files were all that remained from the secret, systematic destruction of colonial archives by British officials in the 1950s and 60s.

Britain orchestrated the disappearance of these archives in order to ensure that, following independence, former colonies would have no access to information that would either embarrass the British government or expose it to litigation. In the Uganda Protectorate, this process was codenamed 'Operation Legacy.'

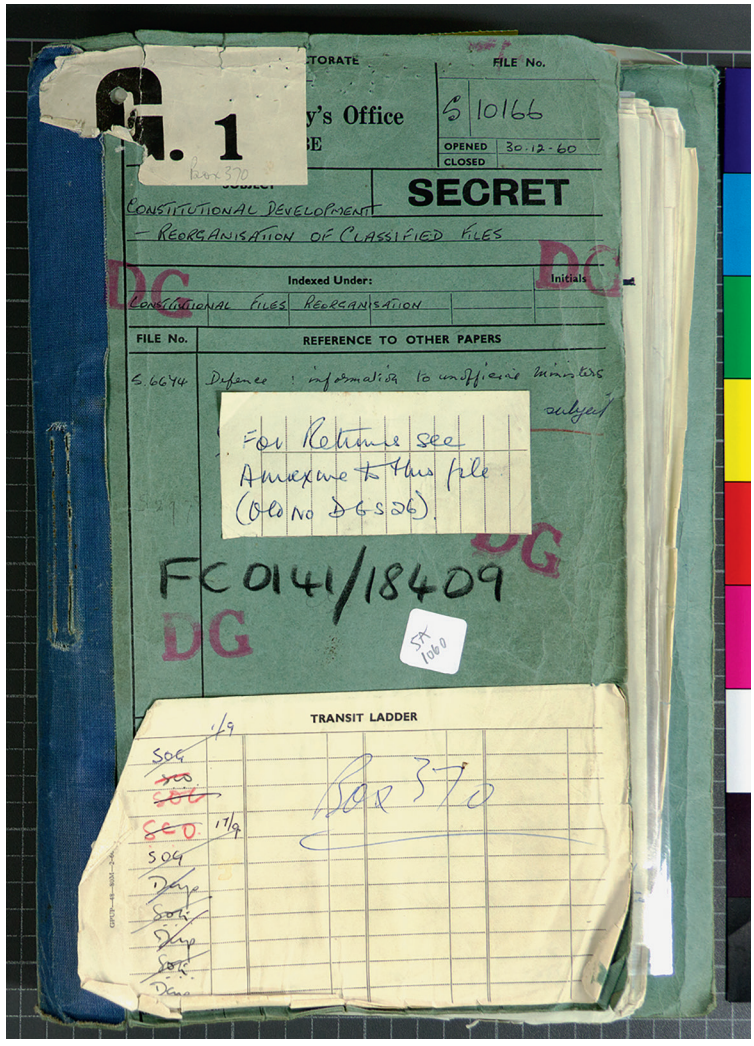
Two British government files relating to 'Operation Legacy' entered the public domain in November 2013. They contain incomplete information on which documents were destroyed, which were concealed, how, and by whom. They also provide accounts of how British officials sought to mislead and deceive representatives of the incoming post-independence government, who strongly suspected that records were disappearing.

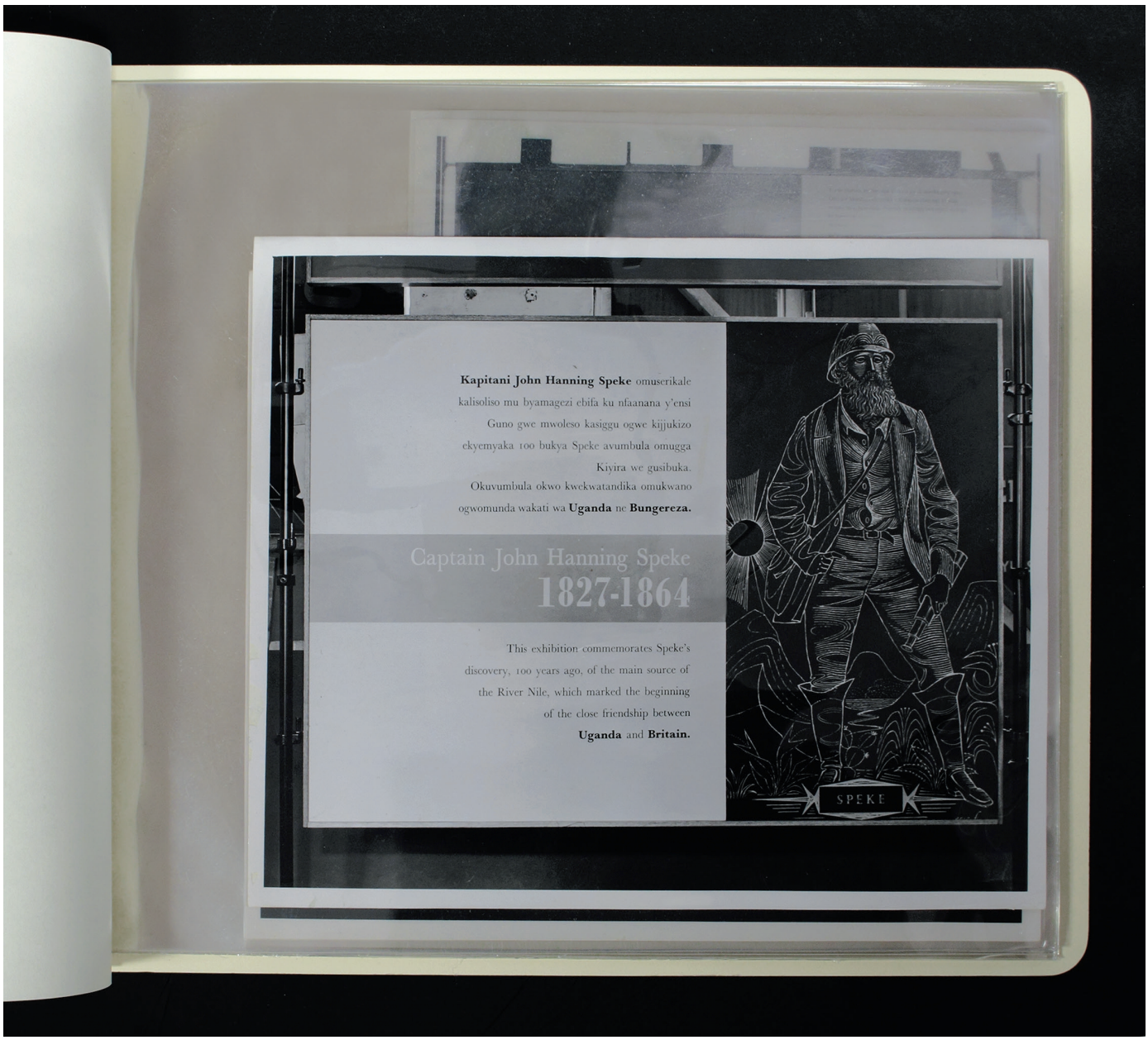
Here I present part of these two files, which I have photographed, and am in the process of deciphering. I also present official documentation of the valedictory exhibition, organized in 1962 by the Colonial Government of the Uganda Protectorate, to celebrate the centenary of the 'discovery' of the source of the River Nile by the British explorer John Speke — an event which marked, according to the exhibition text, the beginning of the 'close friendship' between Britain and Uganda.

Reference:	CO 1069/201
Description:	UGANDA 16. Photographs of the Speke Centenary Exhibition, mounted by the Central Office of Information, which toured Uganda in 1962. 10 black-and-white photographic prints.
Date:	1962
Held by:	The National Archives UK
Legal status:	Public Record
Access conditions:	Open on Transfer
Record opening date:	29 November 2013
Permissions:	Images of this file appear courtesy of the National Archives UK

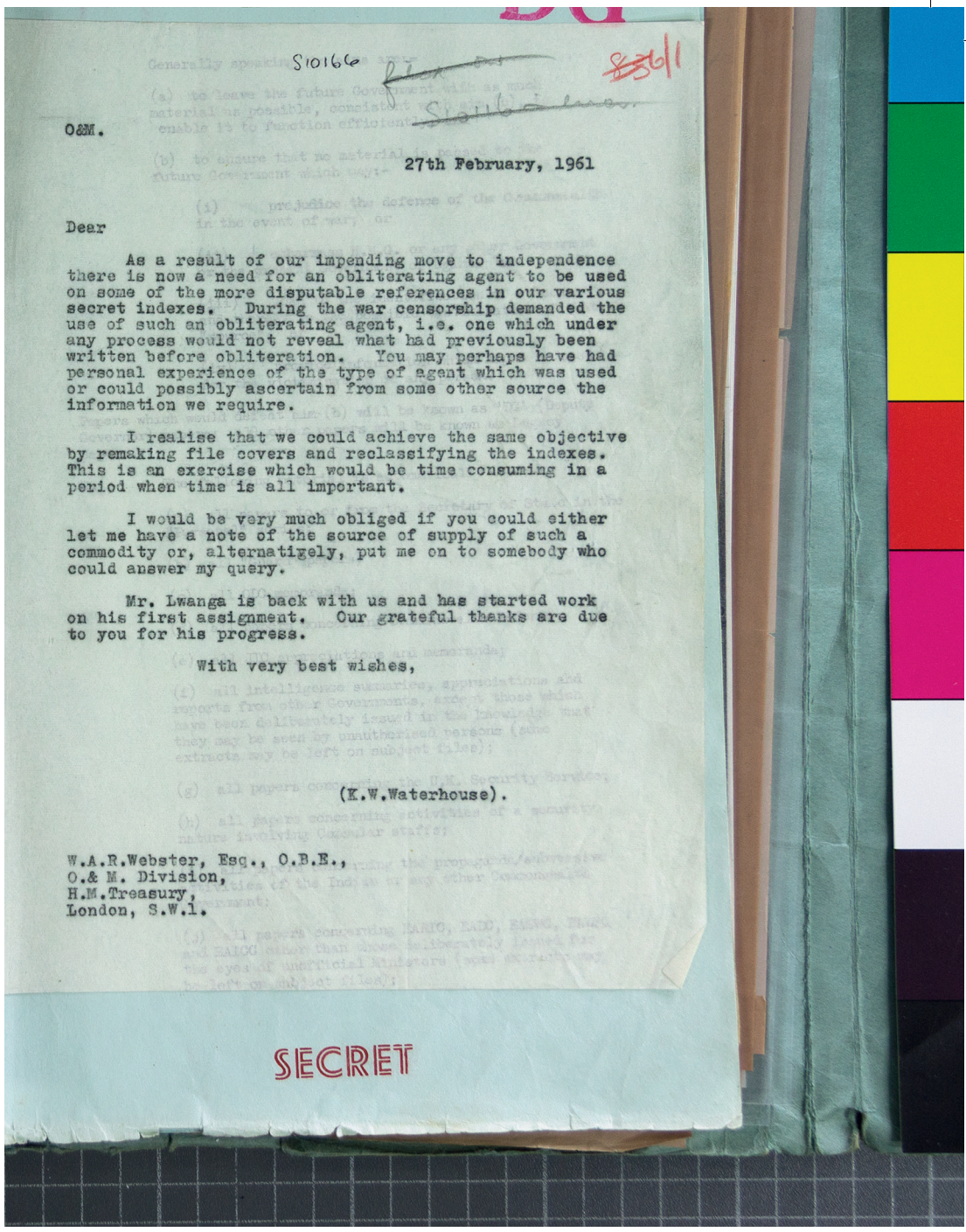


Reference:	FCO 141/18409
Description:	Uganda: constitutional development: reorganisation and purging of classified files, Operation Legacy, 330 pages.
Date:	1960 Jan 01 – 1962 Dec 31
Held by:	The National Archives, Kew
Collection:	Foreign and Commonwealth Offices and its predecessors
Former references:	in its original department: S 10166
Legal status:	Public Record
Access conditions:	Open on Transfer
Record opening date:	29 November 2013
Permissions:	Images of this file appear courtesy of the National Archives UK





Caderno_10_AF-v02.indd 106 12/2/14 9:53



S10166

O&M.

27th February, 1961

Dear

As a result of our impending move to independence there is now a need for an obliterating agent to be used on some of the more disputable references in our various secret indexes. During the war censorship demanded the use of such an obliterating agent, i.e. one which under any process would not reveal what had previously been written before obliteration. You may perhaps have had personal experience of the type of agent which was used or could possibly ascertain from some other source the information we require.

I realise that we could achieve the same objective by remaking file covers and reclassifying the indexes. This is an exercise which would be time consuming in a period when time is all important.

I would be very much obliged if you could either let me have a note of the source of supply of such a commodity or, alternatively, put me on to somebody who could answer my query.

Mr. Lwanga is back with us and has started work on his first assignment. Our grateful thanks are due to you for his progress.

With very best wishes,

(K.W.Waterhouse).

W.A.R.Webster, Esq., O.B.E.,
O.& M. Division,
H.M.Treasury,
London, S.W.1.

SECRET

Caderno_10_AF-v02.indd 107 12/2/14 9:53

Daily Telegraph.

LONDON, TUESDAY, NOVEMBER 16, 1875.

NEW AFRICAN EXPEDITION.

COASTING THE GREAT LAKE.

KING MTESA'S CAPITAL.

The subjoined letters from Mr. Stanley are those so fortunately recovered after the death of Colonel Linants de Bellefonds, to whom they were entrusted by the joint Commissioner of *The Daily Telegraph* and the *New York Herald*.

ULAGALLA, MTESA'S CAPITAL, UGANDA,
E. LONG. 32 DEG. 49 MIN. 45 SEC., N. LAT.
0 DEG. 32 MIN., APRIL 12, 1875.

I write this letter in haste, as it is the record of a work begun, and not ended—I mean the exploration of the Victoria Nyanza. But brief as it necessarily must be, I am sure it will interest thousands of your readers, for it solves the great question, "Is the Victoria Nyanza one lake, or does it consist of a group of lakes such as Livingstone reported it?"

In answer to the query, I will begin by stating that I have explored, by means of the Lady Alice nearly the whole of the Southern, Eastern, North-Eastern shores of the Victoria Nyanza, penetrated into every bay, inlet, and creek that indent its shores, and have taken seven observations, so that I feel myself able to decide upon the question at issue without fear or prejudice to any hypothesis. The following notes relating to the country will be ample means of making a proper map. I left my camp at Usukuma, but I have not taken with me sent neither paper, parallel rules, nor any instrument whatever to lay down the bearings I have taken. I only brought hither my watch, horizon, sextant chronometer, two aneroids, boiling-point apparatus, sounding line, rifle, ammunition, and some provisions. I was anxious to keep the boat as light as possible, that I might work easily in the storms of the Nyanza, and when I reach camp I propose to draw a rough chart of the Nyanza, and to write my observations upon the several countries I have visited, to repay perusal and study.

I have already informed you that I left Kagehyi, in Usukuma, a situated in 2 deg. 33 min. and 3 deg. 13 min. and S. lat. 2 deg. 32 min., starting on the exploration of the lake. I had obtained that Muanza was situated about 2 deg. 30 min. S. lat., and aimed on the same parallel of latitude to reach it. Now, Muanza is the point where Speke first observed the Victoria Nyanza and where he drew his imaginary sketch of the lake from information given to him by the natives. Those who will look at Speke's map you will find that it contains two islands—Ukerewe and Maziti. Looking at the same objects from Kagehyi, I should have concluded that they were islands myself; but a faithful exploration of the lake has proved that the latter is not insulated, but a lengthy promontory of land extending from E. long. 34 deg. 45½ min. to E. long. 33 deg. 40 min. 15 sec. That part of the lake which Speke observed from Muanza is really a huge gulf about 25 miles wide by 65 miles long. To the noble Nyanza, discovered by him, Speke loyally gave the surname of Victoria, as a tribute to his Sovereign, which let no man take away; but in order to connect for ever Speke's name with the lake which he then found I have thought it but simple justice to the gallant explorer to call the immense inlet Speke Gulf.

If you look again on Speke's map you will observe how boldly he has sketched the Nyanza stretching eastward and north-eastward. Considering that he drew it from mere native report, which never yet was exact or clear, I must say that I do not think any other man could have arrived so near the truth. I must confess that I could not have done it myself, for I could make little of the vague and mythical reports of the natives of Kagehyi.

Proceeding eastward towards the unknown and wherever found; and, if ever a pirate deserved death for inhuman crimes, Sungoro, the slave-trader, deserves death. Kagehyi, in Usukuma, has become the seat of that inhuman slave trade. To that part they are collected from Sima, Magu, Ukerewe, Ururi, and Ugeyeya: and when Sungoro has floated his dhow and hoisted his blood-stained ensign, the great sin will increase tenfold and the caravan road to Unyanyembe will become hell's highway.

On the coast of Ugeyeya I expected to discover a channel to another lake, as there might be a grain of truth in what the Wanguana reported to Livingstone; but I found nothing of the sort except unusually deep bends in the shore, which led nowhere. The streams were insignificant and undeserving the name of rivers.

A few miles from the equator I came upon two islands formed of basaltic rock and overgrown with a dense growth of tropical vegetation. One had a natural bridge of rock thirty-fifteen feet wide; the other

"Ah! singa abaminsani abomwoyo omunaddini abakozi bemirimu abalungi bajja wano! Bassebo wano kyanjadde! Abantu b'okulubalama lwaNyanza babayita mujje mubadukirire.

"Oh, that some pious, practical missionary would come here! . . . Here, gentlemen, is your opportunity: embrace it! The people on the shores of the Nyanza call upon you."

running south-west[ward] [to] large bay. It then [runs] island of Chaga runs [nearly] north and south for eight miles at a distance of twelve miles from the opposite coast of Unyara. With but a narrow channel between, Usuguru Island runs from the southern extremity of Chaga, in a south-south-easterly direction, to within six miles from the eastern shore of the main land. Thus hereabouts almost a lake is formed separate from the Nyanza.

North of Chaga Island, Usoga begins with the large district of Usowa, where we met with the first hostile demonstration—though not actual deed, as the act was checked by show of superior weapons—on the part of the natives. Thence as we proceed westward, the districts of Ugamba, Uvira, Umasi, and Utamba line the coast of Usoga. Where Utamba begins, large islands again become frequent, the principal of which is Uvuma, an independent country, and the largest in the Victoria Nyanza. At Uvuma, we experienced treachery and hostility on the part of the natives. By show of friendship on their part, we were induced to pass within a few yards of the shore, where a mass of natives were hid in ambush behind the trees. While sailing quietly by, exchanging friendly greetings with

that there was no such river at all as the Luajerri, that "Luaserri," however, meant *still water*, applicable to any of the many lengthy creeks or narrow inlets which indent the coasts of Uganda and Usoga. From this I conclude that Speke was misinformed, and that his "Luajerri" is Luaserri, or a still water. At least we discovered no such river, either sluggish or quick, flowing northwards; while in the neighbourhood of "Murchison Creek" I did, indeed, find a long and crooked inlet called Mwaru-Luaserri, or The Quiet-water—which penetrated several miles inland, and the termination of which we saw. I noticed a positive tide here, I should mention, during the morning. For two hours the water of this creek flowed north, and subsequently for two hours it flowed south, while on asking the people if this were a usual sight they said it was, and was visible in all of the inlets on the coast of Uganda.

Arriving at Beyal we were welcomed by a fleet of canoes sent by Mtesa to conduct us to his capital on the [illegible]

[illegible] embarrassment than ever. I was soon relieved from the oppressive noise of the huge drums and the hospitable violence of the many screaming discordant fifes, I was invited to sit, Mtesa first showing the example, followed by his great captains, about one hundred in number.

More at ease, I now surveyed the figure and features of this powerful monarch. Mtesa is about 34 years old, and tall and slender in build, as I have already stated, but with broad shoulders. His face is very agreeable and pleasant, and indicates intelligence and mildness. His eyes are large, his nose and mouth are a great improvement upon those of the common type of negro, and approach to the same features in the Muscat Arab when slightly tainted with negro blood. His teeth are splendid, and gleaming white.

As soon as Mtesa began to speak I became captivated by his manner, for there was much of the polish of a true gentleman about it—it was at once amiable, graceful, and friendly. It tended to assure me that in this potentate I had found a friend, a generous King, and an intelligent ruler. He is not personally inferior to Seyd Barghash, the Arab Sultan of Zanzibar, and indeed appears to me quite like a coloured gentleman who has visited European Courts, and

of Central Africa. He is [illegible] of Karee, Uganda, Unyoro, Usoga, and [illegible]. Each I found something which increased my esteem and respect for him. He is fond of imitating Europeans and what he has [illegible] of their attendants, which trait, with a little tact, would prove of immense benefit to his country. He has prepared broad highways in the neighbourhood of his capital for the good time that is coming when some carriage European will send him any kind of wheeled vehicle. As we approached the capital the mainroad from Usavara increased in width from 20 feet to 150 feet. When we arrived at this magnificent breadth we [illegible] the capital crowning an eminence commanding a most extensive view of a picturesque and rich country, all teeming with gardens of plantains and bananas, and beautiful pastures. Of course, huts, however large, lend but little attraction to the scene, but a tall flagstaff and immense flag [illegible] a decided feature in the landscape. [illegible] the capital, I found the vast collection of buildings crowning eminence were [illegible] quarters, round which ran five several [illegible] and circular courts, ween which and [illegible] was a circular road, ring from 100 to [illegible] width, and from traditated six or [illegible] ising avenues, lineath gardens and

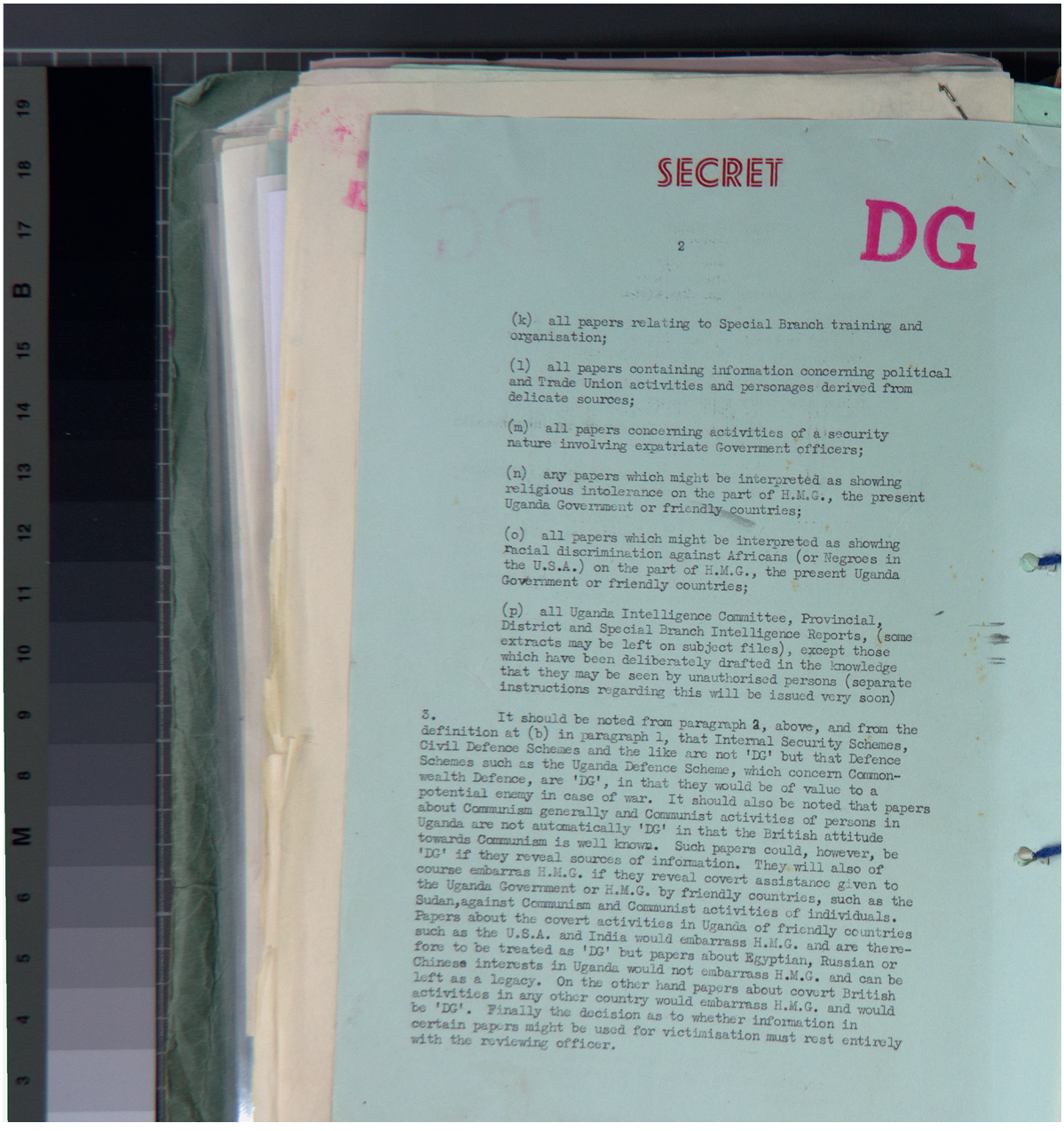
[illegible] next day after arrival was introduced [illegible] Royal Palace in great [illegible]. None of the [illegible] ve scenes visible in [illegible]'s book was [illegible] ible there. The guard clothed in white [illegible] esses, were by no mea comical as then. [illegible] ere very respectable-looking people, [illegible] in the Arab cos[illegible]. The palace [illegible] d lofty structure, well built of [illegible], while tall trunks of trees upheld [illegible] ich was covered with cloth sheeting

[illegible] fourth day after my arrival news came [illegible] ther white man was approaching the [illegible] from the direction of Unyoro, and on the [illegible] I had the extreme pleasure of greeting [illegible] Linant de Bellefonds, of the Egyptian [illegible] who had been despatched by Colonel [illegible] to Mtesa, to make a treaty of commerce [illegible] him and the Egyptian Government. [illegible] entire, though not so exciting as my [illegible] eeting with the venerable David Living[illegible], in November, 1871 still may be [illegible] egular and fortunate of all con[illegible]. In Colonel de Bellefonds I met a gentleman extremely well-informed, energetic, and a great traveller. His knowledge of the countries between Uganda and Khartoum was most minute and accurate, from which I conclude that but little of the geography of central Africa between the cataracts of the Nile and Uganda is now unknown. To that store of valuable geographical acquisitions must now be added my exploration of the Nile Source, which pour into the Nyanza; and also the new countries I have visited between the Nyanza and the Unyanyembe Road. In Colonel de Bellefonds' arrival I also perceived my great good fortune, for I now had the means to despatch some reports of my geographical discoveries and the long-delayed letters.

The day after to-morrow I intend to return to Usukuma, prosecuting my geographical researches along the western shore of the Victoria Nyanza. After this I propose to march the expedition to the Katonga Valley, and thence, having paid another visit to Mtesa, I trust to march directly west for Lake Albert Nyanza, where I hope to meet with some more of the gallant subordinates of Colonel Gordon by whom I shall be able, through their assured courtesy, to send several more letters descriptive of discoveries and adventures.

I might protract this letter indefinitely by dwelling upon the value of the service rendered to science and the world by Ismael Pasha, but time will not allow me, nor, indeed, is it neces-

Caderno_10_AF-v02.indd 108 12/2/14 9:53



SECRET

DG

(k) all papers relating to Special Branch training and organisation;

(l) all papers containing information concerning political and Trade Union activities and personages derived from delicate sources;

(m) all papers concerning activities of a security nature involving expatriate Government officers;

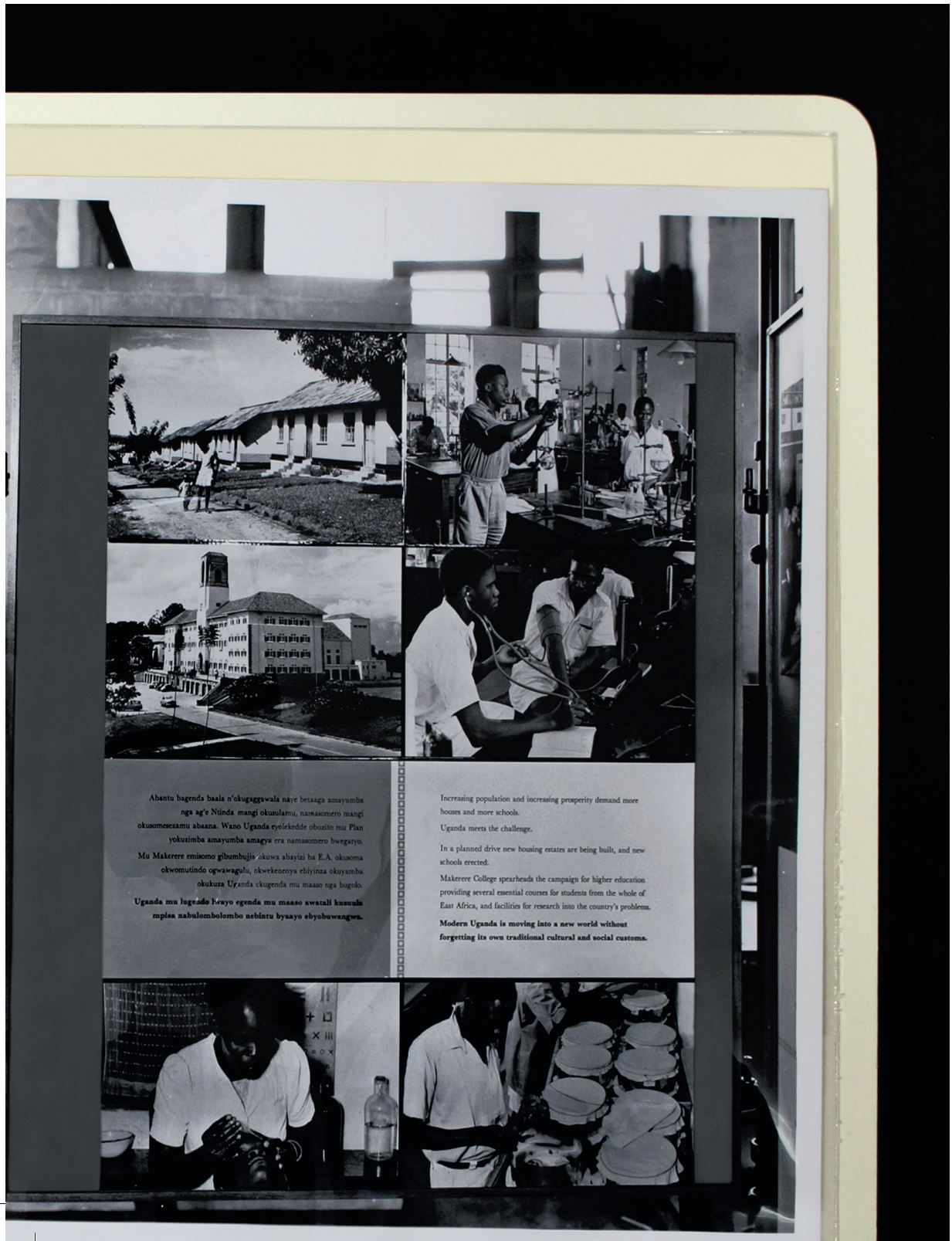
(n) any papers which might be interpreted as showing religious intolerance on the part of H.M.G., the present Uganda Government or friendly countries;

(o) all papers which might be interpreted as showing racial discrimination against Africans (or Negroes in the U.S.A.) on the part of H.M.G., the present Uganda Government or friendly countries;

(p) all Uganda Intelligence Committee, Provincial, District and Special Branch Intelligence Reports, (some extracts may be left on subject files), except those which have been deliberately drafted in the knowledge that they may be seen by unauthorised persons (separate instructions regarding this will be issued very soon)

3. It should be noted from paragraph 2, above, and from the definition at (b) in paragraph 1, that Internal Security Schemes, Civil Defence Schemes and the like are not 'DG' but that Defence Schemes such as the Uganda Defence Scheme, which concern Commonwealth Defence, are 'DG', in that they would be of value to a potential enemy in case of war. It should also be noted that papers about Communism generally and Communist activities of persons in Uganda are not automatically 'DG' in that the British attitude towards Communism is well known. Such papers could, however, be 'DG' if they reveal sources of information. They will also of course embarras H.M.G. if they reveal covert assistance given to the Uganda Government or H.M.G. by friendly countries, such as the Sudan, against Communism and Communist activities of individuals. Papers about the covert activities in Uganda of friendly countries such as the U.S.A. and India would embarrass H.M.G. and are therefore to be treated as 'DG' but papers about Egyptian, Russian or Chinese interests in Uganda would not embarrass H.M.G. and can be left as a legacy. On the other hand papers about covert British activities in any other country would embarrass H.M.G. and would be 'DG'. Finally the decision as to whether information in certain papers might be used for victimisation must rest entirely with the reviewing officer.

Caderno_10_AF-v02.indd 109 12/2/14 9:53



Abantu bagenda baala n'okugaggawala naye betaaga amayumba nga ag'e Ntinda mangi okusulamu, namasomero mangi okusomeseramu abaana. Wano Uganda eyolekedde obuzito mu Plan yokuzimba amayumba amagya era namasomero bwegatyo.

Mu Makerere emisomo gibumbujja okuwa abayizi ba E.A. okusoma okwomutindo ogwawagulu, okwekenenya ebiyinza okuyamba okukuza Uganda ckugenda mu maaso nga bugolo.

Uganda mu lugeâde lwayo egenda mu maaso awatali kusuula mpisa nabulombolombo nebintu byaayo ebyobuwangwa.

Increasing population and increasing prosperity demand more houses and more schools.

Uganda meets the challenge.

In a planned drive new housing estates are being built, and new schools erected.

Makerere College spearheads the campaign for higher education providing several essential courses for students from the whole of East Africa, and facilities for research into the country's problems.

Modern Uganda is moving into a new world without forgetting its own traditional cultural and social customs.

Caderno_10_AF-v02.indd 110 12/2/14 9:53

TELEPHONE: 2941.

IN ANY CORRESPONDENCE ON THIS SUBJECT PLEASE QUOTE NO. P.569

OFFICE OF THE RESIDENT, BUGANDA,
P.O. BOX 71,
KAMPALA, UGANDA.

107

2nd January, 1952

4 JAN 1952 ENTEBBE, Uganda

PERSONAL AND CONFIDENTIAL

Dear John.

Would you please refer to paragraph (c) of Allen's letter 20957 of 21st December to Marshall.

I have, locked away in my filing cabinets and safe, a number of secret and confidential files which relate to the constitutional and political development of Buganda over the last four or five years. Although a good deal of the material in these files is already at Entebbe, or with Special Branch, the papers present in a fairly convenient form - as seen from this office - the more important events and developments of the past few years, and I think these archives would be of immense interest and value to anyone who comes to write about the fascinating events here of recent times. As you can imagine, all these files contain a good deal of "dirty" material, and I would not like to send them over to your office unless I felt confident that they would not, after self-government, get into the hands of people who might use the material for improper purposes. The best thing that could happen to these files would be for them to be sent - before the 1st March - to the Colonial Office, when in due course they might perhaps be used by some historian for an account of the developments of Uganda during the last few years. I do not think it would be practicable for me to extract the "dirty" material from these files, so if you do not think it would be feasible for them to be sent to the U.K. before 1st March, then I would propose to destroy them. (I have purposely refrained from pruning these particular files, at the time this exercise was carried out on my other files, since I wished to raise this matter as a separate issue with your office, and since I still have occasional use of these papers).

I should be grateful if you would let me know the position, and if you like, you could have a glance at some of these files when you are next in Kampala.

Yours ever,
Dick Stone

(R.E. Stone)

J.S. Champion, Esq.,
Acting Permanent Secretary
to the Chief Minister,
P.O. Box 5,
ENTEBBE.

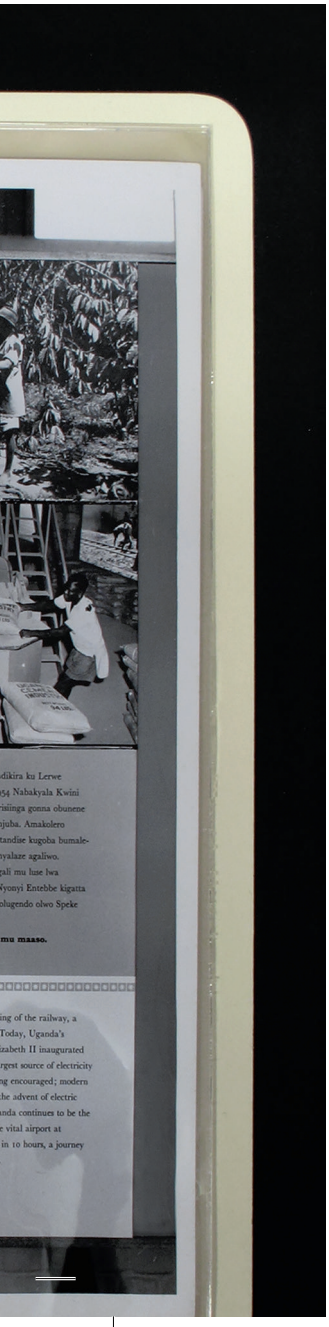
Copies to: D. Marshall, Esq., O.B.E.
P.O. Box 900, MBALE.

J.C.D. Lawrance, Esq.,
P.O. Box 73, FORT PORTAL.

P.A.G. Field, Esq., O.B.E.,
P.O. Box 25,
GULU.

Cademo_10_AF-v02.indd 111 12/2/14 9:53

Caderno_10_AF-v02.indd 112 12/2/14 9:53



dikira ku Lerwe
54 Nabakyala Kwini
iiinga gonna obunene
juba. Amakolero
tandise kugoba bumale-
yalaze agaliwo.
ali mu luse lwa
Yonyi Entebbe kigatta
olugendo olwo Speke

mu maaso.

ing of the railway, a
Today, Uganda's
zabeth II inaugurated
rgest source of electricity
ng encouraged; modern
he advent of electric
anda continues to be the
e vital airport at
in 10 hours, a journey

130

S.10166. 7th July, 1962.

SECRET

I am writing to ask whether you can offer any assistance or advice on the secure transfer of some of our files from here to London shortly before the 9th October.

The problem is that we have concentrated in this office now most of the dirt of colonial days much of which will be destroyed but a fair amount of historical interest is to be sent to London for storage in the records there. We think at the moment that the files to be transferred would probably amount to 3 crates each weighing about 220 lbs. or 16 cub.ft. Some of the stuff even though of high security grading is now relatively harmless but some is quite hot and I have been trying to think of some really safe way of getting it all home. The ordinary method of having it crated up and sent back by sea is clearly not safe enough unless the files were welded in steel containers. There is rather too much to send home in the personal baggage of some "safe hand" and I have been wondering whether there would be any way of persuading the R.A.F. to take it over and whenever it is convenient to them take it home by air. We could without difficulty I think arrange delivery to the Nairobi area and providing that it was kept securely there would be no hurry about getting it home.

I have no personal contact in the R.A.F. and wondered if you have so that this could be canvassed unofficially before a formal approach is made.

(A.C. Watson)

(A.C. Watson)

Lt.Col. W.W. Cheyne,
O.C. 4th K.A.R.,
JINJA.

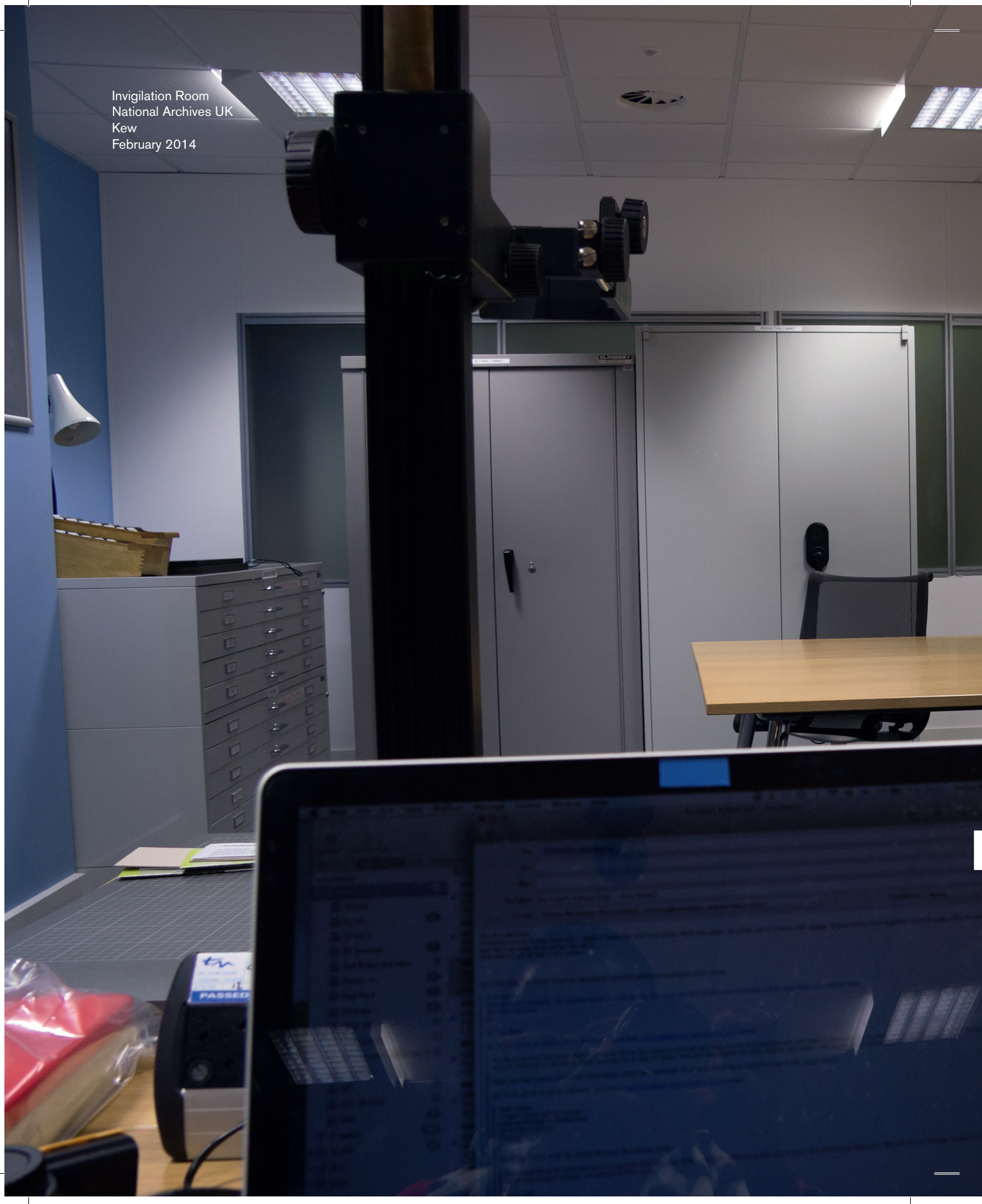
Cyan Green Yellow Red Magenta White 3/Color

Olukiiko lw'enkulakulana y'Ebyobufuzi mu Uganda

Caderno_10_AF-v02.indd 114 12/2/14 9:53

Reading Room
Uganda National Archive
Entebbe
August 2013

THE REPUBLIC OF UGANDA
CABINET MINISTERS
PUBLIC OF UGANDA
CABINET MINISTERS
NICE



Invigilation Room
National Archives UK
Kew
February 2014

TIME

Uma direção diferente: escrevendo a história com a engenhosidade de uma obra de arte

A different direction: writing history with the craft of a work of art

PREMESH LALU ENTREVISTADO POR TRACY MURINIK PREMESH LALU INTERVIEWED BY TRACY MURINIK

TM Fazer história. Escrever. Arquivos. Arte. Muitos artistas contemporâneos navegam, exploram e muitas vezes fazem da desorganização do arquivo seu projeto consciente — sejam arquivos 'oficiais' (muitas vezes sancionados pelo governo), sejam seus próprios arquivos pessoais. Alguns buscam formas de rediscutir e, assim, retificar a história; ou procuram descortinar e revelar ao domínio público momentos que não tenham, necessariamente, um registro público prévio. Alguns desses artistas estão começando a revelar detalhes que falam, a partir do universo do privado, à política mais ampla de uma situação; a guiá-los, um desejo de reformular e expandir a catalogação da história.
Começando nossa conversa em um contexto sul-africano bastante forte, mas que acredito ser relevante para a discussão do resto do continente africano e além — e que se enreda criticamente em seu próprio trabalho profissional e em projetos como historiador —, gostaria de partir da constatação de que, não só nos últimos vinte anos, na África do Sul, mas particularmente nesse período, desde a libertação em 1994, a compulsão de reconsiderar a história em si — e as histórias que foram escritas ou preservadas no período de opressão colonial e apartheid — criou um senso crítico e uma suspeita necessária quanto ao conceito de arquivo como algo estável, estático e fidedigno. Talvez você possa falar sobre o que o arquivo passou a representar no pós-apartheid, em termos de refletir sobre histórias que ainda precisam ser contadas, em termos de contradizer as histórias anteriormente tidas como verdadeiras.

PL Com frequência, a suposta discussão sobre o arquivo deixa de considerar a nuance sobre a qual sua pergunta nos convida a refletir. Infelizmente, a discussão sobre o arquivo na África do Sul do pós-apartheid ou bem trata de estabelecer seu descrédito — o arquivo não é algo confiável, é suspeito — ou, por outro lado, afirmar que se trata de uma instituição tão fraca que precisa ser escorada para funcionar como sustentação para uma reinterpretação

TM History-making. Writing. Archives. Art. Many contemporary artists navigate, explore, and often consciously make it their project to disrupt the archive—whether 'official' (often state-sanctioned) archives, or their own personal archives. Some are looking at ways to readdress, and in so doing, redress history, or seeking to uncover and reveal into a public domain moments that haven't necessarily previously been publicly recorded. Some such artists are starting to uncover details that speak from the private realm to the broader politics of a situation; they are driven by a desire to reformulate and expand the catalogue of history.
Beginning our conversation from a very strong South African context, but that I believe has relevance for discussion in relation to the rest of the African continent, and beyond, and which ties critically into your own professional work and projects as an historian, I'd like to start with the recognition that, although not only over the past twenty years in South Africa, but especially since liberation in 1994, the impetus to reconsider history, per se, and histories that have been written or preserved during the eras of colonial and apartheid oppression, has raised a criticality and necessary suspicion around the concept of archive as being something that is stable, static and true. Perhaps you could speak to what the archive has come to represent postapartheid in terms of reflecting on histories that still need to be told, in terms of countering the histories that were claimed previously.

PL What is considered the debate on the archive often misses out on the nuance about which your question asks us to think. Unfortunately, the debate on the archive in postapartheid South Africa is either one about establishing its incredulity: that it is unreliable, that it is suspect; or, on the other hand, that it is such a weak institution that it needs to be bolstered to function as an underpinning for a reinterpretation of history. Between these two positions, you have a range of interventions that proliferate the idea of the archive, many

da história. Entre essas duas posições, há uma gama de intervenções que proliferam a ideia do arquivo, muitas das quais, creio eu, de pouca ajuda para pensar a questão do arquivo. Então deixe-me refletir, aqui, sobre como me deparei com essa questão.

Inicialmente, enquanto refletia sobre o que significa escrever uma história depois do apartheid, passei a encarar o arquivo como uma modalidade de evidência que funcionava como uma gramática da dominação. Cheguei a essa visão por meio de um caso muito singular na história da África do Sul: o suicídio de uma jovem no século 17. Ela havia ficado marcada como concubina, mas entrou para os anais coloniais do início do século 19 como alguém que cometera suicídio por resistir à tirania da submissão colonial. Não havia nada nesse fragmento de arquivo que falasse sobre como alguém poderia interpretar o caso, muito menos por que teria levado a tal conclusão no século 19. Portanto, claramente, a questão era em que momento alguém passa a considerar o arquivo como algo confiável, e em que momento o julga provável? Nessa discrepância, nessa diferença, descobri que havia, no pós-apartheid, uma forma necessária de pensar; era preciso considerar um conceito de diferença que não se reduzisse à diferença do apartheid, ou à diferença colonial.

Comecei por questionar como se poderia abordar a questão do arquivo em relação à história do nacionalismo anticolonial, sobretudo porque ele diz respeito a um momento formativo no pensamento nacionalista na historiografia sul-africana. Na maior parte das narrativas sobre a história sul-africana, tomamos a história da matança do gado em Nongqawuse e em Xhosa [1856-1857 no Cabo Oriental] como ponto de partida da historiografia nacionalista anticolonial sul-africana. A história da jovem profetisa que, em 1856, conclamou à matança do gado e à destruição das plantações para que os mortos pudessem se levantar foi definidora do discurso nacionalista, já que se contrapôs aos novos roteiros de formação racial no século 20. No cerne dessa historiografia nacionalista

of which I would think are not entirely helpful for thinking the problem of the archive. So let me reflect on how I came across the problem of the archive.

Initially, as I was thinking about what it means to write a history after apartheid, I came to think of the archive as a mode of evidence that functioned as a grammar of domination. I elaborated this view through a very odd instance in South African history, which was a suicide of a young woman in the 17th century, who had been marked as a concubine, and who had entered the colonial archive in the early 1800s as someone who had committed suicide because she was resisting the tyranny of colonial subjection. There was nothing said in the archive, in the fragment about what sense one might make of that event, let alone why it was mobilized to such effect in the 1800s. So quite clearly the question was, at what point does one think about the archive as reliable; and at what point does one think of it as liable? And in that discrepancy, in that difference, I found that there was a way, postapartheid, that one needed to think about a concept of difference that was not reducible to apartheid's difference, or to colonial difference.

I began asking how one might take up this question in relation to the history of anticolonial nationalism, especially as it addressed a formative moment in nationalist thought in South African historiography. In most narrations of South African history, we think that the story of Nongqawuse and the Xhosa cattle killing [1856–1857, in the Eastern Cape] is the point of departure for South African anticolonial nationalist historiography. The story of the young prophetess who in 1856 called for the killing of cattle and destruction of crops so that the dead may arise was a defining question for nationalist discourse, as it brushed up against new scripts of racial formation in the 20th century. At the heart of this anticolonial nationalist historiography is an uncertainty, the reception of which lay a disastrous consequence for the expansion

anticolonial há uma incerteza, cuja aceitação criou consequências desastrosas para a expansão do domínio colonial britânico no Cabo Oriental.
Essa incerteza está mais profundamente arraigada na historiografia que envolve a decapitação de um rei Xhosa, Hintsa, nos anos 1830 — na época do fim da escravidão e da emergência de um modo reconfigurado de governamentalidade colonial. Passei muito tempo tentando adivinhar por que os intelectuais nacionalistas anticoloniais teriam voltado para esse lugar de incerteza para criar seu discurso. Por que um nacionalismo moderno do século 20 retornaria a um espaço de incerteza no século 19 para começar sua narrativa? Encontrei nesse paradoxo algo muito produtivo para a elaboração de um projeto de história pós-apartheid.
O nacionalismo anticolonial na África do Sul funda-se, portanto, em solo instável.
De fato, a instabilidade desse conceito pode ser verificada em muitas instâncias daquilo que chamamos de pós-colonial. Estando na América Latina recentemente, foi muito interessante ler a obra de Doris Sommer sobre as ficções fundadoras do nacionalismo na América Latina e compará-las às ficções fundadoras do nacionalismo africano.
E, de forma semelhante, quando se compara estas à historiografia sul-asiática, é muito interessante observar que não nos atentamos a uma pergunta: Quais são os fundamentos da narrativa nacionalista anticolonial?
A questão mostrou-se produtiva, porque ela nos devolve a uma geração de formações intelectuais de profunda relevância na primeira metade do século 20 na África do Sul confrontadas com questões de raça, liberalismo e industrialização. Quando lemos autores como SEK Mqhayi, John Henderson Soga, SM Molema, todos esses intelectuais abordavam o século 19 de uma forma muito particular. Mas eu estava absolutamente insatisfeito com o lugar onde o discurso do nacionalismo terminava. Argumentava que, em certo sentido, quando o nacionalismo retomou a história do assassinato de Hintsa,

of British colonial rule in the Eastern Cape. This uncertainty is most profoundly located in the historiography surrounding the beheading of a Xhosa King, Hintsa, in the 1830s — at the time at the end of slavery and the emergence of a refigured mode of colonial governmentality. I spent a long time trying to anticipate why it was that anticolonial nationalist intellectuals would return to such an uncertain space to inaugurate their discourse. Why would a modern nationalism in the 20th century return to a place of uncertainty in the 19th century to inaugurate its narrative? I found in this paradox something very productive in elaborating a project of history after apartheid.
Anticolonial nationalism in South Africa then is founded on an unstable ground. In fact, such an unstable idea might be tracked in many instances in what we're calling the postcolonial. So when I was in Latin America recently, it was quite interesting reading Doris Sommer's work on the foundational fictions of nationalism in Latin America and contrasting that to the foundational fictions in African nationalism. And similarly, when one compares that to South Asian historiography, you find that there's a very interesting way in which we haven't attended to the question: What are the foundations of anticolonial nationalist narration? The question proved productive because it returns to a generation of profoundly important intellectual formations in the first part of the 20th century in South Africa confronted with the problem of race, liberalism, and industrialization. When you read writers like SEK Mqhayi, John Henderson Soga, SM Molema, all of these intellectuals were drawing on the 19th century in a very particular way. But I was completely dissatisfied with where the discourse of nationalism ended up. I argued that, in some sense, when nationalism returned to the story of the killing of Hintsa, it enabled them to tell the story of an archive that was unreliable, and to replace it with an archive that was somehow meant to exceed the limits of colonial domination. Many of these nationalist intellectuals did not anticipate what lay ahead. In other words, they were

possibilitou a eles contar a história de um arquivo não confiável, e substituí-lo por um arquivo que, de certa forma, visava extrapolar os limites da dominação colonial. Muitos desses intelectuais nacionalistas não previram o que estava por vir. Em outras palavras, viviam perguntando-se onde estaria a crise do contemporâneo; raramente previam os avanços do Estado segregacionista e do aparato do conhecimento. Consequentemente, não previram que tinham pela frente um aparato disciplinar — os Estudos Bantu —, que incorporaria seu trabalho como exemplares de um certo tipo de submissão. Assim, seriam basicamente reincorporados em uma outra modalidade de submissão. Em outras palavras, a história não estava produzindo uma diferença que era diferente da dominação colonial; estava, talvez inconscientemente, produzindo mais do mesmo.

Agora, isso não é culpa desses pensadores nacionalistas, que continuo considerando colaboradores importantíssimos para a construção de um sentido moderno para o mundo. Acho que parte de nosso projeto no Centro de Pesquisas em Humanidades na Universidade do Cabo Ocidental [*onde Lalu está baseado*] dizia respeito a voltar a esse discurso anterior para compreender quais oportunidades poderiam ter-se perdido na gênese desse argumento. Mas me deixava ainda mais insatisfeito pensar na forma como o pós-apartheid apropriou-se do discurso nacionalista anticolonial, arregimentando-o para o trabalho no museu. Particularmente, o museu que eu frequentava, o Albany Museum, em Grahamstown, que fica no que se chama — irônica ou talvez nem tão ironicamente — Frontier country [*país fronteiriço*]. Lá, o que os pensadores nacionalistas faziam era simplesmente acrescentar itens a um roteiro previamente definido da história. Pensei muito, e por muito tempo, sobre como essas três formações — arquivo, narrativa nacionalista e museu — se combinam para dar um sentido aos fundamentos da nação sul-africana. Havia uma obra de arte

always thinking about where the crisis of the contemporary lay; they seldom anticipated the moves of the segregationist State and the apparatus of knowledge. As a result, they did not foresee that what lay ahead for them was a disciplinary apparatus — Bantu Studies — that would incorporate their work as exemplars of a certain kind of subjection. So they were basically reincorporated into another modality of subjection. In other words, history was not producing a difference that was different to colonial domination; it was perhaps unwittingly producing more of the same. Now, that is not the fault of these nationalist thinkers, who I continue to think of as very important contributors to a modern sense of the world. I think that part of our project in the Centre for Humanities Research at the University of the Western Cape [*where Lalu is based*] was to return to that earlier discourse to understand what it is that might have been missed as an opportunity in the formation of that argument. But I was even more dissatisfied when I thought about how the postapartheid had appropriated anticolonial nationalist discourse, and conscripted it to the work of the museum. And in particular, the museum that I attended to was the Albany Museum in Grahamstown, which is in, what is called — ironically, or maybe not so ironically — Frontier country. There the work of nationalist thinkers was simply an add-on to what was already a given script of history. I thought long and hard about how these three formations — the archive, nationalist narration, and the museum — co-convened a sense of the foundations of the South African nation. Interrupting this sequence was a work of art held in the Albany Museum, Hillary Graham's triptych, *The Death of Hintsa*. It is a superbly executed work. It is a work that cuts through history in ways that allow us not only to reclaim the past in any substantial sense, but also allow us to think about how undependable our foundations of historical formation are. Hillary Graham's work is surely more provocative than any one of the constitutive elements that I've described in my book [*The Deaths of Hintsa: Post-Apartheid South*

no Albany Museum que interrompia essa sequência: o tríptico *A morte de Hintsa*, de Hillary Graham. É uma obra executada de maneira esplêndida, e que entrecruza a história de formas que nos permitem não só resgatar qualquer sentido substancial de passado, mas também pensar sobre quão pouco confiáveis são os fundamentos de nossa formação histórica. A obra de Graham é com certeza mais provocadora que qualquer elemento constitutivo que descrevi em meu livro [*The Deaths of Hintsa: Post-Apartheid South Africa and the Shape of Recurring Pasts,* 2009 (As mortes de Hintsa: África do Sul pós-apartheid e o formato de passados recorrentes)]; o que ele faz é retrabalhar substancialmente Frederick I'Ons', um artista que pintara a cena do assassinato de Hintsa no século 19. Sua tela não havia sido mostrada ao público até 1958, quando foi liberado por Douglas Galpin e vendida no mercado. O que Hillary Graham faz é nos dar a possibilidade de editar a história, de questionar aqueles que não chegam à versão final da história em um determinado nível, o que é uma questão de representação — e, ainda mais fundamentalmente, como poderíamos escolher pensar adiante. Nesse sentido, a história funciona menos como um projeto de resgate. Tampouco é um espaço para a reincorporação daqueles que foram excluídos dos roteiros hegemônicos. Nem de longe é um lugar para a meditação. Ela é marcada por um certo tipo de corte. E eu questiono como, no espaço desse corte, nos perguntamos o que significaria pensar adiante.
Na África do Sul, a discussão sobre o arquivo frequentemente perde a chance de pensar além da escolha entre a crítica do arquivo e as suspeitas que o envolvem enquanto instituição. Ela se recusa a mexer naquilo que poderia significar enxergar, no arquivo, uma possibilidade de pensar adiante. E, quando falo em pensar adiante, refiro-me à possibilidade de construir uma diferença que seja diversa da diferença do apartheid, ou uma diferença diversa da diferença do colonialismo. O mais eficiente, aqui, é usarmos a noção de 'duração' de Henri

Africa and the Shape of Recurring Pasts, 2009], because what he does is to substantially rework a 19th-century artist, Frederick I'Ons', who had painted a scene of the killing of Hintsa, and which had been kept from public view until 1958, when it was released by Douglas Galpin, and subsequently sold on the market. What Hillary Graham does is to give us the possibility of cutting through history — of asking who does not make the cut of history at one level, which is a question of representation — but more fundamentally, how we might select to think ahead. In this vein, history functions less as a project of recovery. Neither is it a space for reincorporation of those excluded from hegemonic scripts. It is hardly a space for meditation. It is marked by a certain kind of cut. And I'm asking how in the space of that cut, we might ask what it would mean to think ahead. The debate on the archive in South Africa mostly misses an opportunity to think beyond the choice between critique of the archive or the suspicion of the archive as an institution. It refuses to budge on the question of what it might mean to see in the archive the possibilities of thinking ahead. And by thinking ahead I mean the possibilities of constituting a difference that is different to apartheid's difference, or a difference that is different to colonialism's difference. The operative word I want to use is Henri Bergson's notion of 'duration.' I think Henri Bergson in many ways offers us an opportunity to rethink our attitude towards the archive.

TM If history is not about memorialization, if history is about that which makes the cut and is able to take one ahead into a new paradigm, to reconstitute that which identifies itself differently from the assumptions and ideologies that have been imposed previously, then the duration issue becomes a really interesting one, because does that mean that that which manages to find a new paradigm is that which sustains itself as history, or does that itself become reconfigured and readdressed down the line?

Bergson. Parece-me que Bergson nos oferece, de várias maneiras, a oportunidade de repensar nossa atitude em relação ao arquivo.

TM Se a história não tem a ver com memorialização, se o corte é o que define a história e o que pode nos levar a um novo paradigma, reconstituindo aquilo que não se identifica com as hipóteses e ideologias impostas anteriormente, então a questão da duração torna-se realmente interessante. Isso quer dizer que aquilo que consegue encontrar um novo paradigma é aquilo que se sustenta como história, ou que ele próprio acabará sendo reconfigurado e reacessado mais adiante?

PL Alguns anos atrás, fiquei alarmado com o uso acrítico que se faz do conceito de paradigma. Isso aconteceu enquanto pensava sobre *A estrutura das revoluções científicas,* de Thomas Kuhn [1962], de onde deriva a acepção mais precisa do termo 'paradigma'. Percebi que, taticamente, havia algo de muito duradouro no argumento de Kuhn. Pode ser que Kuhn tenha sido lido especificamente visando descrever uma possibilidade infinita de desenvolvimento de um aparato, um pensamento muito semelhante àquele do complexo industrial militar pós-Segunda Guerra Mundial. Acho uma suposição muito perigosa; Bergson, em particular, se preocuparia com a ideia de uma guerra infinita ou da 'emergência continuada', como Richard Rive coloca no título de seu livro maravilhoso sobre os movimentos estudantis dos anos 1980 na Cidade do Cabo.
Acho que eu precisaria recorrer a um conceito de duração para falar sobre o pós-apartheid. Parece-me que é preciso pensar sobre a duração em termos de mudança de rumo. Considere Bruce Lee, figura que foi tão importante para deflagrar o movimento estudantil quanto Abdullah Ibrahim ou Steve Biko! Na sequência final de *O voo do dragão*, Lee e Chuck Norris se confrontam em um duelo no Coliseu de Roma, evocando o passado de gladiadores e seu cenário de atuação. Nos primeiros momentos da luta —

PL A few years ago, I became increasingly concerned about the uncritical use of the notion of 'paradigm,' and partly I became worried about it because in thinking about Thomas Kuhn's *The Structure of Scientific Revolutions* [1962], from where the term 'paradigm' derives in its most precise elaboration, I came to realize that tacitly, there was something very enduring in Kuhn's argument. Specifically, Kuhn may have been read to describe an infinite possibility of development of an apparatus, much like the thinking of the military industrial complex after the Second World War. I think it's a very dangerous presupposition to work with, and I think Bergson would be particularly worried about infinite war, or 'emergency continued,' as Richard Rive put it in the title of that wonderful book about the student movements of the 1980s in Cape Town.
I think that I would ask for a concept of duration to speak about the postapartheid. I think you've got to think about duration in terms of shifting direction. Think here about Bruce Lee, a figure who was as important for activating the student movement as Abdullah Ibrahim or Steve Biko! In the final scene of *Way of the Dragon*, Bruce Lee and Chuck Norris meet each other in a duel in the Colosseum in Rome, recalling the gladiatorial past, and its operatic setting. In the early moments of the encounter — and I get this from Paul Bowman who's written a book, *Beyond Bruce Lee*: *Chasing the Dragon Through Film, Philosophy, and Popular Culture* — Bruce Lee engages in a very predictable format of the martial arts. Chuck Norris is entirely capable of reading his opponent in that instance. But midway through the fight, and this is what is interesting, Lee adopts the posture of Muhammad Ali, and switches direction. If you think about duration in those terms, then the compulsion to move from paradigm to paradigm in an endless circuit of warfare becomes the death drive like you've never had before. It's the death drive in overdrive. What you have here instead is an opportunity to inhabit that space to change direction.

e isso eu tomo emprestado de Paul Bowman, que escreveu o livro *Beyond Bruce Lee: Chasing the Dragon Through Film, Philosophy, and Popular Culture* [Além de Bruce Lee: caçando o dragão através do cinema, filosofia e cultura popular] —, Bruce Lee se lança em uma série bem previsível de movimentos das artes marciais. Nesse momento, Chuck Norris consegue ler seu oponente integralmente. Lá pelo meio da luta, e isto que é interessante, Lee adota a postura de Muhammad Ali e vira o jogo. Se pensarmos em duração nesses termos, então a compulsão de ir de paradigma em paradigma, em um ciclo de guerra interminável, é capaz de gerar uma pulsão de morte jamais vista. É a pulsão de morte em sua intensidade máxima.
O que temos aqui, diferentemente, é uma chance de habitar um espaço para mudar de rumo. Acredito que, por um lado, a ideia do recorte não vem para possibilitar o surgimento de uma história alternativa ou de uma mudança de paradigma, nenhuma das quais considero útil para nós daqui para a frente — pode ter sido na década de 1960, nos grandes movimentos estudantis de então. O que precisamos pensar agora é em mudar de rumo: mudar de rumo em todos os aspectos, incluindo a velocidade com a qual o ser humano foi encapsulado pelo mundo moderno; ou como nos tornamos parte do cavalo de Troia, se você preferir. Estou comprometido com um conhecimento que busca mudar o rumo. E é por isso que considero completamente inúteis tanto as formulações crípticas que defendem o arquivo quanto repudiá-lo ou desacreditá-lo. Porque, por um lado, é inevitável que façamos parte de um arquivo, de um jeito ou outro. O que temos de pensar muito bem é no que precisamos fazer lá.
Algumas pessoas acreditam que resgatar o passado ou mesmo insistir em representá-lo já são movimentos suficientes para lidar com o aparato do arquivo. Esta reafirmação do arquivo, por mais crítica que seja, pode não ser suficiente para elaborarmos um conceito de pós-colonial ou pós-apartheid. Habitar

I believe that part of the idea of the cut is not so that you would have the emergence of an alternative history or a shift in paradigm, none of which I think is helpful for us any longer — it might have been in the 1960s in the major student movements of that time. Now we've got to think about shifting direction: shifting direction on every score, including the speed at which the human has become encapsulated in the modern world; how we become part of the Trojan horse, if you like. I am committed to a knowledge that seeks to change direction. So that's why I find these cryptic formulations about the defense of the archive, or the dismissal or disavowal of the archive completely unhelpful, because partly you cannot but be in the archive of some sort or the other. And what you'll need to do there is what needs to be thought through. Some people believe that recuperating the past, or even insisting on representation is a sufficient move for dealing with the apparatus of the archive. This reaffirmation of the archive, critical though it may be, may not be enough for our elaboration of a concept of the postcolonial or postapartheid. A more effective strategy may be to inhabit the space of the archive so as to find ways to change direction. And that's where I find Henri Bergson very helpful. Listening to Souleymane Bachir Diagne, who recently lectured at our Centre at UWC on Léopold Sédar Senghor, I began thinking again about what it means for Senghor [*poet, politician, and cultural theorist who served as the first president of Senegal from 1960 to 1980*] to have encountered Bergson in the days of the movement of Negritude. Professor Diagne brought to us the possibility of thinking again about shifting direction. And that's the project in some sense in which I've been involved.

TM My starting point was to think about how, especially over the past twenty years in South Africa, there has been the, in some ways incredibly predictable, impulse to look back and uncover and re-present, but what I'm hearing you say is that that may have had its

o espaço do arquivo para encontrar formas de mudar de rumo pode ser uma estratégia mais eficaz. E é nesse ponto que acho Henri Bergson muito útil. Recentemente, ouvindo Souleymane Bachir Diagne falar em nosso Centro na UWC sobre Léopold Sédar Senghor, comecei a pensar novamente no que deve ter significado para Senghor [*poeta, político e teórico cultural que foi o primeiro presidente do Senegal, de 1960 a 1980*] encontrar Bergson na época do movimento da Negritude. O professor Diagne nos trouxe a possibilidade de voltar a pensar em mudar de rumo. E é nesse projeto, de certa forma, que tenho estado envolvido.

TM Meu ponto de partida era pensar em como, sobretudo na África do Sul dos últimos vinte anos, surgiu o impulso — de certa forma incrivelmente previsível — de olhar para trás e desvendar e re-[a]presentar; mas o que ouço você dizer é que isso pode ter tido seu lugar há dez ou vinte anos, ou, potencialmente, nos anos 1960, mas que, de fato, a procura de um contra-arquivo é basicamente inútil, porque ainda estamos enredados no mesmo processo de sentimentalizar ou criar de algum modo uma nostalgia em torno do arquivo. E um artigo seu escrito há muitos anos [*"The virtual stampede for Africa: digitazation, postcoloniality, and archives of the liberation struggles in Southern Africa* (A debandada virtual para a África: digitalização, pós-colonialismo e arquivos das lutas pela libertação na África do Sul), na revista *Innovation, no. 34* (junho, 2007)], foi muito crítico em relação ao fato de o digital estar começando a influenciar o arquivo, e como isso tinha o potencial de se transformar em um outro tipo de digitalização colonial — você falava em "políticas da digitalização" —, de desviar do simples contra-arquivo e olhar para onde o potencial da era digital poderia nos apresentar a possibilidade de mudança de rumo. Um ponto fundamental para isso é a acessibilidade do arquivo. E, como você destaca corretamente, já somos parte do arquivo — não se trata de garimpá-lo, já estamos lá. Na memória oculta de nossos computadores vive

place ten or twenty years ago, or potentially during the 1960s, but that in fact the looking for the counter-archive is almost futile, because you're still caught up in the same process of somehow sentimentalizing or creating a nostalgia around the archive. And one of your articles several years ago ["The virtual stampede for Africa: digitization, postcoloniality, and archives of the liberation struggles in Southern Africa," in *Innovation 34* (June 2007)] had been very critical of the digital starting to inform the archive and how that had the potential also to be another type of colonial digitization — you spoke about the "politics of digitization" — to take it away from just the counter-archive, and to look at where the potential for the digital age might present the possibility for shifting direction. Something central to that is the accessibility of the archive, and as you rightly point out, we're already part of the archive — it's not about mining it, we're already there — the cache on our computers is the most arbitrary and potentially the most telling archive about the complexities of self and our connections. But the other thing that's so central to that is an issue of accessibility and the fact that information, in whatever form, is archive and has the means to be engaged. Where are artists coming into this? And what is their role? It's not a new thing for artists to be working with the archive. Many artists choose to assemble their own archives to reflect their currency, and issues of their particular interest. But if we're looking at artists like Maryam Jafri or Emma Wolukau-Wanambwa, who are very deliberately going back to archives that speak to their personal histories at some level — in very deliberate ways in terms of an ideological history, even though they didn't necessarily grow up on the [African] continent — they may have grown up away from the continent, or with a connection to the continent, but have been informed by the ideologies projected onto Africa. How do you take this idea of shifting direction, and the role that artists working in similar ways play, in terms of their intervention into the archive?

o arquivo mais randômico e potencialmente revelador das complexidades de nosso eu e de nossas conexões. Mas outro ponto também bastante fundamental nisso é uma questão de acessibilidade e o fato de que a informação, da forma que for, é arquivo e tem os meios para ser incorporada. E onde entram os artistas nisso? Qual é o seu papel? Para os artistas, trabalhar com arquivo não é novidade. Muitos optam por reunir seus próprios arquivos para refletir sobre sua atualidade e questões de seu interesse particular. Mas se olharmos para artistas como Maryam Jafri ou Emma Wolukau-Wanambwa, que estão se voltando deliberadamente para arquivos que dialogam, em algum nível, com sua história pessoal — de forma bastante deliberada em termos de uma história ideológica, apesar de elas não terem crescido necessariamente no continente [africano] — elas podem ter sido criadas fora, ou terem uma conexão com o continente, mas foram influenciadas pelas ideologias que se projetaram sobre a África. Como você relaciona a ideia de mudar de rumo e o papel desempenhado pelos artistas que trabalham assim, no que se refere a suas intervenções nos arquivos?

PL Eu começaria reconhecendo que tenho uma dívida enorme, por boa parte do que penso sobre arquivo, com a obra de arte e sua capacidade de atravessar a história. Em segundo lugar, não quero diminuir o trabalho dos historiadores que se preocupam com questões de representação ou de reconstrução dos arquivos, mesmo achando que isso é insuficiente para superar os legados do autoritarismo. No espaço da duração, tudo tem o seu lugar. Não estou tentando criar polêmica ou contribuir para uma guerra disciplinar sobre como é que enfrentamos problemas muito difíceis que exigirão pensarmos todos juntos, e não uns às custas dos outros nem, necessariamente, uns contra os outros. Esse modelo de pensamento tem sido improdutivo de várias maneiras; e me parece uma herança que seria melhor deixarmos para trás agora. Poderia ser melhor pensar de que outra forma podemos

PL Firstly, I would begin by acknowledging a massive debt for much of my thinking on the archive to the work of art as it cuts through history. Secondly, I do not want to diminish the work of those historians preoccupied with questions of representation or refiguring archives, even as I think this is insufficient for overcoming the legacies of authoritarianism. In the space of duration, all of this has its place. I'm not trying to create a polemic or contribute to a disciplinary war about how it is we confront very difficult problems that will require all of us to think together and not at the expense of others or necessarily against each other. That is the model of thinking that has been unproductive in many ways, and I think it's an inheritance we'd be better to leave behind now. It may be better to think about how else to constitute the space or debate or discussion about archives, colonialism, apartheid, art, and their various relations.

Let me turn to the essay I wrote about digitization. I think the only way the essay gets read — what got heard in that argument — is that this was opposition to digitization, or to the idea of access. The fundamental aspect about that essay was my disappointment of being involved in a digitization project that expected the bare minimum of the digitization process, which was that it was just an economy that could be mined for some immediate institutional effect — which basically means bringing in funding. I wondered why we would abide by this script — because this is a familiar script that ends with accusations of neo-colonialism and plunder. So I said that the more interesting thing is to see if we can constitute an archive that will enable us to carefully reflect on liberation struggles in Africa and expand the realm of what we can say about the struggles for liberation. For me, what was an issue was the way in which the Cold War and its scripts had constrained what it is we were able to say about histories of liberation struggles. Some years ago, I felt completely vindicated with this view, especially when a group of younger scholars at

constituir um espaço para debater e discutir arquivo, colonialismo, apartheid, arte e as várias relações entre eles.
Mas deixe-me voltar ao ensaio que escrevi sobre digitalização. Parece-me que a única forma como esse ensaio foi lido — o que se ouviu de minha argumentação — foi que eu me opunha à digitalização ou à ideia de acesso. O aspecto que fundamentava o ensaio era minha decepção ao me ver envolvido em um projeto de digitalização que não esperava do processo nada além do mínimo; ou seja, que via a digitalização apenas como uma economia que poderia ser escavada para obter algum efeito institucional imediato; ou seja, basicamente, para atrair fundos. Eu me perguntava por que agiríamos conforme esse roteiro, já que se trata de um roteiro conhecido, que termina em acusações de neocolonialismo e pilhagem. Então eu dizia que mais interessante seria entender se podemos constituir um arquivo que nos permita refletir cuidadosamente sobre as lutas pela libertação na África e expandir o universo daquilo que podemos dizer sobre elas. Para mim, o problema era como a Guerra Fria e seus roteiros haviam limitado o que podíamos contar da história das lutas pela libertação. Há alguns anos, senti-me completamente justificado nessa visão; um grupo de acadêmicos mais jovens da UWC começou a escrever teses de doutorado sobre questões difíceis, como o massacre de Cassinga, o genocídio de Ruanda, trabalhos sobre a Nigéria, trabalhos sobre a África do Sul/Zimbábue, o surgimento da Frente Patriótica Zanu [União Nacional Africana do Zimbábue] e sua iconografia cultural. Fiquei pasmo e comovido pelo modo como aqueles jovens estudantes nos convidavam a pensar sobre a guerra e sobre o cotidiano da África sem lançar mão dos roteiros empedernidos da disputa ideológica. Estavam dispostos a perguntar sobre a guerra por meio da fotografia, de obras de arte que permitissem que uma outra sensibilidade configurasse essas questões tão difíceis. Um deles, Vilho Shigwedha, produziu uma tese muito comovente, muito difícil, sobre o massacre de Cassinga, sobre a luta contra o colonialismo

UWC began writing PhD dissertations on rather difficult questions — the Cassinga massacre, the Rwandan genocide, work on Nigeria, work on South Africa/Zimbabwe — the emergence of Zanu PF and its cultural iconography. I was stunned and moved by the way these young scholars were asking us to think about war and the everyday in Africa without resorting to the hardened scripts of ideological contest. They were willing to ask about war through photography, through works of art that might allow another sensibility to cohere around these very difficult questions. One who wrote a dissertation on the Cassinga massacre, Vilho Shigwedha, produced a very moving, very difficult dissertation about the struggle against South African colonialism in Namibia that brought into perspective the way the visual functions to reorganize our reading of history. Another, Kurt Campbell, is working on a dissertation titled *Night Writing: The Textual Ideation of Andrew Jeptha*, which examines the craft of writing and the pugilist in Britain and South Africa. Both rework for us the idea of the archive. I found that so energizing and so revealing in what we might be taking up in this moment. And in some sense the Cold War, as I say in my essay on digitization, has left behind mangled bodies and destruction. Our politics in South Africa at the moment, besides being a politics of the lowest common denominator, is also a politics that has inherited a politics of suspicion and intrigue, which refuses that what is fundamentally at stake is a concept of the human. There was something in that moment where scholars and artists working at the Centre for Humanities Research at UWC were beginning to pose questions of history that made the historians' ground shake and shudder. That was very powerful for me.
I began thinking that we need another way of thinking the humanities on the continent and we need another way of beginning to anticipate the quality of this very powerful research by these young scholars and practitioners/artists.
What happened in that moment for me was very important because what it suggested was

sul-africano na Namíbia, colocando em perspectiva a forma como o visual se presta a reorganizar nossa leitura da história. Outro, Kurt Campbell, está trabalhando em uma tese intitulada *Night Writing: The Textual Ideation of Andrew Jeptha* [Escrita noturna: A concepção textual de Andrew Jeptha], que examina a arte de escrever, e o pugilista na Grã-Bretanha e na África do Sul. Ambos retrabalham a ideia do arquivo para nós. Achei isso tão estimulante e tão revelador daquilo que podemos assumir neste momento. Em certo sentido, a Guerra Fria, como afirmo no meu ensaio sobre digitalização, deixou para trás corpos mutilados e destruição. Nossa política na África do Sul no momento, além de ser uma política do mínimo denominador comum, também é uma política que herdou a política da suspeita e da intriga, que se recusa a ver que o que está fundamentalmente em perigo é o conceito do humano. Aconteceu alguma coisa naquele momento em que os acadêmicos e artistas que trabalhavam no Centro de Pesquisas sobre Humanidades da UWC começaram a levantar questões sobre história que fez com que o chão sob os pés dos historiadores sacudisse e estremecesse. Isso foi muito forte para mim. Comecei a achar que precisamos pensar as humanidades no continente de outra forma, e que precisamos de outro jeito de começar a prever a qualidade dessa pesquisa tão poderosa desses jovens acadêmicos e profissionais/artistas. Para mim, o que aconteceu naquele momento foi muito importante; ele sugeria que a tecnologização já em curso nas instituições do presente está produzindo uma velocidade que se tornou inatingível. A primeira intervenção que os artistas introduzem nesse espaço é uma outra temporalidade. Fiquei intrigado com a forma como a arte reconstituiu o discurso da história. Esses artistas criaram uma velocidade que não equivale a correr para o campo da decisão política; em vez disso, nos proporcionaram uma perspectiva que permite pensar com um pouco mais de cuidado sobre elementos fundamentais, sobre como se constroem as ideias de guerra e do cotidiano — e eu achei isso realmente produtivo. Pareceu-me que estávamos sendo ensinados a fazer algo diferente por uma geração

that the technologization that is underway in institutions in our present is producing a speed that has become unattainable.
The first intervention that artists introduce into that space is another temporality. I was intrigued by the way art reassembled the discourse of history. Those artists provided a speed that was not a rush to the ground of a political decision; instead they provided a perspective that allowed one to think a little bit more carefully about the constitutive elements, about how you put together ideas of war and the everyday; I found that really productive. I thought that we were being taught by a generation of younger scholars who had been exhausted by the narratives of the Cold War to do something different. And all the digitization projects surrounding the archive could do was do more of the same — collect as many documents, create another library, and refuse to hear, in these emerging younger scholars, a possibility of another concept of technogenesis. I am committed to thinking with the work of art against the hardening sensibilities that surround the legacies of the Cold War and the mangled bodies that it left in its wake.
The second matter is that I think that what many artists are doing is actually showing how difficult the connection is between history and art. The discipline of art history is a discipline that struggles on the African continent, because it struggles to hold these two configurations in any degree of semblance and coherence. It is so troubling that I think we have the potential and the possibility here in shifting direction; in asking a different question about the relationship between history and art.
I must stress that there can be no prescribed answer to this question. In the wake of the Cold War the one possibility is to ask how we hold these two thoughts together: history and art in a manner where these critically interrupt each other.

TM Do you have suggestions as to how this might be possible?

de jovens acadêmicos que havia sido exaurida pelas narrativas da Guerra Fria. E os projetos de digitalização de arquivos não podiam fazer nada além de mais do mesmo: coletar o máximo de documentos, criar uma nova biblioteca, e recusar-se a ver, naqueles jovens acadêmicos que surgiam, a possibilidade de um outro conceito de tecnogênese. Meu compromisso é pensar, em conjunto com a obra de arte, na contramão do endurecimento das sensibilidades a respeito dos legados da Guerra Fria e dos corpos mutilados que ela deixou em seu rastro. Outra questão é que acho que muitos artistas estão, de fato, mostrando como é difícil estabelecer uma conexão entre história e arte. A disciplina de história da arte é uma disciplina que batalha muito no continente africano; batalha para manter algum grau de semelhança e coerência entre essas duas configurações. Isso é tão perturbador que me parece que temos, aqui, o potencial e a possibilidade de mudar de rumo; justamente ao questionar, de uma forma diferente, a relação entre história e arte. Preciso sublinhar que não pode haver uma resposta estabelecida como regra para esta pergunta. No rastro da Guerra Fria, só podemos perguntar como fazemos para aproximar esses dois pensamentos, história e arte, de forma que se interrompam e se critiquem mutuamente.

TM Você tem alguma sugestão de como isso poderia ser feito?

PL É um trabalho que teremos de realizar nos anos que estão por vir. Espero que muito mais gente comece a se perguntar isso, com o trabalho que estamos tentando desenvolver em lugares e espaços diferentes. Parece-me que, e acabo de pensar nisso, um dos aspectos mais cruciais, aqui, é que a arte não permite que a história simplesmente atravesse o campo da experiência, como se fosse dada com antecedência. O que a arte faz, de maneiras muito interessantes, é chamar atenção para como a história produz um conceito de experiência. Além da experiência, acho que a arte, fundamentalmente, desafia a história a pensar sobre seu inconsciente; interesso-me,

PL This is work that we're going to have to do in the years ahead of us, and I'm hoping that many more people through the work that we're trying to do in various locations and spaces will begin asking. I think that, just off the cuff, one of the crucial aspects here is that art does not allow history to simply traverse the terrain of experience, as if it is given to us in advance. So what it does, in very interesting ways, is it calls into question how history produces a concept of experience. Beyond experience I think art fundamentally challenges history to think about its unconscious, and I'm interested for example in the way in which the work of art can provide, to use Jacques Rancière's phrase, "a distribution of the sensible." I think what history could do with is a dose of sensibility. You asked me the question about memory earlier. I'm not opposed to memory — I served the District Six Museum as a former trustee. This is an important institution of memory work and its methodological developments in Cape Town that deals with the history of forced removals under apartheid. But I would ask that memory needs to confront now what Bernard Stiegler called "the industrialization of memory," or what he calls "tertiary memory"; this being the way in which memory functions as a process of deindividuation. And so, I want to ask if in some sense we can get to another discussion about memory that is not only about primary and secondary memory, but about tertiary memory — a notion of memory that has been attached to biopolitics through the mechanisms of speed.

TM This is such a challenging provocation because it is precisely about moving away from the comfort zones of how we aestheticize, sentimentalize and find comfort in that which we can prettily compound around us and control in terms of stories — which in essence has always been the traditional role of the archive. And which is also precisely where the backlash came in and the need to expose the archive for the non-representative or non-unaligned or neutral space that it is. But I think you're right that the danger in the tendency

por exemplo, pelo modo como a obra de arte pode criar, para usar a expressão de Jacques Rancière, uma "partilha do sensível". A história poderia se beneficiar de uma dose de sensatez. Você me perguntou sobre memória. Não me oponho à memória; já trabalhei no District Six Museum como curador. É uma instituição na Cidade do Cabo com um trabalho importante sobre memória e os avanços metodológicos relativos a ela; eles lidam com histórias de mudanças forçadas sob o apartheid. Mas eu indagaria se o que a memória precisa confrontar agora é o que Bernard Stiegler chama de "a industrialização da memória" ou a "memória terciária", sendo esta o modo em que a memória opera como princípio de desindividualização. E, então, gostaria de perguntar se podemos, de algum modo, passar a uma outra discussão sobre memória, que não seja apenas sobre memórias primária e secundária, mas também sobre memória terciária, uma noção de memória que se incorporou à biopolítica por meio dos mecanismos da velocidade.

TM Essa é uma provocação muito desafiadora, porque se trata justamente de sair das zonas de conforto, nas quais estetizamos, sentimentalizamos e achamos alento naquilo que podemos arranjar à nossa volta e que podemos controlar, em termos de narrativas — o que, em essência, sempre foi o papel tradicional do arquivo. E é também exatamente aí que entra a reação e a necessidade de expor o arquivo como o espaço não representativo, não alinhado ou neutro que ele é. Mas acho que você tem razão quanto ao perigo da tendência à contranarrativa, que é o exagero das formas alternativas de construir, representar e talvez nostalgicamente transmitir narrativas.

PL Tendemos a voltar repetidamente a lugares difíceis e a vê-los apenas como lugares da atrocidade, como se não houvesse possibilidade de evitá-los. Limitar-se a definir um espaço como espaço de atrocidade é recusar tudo. É recusar qualquer possibilidade de diferença como tal.

of the counter-narrative is to become precious about the alternative ways that one might construct, represent, and perhaps nostalgically convey.

PL We have a tendency to return again and again to difficult spaces only as spaces of atrocity, as if there were no other possibility around it. To simply mark a space as a space of atrocity is to refuse everything. It is to refuse any possibility of difference as such.

Caderno_10_AF-v02.indd 135 12/2/14 9:53

Caderno_10_AF-v02.indd 136 12/2/14 9:53

Caderno_10_AF-v02.indd 137 12/2/14 9:53

CHIMURENGA é um objeto que muda conforme o projeto, uma revista impressa ocasional, um espaço de trabalho e uma plataforma para atividades editoriais e curatoriais fundados em 2002 por Ntone Edjabe. Os projetos atuais incluem o *Chronic*, jornal trimestral, orientado para o futuro, pan-africano; a Biblioteca Chimurenga, instituição pop-up, instalação eventual de projetos de pesquisa e arquivo on-line de iniciativas editoriais; e a Pan African Space Station, plataforma de música abrigada na internet.

ELVIRA DYANGANI OSE é professora de culturas visuais na Goldsmiths, University of London, e curadora da oitava edição da Bienal Internacional de Gotemburgo para Arte Contemporânea, GIBCA 2015. Foi Curadora de Arte Internacional, com o apoio do Guaranty Trust Bank Plc. na Tate Modern (2011-2014), onde foi responsável pelo evento *Across the board* (2012-2014) e cocuradora da exposição *Ibrahim El-Salahi: A Visionary Modernist* (2013). Antes da Tate, foi curadora no Centro Atlántico de Arte Moderno (2004-2006) e no Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (2006-2008). Fez a curadoria de exposições importantes como *Carrie Mae Weems: Social Studies* (2010), *Attempt to Exhaust an African Place* (2007-2008) e *Olvida Quien Soy/ Erase Me from Who I Am* (2006). Foi curadora do projeto *Arte Invisible* (2009-2010) e diretora artística da terceira edição da *Rencontres Picha, Bienal de Lubumbashi* (2013). É doutoranda, mestre em história da arte e estudos visuais pela Cornell University, Nova York, mestre em teoria e história da arquitetura pela Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, e bacharel em história da arte pela Universitat Autònoma de Barcelona.

EMMA WOLUKAU-WANAMBWA é artista e pesquisadora. Estudou literatura na Universidade de Cambridge e belas-artes na Slade School of Fine Art, na Grã-Bretanha. É coordenadora de pesquisa da Nagenda International Academy of Art & Design (Uganda) e bolsista da Künstlerhaus Buchsenhausen (Áustria), onde estuda a história das colônias utópicas europeias na África Oriental. Seu trabalho envolve uma gama de meios, incluindo instalação, vídeo, fotografia, gravura e desenho. Suas exposições recentes incluem *Giving Contours to Shadows* (Savvy Contemporary/Neuer Berliner Kunstverein, Alemanha) e KLA ART 012 (Festival de Arte Contemporânea de Kampala, Uganda).

MARYAM JAFRI é uma artista que trabalha com vídeo, performance e fotografia. Informada por um processo interdisciplinar, baseado em pesquisa, sua produção artística é marcada por uma linguagem visual que se situa entre o cinema e o teatro, e por experimentos narrativos que oscilam entre roteiro ficcional e documento, o fragmento e o todo. É formada em literatura inglesa e americana pela Brown University, possui mestrado pela NYU/Tisch School of The Arts e é pós-graduanda do Programa de Estudo Independente do Whitney Museum.

CHIMURENGA is a project-based mutable object, an occasional print magazine, a workspace, and a platform for editorial and curatorial activities founded in 2002 by Ntone Edjabe. Ongoing Chimurenga projects include: the *Chronic*, a future-fwd, pan-African quarterly gazette; the Chimurenga Library, a pop-up institution, an occasional installation of research projects, an online archive of publishing initiatives; and The Pan-African Space Station, an Internet-based music platform.

ELVIRA DYANGANI OSE is lecturer in visual cultures at Goldsmiths, University of London, and curator of the eighth edition of the Göteborg International Biennial for Contemporary Art, GIBCA 2015. She was Curator International Art, supported by Guaranty Trust Bank Plc at Tate Modern (2011–2014), where she was responsible for *Across the Board* (2012–2014) and co-curated *Ibrahim El-Salahi: A Visionary Modernist* (2013). Prior to Tate, she was curator at the Centro Atlántico de Arte Moderno (2004–2006) and at the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (2006–2008). She has curated seminal exhibitions, among others, *Carrie Mae Weems: Social Studies* (2010), *Attempt to Exhaust an African Place* (2007–2008), and *Olvida Quien Soy/ Erase Me from Who I Am* (2006). She was curator of *Arte Invisible* (2009–2010) and the Artistic Director of the third edition of the *Rencontres Picha. Lubumbashi Biennial* (2013). She is currently pursuing a PhD, and holds MAS in history of art and visual studies from Cornell University, New York, and in theory and history of architecture from Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, and a BA in art history from Universitat Autònoma de Barcelona.

EMMA WOLUKAU-WANAMBWA is an artist and researcher. She studied literature at Cambridge University and fine arts at the Slade School of Fine Art, in Great Britain. She is currently the research coordinator of the Nagenda International Academy of Art & Design (Uganda) and a Fellow of Künstlerhaus Buchsenhausen (Austria), where she is working on the history of European utopian settlements in East Africa. She works in a range of media, including installation, video, photography, printmaking, and drawing. Recent exhibitions include: *Giving Contours to Shadows* (Savvy Contemporary/Neuer Berliner Kunstverein, Germany) and KLA ART 012 (Kampala Contemporary Art Festival, Uganda).

MARYAM JAFRI is an artist working in video, performance, and photography. Informed by a research-based, interdisciplinary process, her artworks are often marked by a visual language poised between film and theater, and a series of narrative experiments oscillating between script and document, fragment and whole. She holds a BA in English & American Literature from Brown University, an MA from NYU/Tisch School of The Arts, and is a graduate of the Whitney Museum Independent Study Program.

THE OTOLITH GROUP was founded in 2002 by Anjalika Sagar and Kodwo Eshun. The Group's work explores the legacies and potentials of liberation struggles, tricontinentalism, speculative futures, and science fiction. Recent solo exhibitions include *Medium Earth*, REDCAT, Los Angeles (2013) and *In The Year of the Quiet Sun*, Bergen Kunsthall (2014). Recent group exhibitions include *Travelling Communique*, Museum of Yugoslav History, Belgrade (2014) and *The Anthropocene Report*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin (2014). In 2010, The Otolith Group was nominated for the Turner Prize.

O OTOLITH GROUP foi fundado em 2002 por Anjalika Sagar e Kodwo Eshun. Sua obra explora os legados e os potenciais das lutas pela libertação, o tricontinentalismo, os futuros especulativos e a ficção científica. As exposições solo mais recentes do grupo incluem *Medium Earth*, REDCAT, Los Angeles (2013), e *In The Year of the Quiet Sun*, Bergen Kunsthall (2014). Suas coletivas recentes incluem *Travelling Communique*, Museum of Yugoslav History, Belgrado (2014), e *The Anthropocene* Report, Haus der Kulturen der Welt, Berlim (2014). Em 2010, o grupo foi indicado ao PrêmioTurner.

PREMESH LALU é professor de história e diretor do Centro de Pesquisas em Humanidades da Universidade do Cabo Ocidental na África do Sul. É o autor de *The Deaths of Hintsa: Post-Apartheid South Africa and the Shape of Recurring Pasts* (Cidade do Cabo: HSRC Press, 2009), monografia pela qual foi indicado ao Alan Paton-Sunday Times Book Prize e premiado com o UWC Vice Chancellors. É coeditor de *Becoming UWC: Reflections, pathways and unmaking apartheid's legacy* (Bellville, Cidade do Cabo: Centre for Humanities Research, University of the Western Cape, 2012). Vem contribuindo significativamente para os debates atuais sobre humanidades com vários artigos de opinião em jornais locais e internacionais.

THEO ESHETU trabalha com arte e mídia desde 1982, desafiando os gêneros convencionais e transitando entre formatos que incluem vídeo experimental, instalação, documentário e fotografia. Interessada nos potenciais expressivos do vídeo e em seu diferencial em relação às outras formas de arte, a obra de Eshetu revela uma clara fascinação pela relação entre as culturas do mundo e pela natureza metafísica da imagem eletrônica. Já expôs na Tate (Londres), no museu Stedelijk (Amsterdã), no Centro Internacional de Fotografia (Nova York) e no Martin-Gropius-Bau (Berlim), entre outros espaços. Suas obras foram mostradas em festivais de vídeo e de cinema, além da Bienal de Veneza.

TRACY MURINIK é crítica, curadora, editora e pesquisadora. Tem escrito e publicado com frequência artigos sobre a produção artística contemporânea da África do Sul e do continente africano. É um das autoras/curadoras que colaboraram para a recente publicação da Phaidon sobre o avant-gardismo contemporâneo, *Art Cities of the Future: 21st Century Avant-Gardes*, editado por Kari Rittenbach em 2013. Pesquisou, roteirizou e coproduziu uma série premiada de treze documentários sobre arte e paisagem sul-africana, *A Country Imagined* (SABC & Curious Pictures, 2010). Murinik é pesquisadora associada do Centro de Pesquisas em Identidades Visuais em Arte e Design (VIAD), na Faculdade de Arte, Design e Arquitetura na Universidade de Johannesburgo.

YAIZA HERNÁNDEZ VELÁZQUEZ é professora de estudos de exposição e filosofia e teoria da arte no MRES Art da Central Saint Martins (Londres). Até 2012, chefiou os Programas Públicos do MACBA (Barcelona). Antes disso, trabalhou, entre outras coisas, como diretora do CENDEAC (Múrcia) e curadora do CAAM (Las Palmas de Gran Canaria). Recentemente publicou a antologia *Inter/Multi/Cross/Trans. The Uncertain Territory of Art Theory in the Age of Academic Capitalism* (2011). Prepara, como única autora, o livro *General Theory*, que será publicado pela Consonni em 2015.

PREMESH LALU is professor of history and director of the Centre for Humanities Research at the University of the Western Cape in South Africa. He is the author of *The Deaths of Hintsa: Post-Apartheid South Africa and the Shape of Recurring Pasts* (Cape Town: HSRC Press, 2009), for which he received a longlist mention from the Alan Paton-Sunday Times Book Prize, and the UWC Vice-Chancellor's award for best monograph. Premesh Lalu is coeditor of *Becoming UWC: Reflections, Pathways and Unmaking Apartheid's Legacy* (Bellville, Cape Town: Centre for Humanities Research, University of the Western Cape, 2012). He has contributed significantly to current debates on the humanities through various local and international newspaper opinion pieces.

THEO ESHETU has worked in media art since 1982, challenging conventional genres and moving across formats including experimental video, installation art, documentary, and photography. Interested in the expressive potentials of video and its distinctiveness from other art forms, Eshetu's work reveals a clear fascination for the interrelation of world cultures and for the metaphysical nature of the electronic image. He has exhibited at the Tate (London), the Stedelijk Museum (Amsterdam), the International Center for Photography (New York), and the Martin-Gropius-Bau (Berlin), among others. His works were shown at numerous video and film festivals and at the Venice Biennale.

TRACY MURINIK is an arts writer, curator, editor, and researcher. She has written and published extensively on contemporary art from South Africa and the continent. She was a contributing author/curator for the recent Phaidon publication on contemporary avant-gardism, *Art Cities of the Future: 21st-Century Avant-Gardes*, edited by Kari Rittenbach in 2013; she also researched, wrote, and coproduced a series of thirteen award-winning documentary films on South African art and landscape, *A Country Imagined* (SABC & Curious Pictures, 2010). Murinik is a research associate with the Visual Identities in Art and Design (VIAD) Research Centre, in the Faculty of Art, Design, and Architecture at the University of Johannesburg.

YAIZA HERNÁNDEZ VELÁZQUEZ is a lecturer in the MRES Art at Central Saint Martins (London) where she teaches exhibition studies, and philosophy and theory of art. Until 2012, she was Head of Public Programmes at MACBA (Barcelona). Before that she worked, among other things, as director of CENDEAC (Murcia) and curator at CAAM (Las Palmas de Gran Canaria). She has recently published the anthology *Inter/Multi/Cross/Trans. The Uncertain Territory of Art Theory in the Age of Academic Capitalism* (2011) and is currently preparing the sole-authored book *General Theory*, which is scheduled to be published by Consonni in 2015.

Caderno_10_AF-v02.indd 140 12/2/14 9:53

AGRADECIMENTOS DA EDITORA

Gostaria de expressar minha gratidão absoluta a todos os artistas e intelectuais participantes, pelas contribuições de valor inestimável. A Solange Farkas, Teté Martinho, Thereza Farkas e todos da equipe do Videobrasil, pela confiança em mim e pela oportunidade de expandir minhas ideias numa plataforma tão notável. A Daniel Trench e Celso Longo pelo design incrível, tão original e arrojado. A Charlotte Okio por iniciar a empreitada e a Katherine Finerty, que embarcou na aventura no meio do caminho; sem ela, teria sido muito difícil levar essa publicação a termo. Por fim, a todos os apoiadores anônimos (vocês sabem quem são), muito obrigada!
(E.D.O)

EDITOR'S ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to express my utmost gratitude to all the artists and scholars for their invaluable contributions. To Solange Farkas, Teté Martinho, Thereza Farkas, and all the Videobrasil team for your trust in me and for the opportunity to expand my ideas in such remarkable platform. To Daniel Trench and Celso Longo for a fabulous design—the funkiest. To Charlotte Okito for beginning the threat, and to Katherine Finerty, who joined this adventure half-way through and without whom it would have been much difficult to take this publication to fruition. Lastly, to all the anonymous supporters, you know who you are, Thank you!
(E.D.O)

Caderno_10_AF-v02.indd 141 12/2/14 9:53

CADERNO SESC_VIDEOBRASIL

CONCEPÇÃO CONCEPT
Solange O. Farkas

COORDENAÇÃO EDITORIAL EDITORIAL COORDINATION
Solange O. Farkas, Teté Martinho, Thereza Farkas

DIREÇÃO EXECUTIVA EXECUTIVE DIRECTOR
Adriano Alves Pinto

PRODUÇÃO EDITORIAL EDITORIAL PRODUCTION
Maria Teresa Tavares

ASSESSORIA JURÍDICA LEGAL AFFAIRS
Cristiane Olivieri

CADERNO SESC_VIDEOBRASIL 10

COORDENAÇÃO COORDINATION
Teté Martinho

EDIÇÃO EDITOR
Elvira Dyangani Ose

ASSISTENTE DE EDIÇÃO ASSISTANT EDITOR
Katherine Finerty

PROJETO GRÁFICO E EDIÇÃO DE ARTE
GRAPHIC DESIGN AND ART DIRECTION
Celso Longo + Daniel Trench

ASSISTENTE ASSISTANT
Felipe Sabatini

COLABORADORES CONTRIBUTORS
Chimurenga, Emma Wolukau-Wanambwa, Maryam Jafri, Premesh Lalu, Theo Eshetu, The Otolith Group, Tracy Murinik, Yaiza Hernández Velázquez

PRODUÇÃO EDITORIAL EDITORIAL PRODUCTION
Maria Teresa Tavares

ASSISTENTE ASSISTANT
Juliana Caffé

TRADUÇÃO TRANSLATION
Alexandre Barbosa de Souza, Anthony Doyle, Cristina Borba, Marcelo Nunes

REVISÃO PROOFREADING
Regina Stocklen

PRODUÇÃO GRÁFICA GRAPHIC PRODUCTION
Prata da Casa

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

DIREÇÃO DIRECTION

DIREÇÃO GERAL GENERAL DIRECTOR AND COORDINATOR
Solange O. Farkas

PROGRAMAÇÃO PROGRAMME

DIREÇÃO DE PROGRAMAÇÃO PROGRAMME DIRECTOR
Thereza Farkas

ASSISTENTE DA PROGRAMAÇÃO PROGRAMME ASSISTANT
Isabella Lenzi

PRODUÇÃO PRODUCTION

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO PRODUCTION DIRECTOR
Adriano Alves Pinto

PRODUTOR PRODUCER
Rafael Moretti

ASSISTENTES DE PRODUÇÃO PRODUCTION ASSISTANTS
Beatriz Matuck, Juliana Caffé

ARQUIVO E PESQUISA ARCHIVE AND RESEARCH

COORDENAÇÃO DE ARQUIVO E PESQUISA
ARCHIVE AND RESEARCH COORDINATOR
Diego Matos

PRODUÇÃO PRODUCTION
Carolina Câmara

PESQUISADOR RESEARCHER
Ruy Luduvice

ASSISTENTE DE PESQUISA RESEARCH ASSISTANT
Juliana Froehlich

CATALOGAÇÃO E ATENDIMENTO CATALOGUING AND CONTACT
Juliana Costa

AUDIOVISUAL AUDIOVISUAL
Leonardo Zerino, Samuel de Castro

EDITORIAL EDITORIAL

COORDENAÇÃO EDITORIAL EDITORIAL COORDINATOR
Teté Martinho

PRODUÇÃO EDITORIAL EDITORIAL PRODUCTION
Maria Teresa Tavares

Caderno_10_AF-v02.indd 142 12/2/14 9:53

COMUNICAÇÃO COMMUNICATIONS

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO
COMMUNICATIONS COORDINATOR
Ana Paula Vargas

EQUIPE DE COMUNICAÇÃO COMMUNICATIONS TEAM
Deborah Moreira, Eduardo Haddad, Kátia König

DESIGN
Lila Botter

ADMINISTRATIVO MANAGEMENT

COORDENAÇÃO ADMINISTRATIVA MANAGEMENT COORDINATOR
Jô Lacerda

ASSISTENTE ADMINISTRATIVA MANAGEMENT ASSISTANT
Marcella G. Mello

ASSESSORIA JURÍDICA LEGAL ADVISOR
Olivieri Associados

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL
Av. Imperatriz Leopoldina, 1150

Vila Leopoldina 05305-002 São Paulo SP
Tel. (55 11) 3645 0516
info@videobrasil.org.br
videobrasil.org.br

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO
SOCIAL SERVICE OF COMMERCE

ADMINISTRAÇÃO REGIONAL NO ESTADO DE SÃO PAULO
REGIONAL MANAGEMENT IN SÃO PAULO STATE

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL
PRESIDENT OF THE REGIONAL COUNCIL
Abram Szajman

DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL
DIRECTOR OF THE REGIONAL DEPARTMENT
Danilo Santos de Miranda

CONSELHO EDITORIAL EDITORIAL BOARD
Ivan Giannini
Joel Naimayer Padula
Luiz Deoclécio Massaro Galina
Sérgio José Battistelli

EDIÇÕES SESC SÃO PAULO SESC SÃO PAULO EDITIONS

GERENTE MANAGER
Marcos Lepiscopo

GERENTE ADJUNTA DEPUTY MANAGER
Isabel M. M. Alexandre

COORDENAÇÃO EDITORIAL EDITORIAL COORDINATION
Clívia Ramiro
Cristianne Lameirinha

PRODUÇÃO EDITORIAL EDITORIAL PRODUCTION
Rafael Fernandes Cação

COORDENAÇÃO GRÁFICA GRAPHIC COORDINATION
Katia Verissimo

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO
COMMUNICATIONS COORDINATION
Bruna Zarnoviec Daniel

COLABORADORES CONTRIBUTORS
Juliana Braga
Juliana Okuda
Melina Marson

EDIÇÕES SESC SÃO PAULO
Rua Cantagalo, 74 — 13º/14º andares
Tatuapé 03319-000 São Paulo SP Brasil
Tel. (55 11) 2227 6500
edicoes@edicoes.escsp.org.br
escsp.org.br

Caderno_10_AF-v02.indd 143 12/2/14 9:53

Caderno Sesc_Videobrasil: usos da memória /
Realização do Serviço Social do Comércio
e Associação Cultural Videobrasil;
Curadoria de Elvira Dyangani Ose.
São Paulo: Edições Sesc São Paulo, n.10, 2014. Anual.

144 p.: il. fotografias. Bilíngue (inglês/português).

ISBN: 978-85-7995-166-4

1. Arte contemporânea. 2. Crítica de arte. 3. Memória.
I. Título. II. Subtítulo. III. Dyangani Ose, Elvira.
IV. Serviço Social do Comércio. V. Sesc São Paulo
VI. Associação Cultural Videobrasil.

C122 CDD 705

CRÉDITOS DE IMAGEM IMAGE CREDITS
Todas as imagens aparecem por cortesia dos artistas, exceto:
All images appear by courtesy of the artists, except:

P. 59 (abaixo bottom) — P. 61 (direita right)
© Mark Kauffmann/The LIFE Picture Collection/Getty Images

P. 63 (direita right)
© Central Press/Hulton Archive/Getty Images

FOLDER FOLD-OUT
Imagem image 1
© Central Press/Hulton Archive/Getty Images
Imagens images 2, 5
© JP Laffont/Sygma/Corbis/Latinstock

P. 68 (acima upper)
© Keystone/Hulton Archive/Getty Images

P. 69
© Bettmann/Corbis/Latinstock

P. 104-115
PERMITIDO POR PERMISSION OF National Archives UK

P. 125
The Death of Hintsa, Hillary Graham
Tríptico, 149 × 102 cm each panel
Tryptich, 149 × 102 cm cada painel
FOTO PHOTO Duncan Greaves
LICENCIADO POR LICENSED BY Albany Museum

PAPEL PAPER
Pólen bold 90 g/m²

FONTES TYPEFACES
Freight text

IMPRESSÃO PRINTER
Nywgraf Editora Gráfica

TIRAGEM PRINT RUN
2.000

Caderno_10_AF-v02.indd 144 12/2/14 9:53