

politics
of silence

**políticas
do silêncio**

Politics of Silence
Políticas do Silêncio

Artistic direction and editorial coordination
Direção artística e coordenação editorial
Luísa Santos

Editorial assistance
Assistência editorial
Ana Fabíola Maurício

Texts
Textos
Djamila Ribeiro
Grace Samboh and / e Rachel K Suriyata
RAW Académie (a text by / um texto de Koyo Kouoh;
Marie Hélène Pereira; Dulcie Abrahams Altass;
Tabara Korka Ndiaye; and / e Fatima Bintou Rassoul SY)
Luísa Santos
Mari Norbakk
Nav Haq
Rado Ištok
Same Mdluli
Yemisi Aribisala

Visual essays
Ensaaios visuais
Blanca Gracia
Délio Jasse
Jabulani Maseko
Johan Tirén
Jane Jin Kaisen
Michelle Eistrup
Mónica de Miranda
Saba Bereket Persson

Tradução
Translation
Henrique Frederico Rocha

Graphic design
Design gráfico
vivoesusébio

Workshops
Ana de Almeida (coord.)
Ana Fabíola Maurício (coord.)
Susana Anágua

Videos
Videos
Julia Flamingo
Sofia Saleme

ISBN
978-989-53237-2-2

Legal deposit
Depósito legal
488416/21

politics of silence

políticas do silêncio

Publication made possible with the support of the República Portuguesa - Cultura I DGARTES – Direção-Geral das Artes, the Danish Arts Foundation and in collaboration with the HANGAR and the nanogaleria. Publication edited by the CECC-Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, Universidade Católica Portuguesa in the context of the European cooperation project 4Cs – From Conflict to Conviviality through Creativity and Culture, co-financed by the Creative Europe programme of the European Union.

Publicação com o apoio da República Portuguesa - Cultura I DGARTES – Direção-Geral das Artes, da Danish Arts Foundation e em colaboração com o HANGAR e a nanogaleria. Uma edição do CECC-Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa no contexto do projeto de cooperação europeia cofinanciado pelo programa Cultura da Europa Criativa da União Europeia 4Cs – From Conflict to Conviviality through Creativity and Culture.

TABLE OF CONTENTS

6	A tribute to silence Luísa Santos
TEXTS	
12	Smothered voices: essay on violence against black women in Brazil Djamila Ribeiro
20	Evenly divided only to themselves: processing thoughts on research, senses, and understanding life Grace Samboh and Rachel K Surijata
34	<i>Remedy-ation</i> in the work of RAW Material Company RAW Académie*
48	The roaring silence of martyr-making: revolutionary spaces, women and the politics of silence Mari Norbakk
58	The Invisible and the Visible. Identity Politics and the Economy of Reproduction in Art Nav Haq
78	Strangers in the Country House: In the Light of the Mute Torchbearers Rado Ištok
100	A Silent Act: The silence(d) life of Robert Sobukwe in South Africa's political landscape Same Mdluli
112	Agaracha Whistle but Good Women Sing in Kitchens Yemisi Aribisala

VISUAL ESSAYS	
138	Echo and Narcissus Blanca Gracia
144	J'ai le devoir de mémoire Délio Jasse
156	A Rumble in the Jungle Jabulani Maseko
166	Apertures Specters Rifts Jane Jin Kaisen
184	Six notes on silence Johan Tirén
192	Breathing archives Michelle Eistrup
208	Red Horizon Mónica de Miranda
216	(untitled) Saba Bereket Persson

ÍNDICE

7	Um elogio ao silêncio Luísa Santos
TEXTOS	
13	Vozes sufocadas: ensaio sobre violência contra as mulheres negras no Brasil Djamila Ribeiro
21	Divididos igualmente apenas para si próprios: processar pensamentos sobre investigação, os sentidos e compreender a vida Grace Samboh e Rachel K Surijata
35	<i>Remedi(o)-ação</i> no trabalho da RAW Material Company RAW Académie
49	O silêncio estrondoso do fabrico de mártires: espaços revolucionários, mulheres e a política do silêncio Mari Norbakk
59	O Invisível e o Visível. Políticas de Identidade e a Economia de Reprodução na Arte Nav Haq
79	Estranhos na Casa de Campo ¹ : À luz dos Portadores de Tocha Mudos Rado Ištok
101	Um Acto Silencioso: A vida silenciada de Robert Sobukwe na paisagem política da África do Sul Same Mdluli
113	As <i>Agaracha</i> Assobiam mas As Mulheres de Bem Cantam nas Cozinhas Yemisi Aribisala

ENSAIOS VISUAIS	
139	Eco e Narciso Blanca Gracia
145	Eu tenho o dever de lembrar Délio Jasse
157	Um Estrondo na Selva Jabulani Maseko
167	Aberturas Espectros Fendas Jane Jin Kaisen
185	Seis notas sobre o silêncio Johan Tirén
193	Arquivos que respiram Michelle Eistrup
209	Horizonte Vermelho Mónica de Miranda
217	(sem título) Saba Bereket Persson

A tribute to silence

Politics of Silence is an anthology-book-exhibition about silence as a concept and key praxis for contemporary visual culture in its relation with that which is political. Silence was and is used throughout oppressive political regimes to censor and erase dissonant ideas, identities, and narratives. On the other hand, contemporary artistic practices have shown – let us recall, for instance, Ahmet Öğüt's¹ *The Silent University* – that silence can be a poetic protest, a functional instrument, an exchange currency, and a powerful tool for resistance.

“The political”, as Oliver Marchart argues, entails (means) conflict, and an ontology based on the praxis of the political has consequences for the way in which one sees and understands the world (2018). On the other hand, politics and aesthetics meet precisely when what hitherto remained invisible is highlighted, when what hitherto was silent acquires a voice (Rancière, 2000/2004). Today, throughout the entire western world, racism and xenophobia proliferate in discourses and praxes of power that attempt and endeavor to eliminate any conflictual issues which challenge Western constructions. It is crucial to look at the beginning of these current realities to discern what is truly new about the times in which they take place and what represents a recurrence of patterns of oppression or an echo of past ideologies in order to avoid repeating them (Balibar, 2001; Bauman, 2004; Braidotti, 2018). Artistic practices, in the multiple perceptions they offer of the world, allow precisely this gaze upon the places which we inhabit.

The editorial methodology of this anthology-book-exhibition is rooted on applied research by means of artistic practices and the critical analysis of these practices, in a transdisciplinary and transcultural approach that aims to – rather than reaching a consensus – contribute to the production of new knowledge in its creative dimensions, which are, as such, conflictual. More specifically, the edition rests on the presentation of theoretical research texts on mediation, systemic conflict(s), and identity(/ies), as well as work by artists who represent a diversity of perspectives and voices which define art (and life) today.

At a practical and formal level, this anthology-book-exhibition, featuring a printed and an online version, finds itself broken into two parts: the first part, featuring theoretical reflection, is dedicated to essays by researchers. The second part, featuring artistic production and applied research, is composed of visual essays, artworks produced and thought out for the book medium. In other words, the place of the exhibition are the pages – physical, on paper, and immaterial, on the screen – of the book. Each of these parts is developed departing from four thematic axes: silence-protest; silence-resistance; silence-memory; and silence-identity.

1. *The Silent University* is a platform for the exchange of knowledge initiated by artist Ahmet Öğüt during a one year residency at Tate in partnership with the Delfina Foundation, in London, in 2012. An openly collaborative praxis, it is present in several cities and institutions such as Tensta Konsthall, in Stockholm, W3: Werkstatt für internationale Kultur und Politik in Hamburg, and The Showroom, in London. The University is led by a group of professors, consultants and research scholars. Each group contributes to the program in different ways, which include drawing and the lecturing of courses, specific research, as well as personal reflections on what it means to be a refugee or an asylum seeker. In each case *The Silent University* uses the host institution and its resources to bring together participants and team. The project has engaged those who have had an academic professional life and training in their origin countries but are now unable to use their skills or professional training in their new home due to a variety of reasons related to their social and political status. In other words, those who find themselves silenced by several systemic factors.

Um elogio ao silêncio

Políticas do Silêncio é uma antologia-livro-exposição sobre o silêncio enquanto conceito e prática essencial para a cultura visual contemporânea na sua relação com o político. O silêncio foi e é usado ao longo dos regimes políticos opressores para censurar e apagar ideias, identidades e narrativas dissonantes. Por outro lado, as práticas artísticas contemporâneas têm demonstrado (lembremos, por exemplo, a *The Silent University*, de Ahmet Öğüt¹), que o silêncio pode ser um protesto poético, um instrumento funcional, uma moeda de troca, e uma ferramenta poderosa de resistência.

“O político”, como Oliver Marchart argumenta, implica (significa) conflito e uma ontologia baseada na práxis do político tem consequências para a maneira como se vê e como se compreende o mundo (2018). Por outro lado, a política e a estética encontram-se precisamente quando o que até então permanecia invisível surge destacado, quando o que até então estava em silêncio ganha voz (Rancière, 2000/2004). Hoje, por todo o mundo ocidental, o racismo e a xenofobia proliferam em discursos e em práticas de poder que (in)tentam eliminar quaisquer questões conflictuais que desafiem as construções Ocidentais. É crucial olhar para o início das realidades atuais, discernir o que é verdadeiramente novo sobre os tempos das mesmas e o que representa uma recorrência de padrões de opressão ou um eco das ideologias do passado para evitar repeti-lo (Balibar, 2001; Bauman, 2004; Braidotti, 2018). As práticas artísticas, nas percepções múltiplas que oferecem do mundo, permitem exactamente esse olhar sobre os lugares que habitamos.

A metodologia editorial desta antologia-livro-exposição está enraizada na investigação aplicada por meio das práticas artísticas e da análise crítica destas práticas numa abordagem de transdisciplinaridade e de transculturalidade para, em vez de chegar a um consenso, contribuir para a produção de novo conhecimento nas suas dimensões criativas e, como tal, conflituais. Mais concretamente, a edição assenta na apresentação de textos de investigação teórica sobre mediação, conflito(s) sistémico(s) e identidade(s) bem como de trabalhos de artistas que representam uma diversidade de perspectivas e de vozes que definem a arte (e a vida) hoje.

A nível prático e formal, esta antologia-livro-exposição, com uma versão impressa e uma versão online, encontra-se dividida em duas partes: a primeira parte, de reflexão teórica, é dedicada a ensaios de investigadores. A segunda parte, de produção e investigação artística aplicada, compõe-se de ensaios visuais, obras artísticas produzidas e pensadas para o meio do livro. Por outras palavras, o lugar da exposição são as páginas (físicas, em papel, e imateriais, em ecrã) do livro. Cada uma das partes desenvolve-se a partir de quatro eixos temáticos: silêncio-protesto; silêncio-resistência; silêncio-memória; e silêncio-identidade.

1. A *The Silent University* é uma plataforma para troca de conhecimento iniciada pelo artista Ahmet Öğüt durante uma residência de um ano na Tate em parceria com a Delfina Foundation, em Londres, em 2012. Assumidamente uma prática colaborativa, existe em várias cidades e instituições como a Tensta Konsthall, em Estocolmo, o W3: Werkstatt für internationale Kultur und Politik em Hamburgo, e o The Showroom, em Londres. A Universidade é dirigida por um grupo de professores, consultores e bolsheiros de investigação. Cada grupo contribui para o programa de maneiras diferentes, que incluem o desenho e leccionação de cursos, investigações específicas bem como reflexões pessoais sobre o que significa ser refugiado ou asilado. Em cada caso, a *The Silent University* usa a instituição de acolhimento e os seus recursos para reunir os participantes e a equipa. O projeto tem envolvido aqueles que tiveram uma vida profissional e formação académica nos seus países de origem, mas agora são incapazes de usar suas habilidades ou treinamento profissional em seu novo lar devido a uma variedade de razões relacionadas ao seu estatuto social e político. Por outras palavras, que se encontram silenciados por vários factores sistémicos.

Politics of Silence presents itself as a place of unsilencing and, as such, does not follow a set of editorial guidelines and norms that privilege a common understanding between all the voices (texts and images). A process of uniformization – resulting from an integration into a dominant system – entails an ideal of multiple systems and equal coexisting for mutual benefit. However, and no matter how great the intentions, a normalization of language always entails the silencing and erasure of dissonant narratives which are equally relevant.

Thus, *Politics of Silence* brings together different methodologies and styles of research and writing to allow a place for a multiplicity of micro-narratives which (together with many others) make up the totality of the contemporary, plural world in which we live. If on the one hand, at a first reading, this anthology-book-exhibition may sound cacophonous, a more attentive reading will unveil that this set of voices is, in fact, a tribute to (the transformative power of) silence.

Bibliography

Marchart, Oliver. *Thinking Antagonism: Political Ontology after Laclau*. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press, 2018.

Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, ed. and transl. by Gabriel Rockhill, London and New York: Continuum, 2000 / 2004.

Balibar, Etienne. "Outlines of a Topography of Cruelty: Citizenship and Civility in the Era of Global Violence." *Constellations*8, no. 1 (2001): 15–29. <https://doi.org/10.1111/1467-8675.00213>.

Bauman, Zygmunt. *Identity: Conversations with Benedetto Vecchi*. Cambridge: Polity. Press, 2004.

Braidotti, Rosi. "Politics of location". In Lafleur, Bas, Wietske Maas, and Susanne Mors. *Courageous Citizens: How Culture Contributes to Social Change*. Amsterdam: European Cultural Foundation, 2018, 49-63.

Políticas do Silêncio assume-se enquanto lugar de dessilenciamento e, como tal, não segue um conjunto de guias e de normas editoriais que privilegiem um entendimento comum entre todas as vozes (textos e imagens). Um processo de uniformização – fruto de uma integração num sistema dominante – implica um ideal de sistemas múltiplos e iguais em coexistência para benefício mútuo. Contudo, e por melhores que sejam as intenções, uma normalização da linguagem implica sempre o silenciamento e o apagamento de narrativas dissonantes e igualmente relevantes.

Assim, *Políticas do Silêncio* junta diferentes metodologias e estilos de investigação e de redação para dar lugar a uma multiplicidade de micro-narrativas que (em conjunto com muitas outras) perfazem a totalidade do mundo contemporâneo, plural, no qual vivemos. Se por um lado, a uma primeira leitura, esta antologia-livro-exposição pode soar cacofónica, uma leitura mais atenta descobrirá que este conjunto de vozes é, na verdade, um elogio ao (poder transformativo do) silêncio.

Obras citadas

Marchart, Oliver. *Thinking Antagonism: Political Ontology after Laclau*. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press, 2018.

Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, ed. and transl. by Gabriel Rockhill, London and New York: Continuum, 2000 / 2004.

Balibar, Etienne. "Outlines of a Topography of Cruelty: Citizenship and Civility in the Era of Global Violence." *Constellations*8, no. 1 (2001): 15–29. <https://doi.org/10.1111/1467-8675.00213>.

Bauman, Zygmunt. *Identity: Conversations with Benedetto Vecchi*. Cambridge: Polity. Press, 2004.

Braidotti, Rosi. "Politics of location". In Lafleur, Bas, Wietske Maas, and Susanne Mors. *Courageous Citizens: How Culture Contributes to Social Change*. Amsterdam: European Cultural Foundation, 2018, 49-63.

texts

textos

Smothered voices:
essay on violence against
black women in Brazil

According to the Brazilian Public Safety Yearbook of 2020, every 8 minutes a young woman or girl is raped in Brazil, topping the numbers of 2015, when a rape was recorded every 11 minutes. It is necessary to highlight that the 2020 report points out that 57,9% of the victims were under 13 years old. In 84,1% of the cases the rapist is someone the victim knows, a relative or a trusted person. According to the same Yearbook, every 2 minutes a woman is assaulted. There have been 266 310 records of bodily injury stemming from domestic violence in the country. Femicide, which is in the Brazilian legal designation a homicide motivated by domestic violence or gender discrimination, has risen 7,1% on last year, with 1 326 cases recorded, with 66,6% of the victims being black women.

This introduction gives us the measure of the setting which we will work on in this article. Brazil is a country of continental dimensions, with over 200 million inhabitants, a majority of them black, forming the largest black nation outside of Africa¹. However, though they are the majority of the population, the black population together with the indigenous peoples experience the worst rates of human development, as a direct legacy of slavery, which lasted for nearly four centuries formally and was the last to be abolished in the West, devoid of any social inclusion policy at the time for the millions of enslaved people who found themselves in the country. The colonial violence which is updated in sophisticated fashion in Brazil has managed remarkable achievements: while keeping 54% of the population outside of a system of opportunities and access to rights, it attained the feat of exporting out to the world the idea of the country as a place of much joy, a true “racial paradise”.

The architecture of such a paradise would not be possible without the silence imposed on black and indigenous peoples. Traversed by racism, classism, and patriarchy, women belonging to these groups are at the foot of society. Simone de Beauvoir, in “The Second Sex”, departing from the female condition in society, theorized that a woman was not a subject in herself, but rather in opposition to man, which is to say she was an Other, and a black woman is the double antithesis of whiteness and masculinity, in the words of Grada Kilomba. They are the “Other of the other”:

1. For this, we understand as black the sum of the black and mixed race population, that is, people whose ancestry is a result of the miscegenation between black, white, and indigenous populations (Brazilian Institute of Geography).

Vozes sufocadas:
ensaio sobre violência
contra as mulheres
negras no Brasil

Segundo o Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2020, a cada 8 minutos uma mulher, jovem ou menina é estuprada no Brasil, superando a marca de 2015, quando foi apontado um estupro a cada 11 minutos. Necessário destacar que o relatório de 2020 apontou que 57,9% das vítimas tinham no máximo 13 anos de idade. Em 84,1% dos casos, o estuprador é conhecido da vítima, sendo um familiar ou uma pessoa de confiança. Segundo aponta o mesmo Anuário, a cada 2 minutos uma mulher é agredida. Foram 266.310 registros de lesão corporal em decorrência de violência doméstica no país. O feminicídio, isto é, na denominação jurídica brasileira, o homicídio motivado por violência doméstica ou discriminação de gênero, aumentou em 7,1% em relação ao ano anterior, com 1.326 casos registrados, sendo 66,6% das vítimas mulheres negras.

Essa introdução dimensiona o cenário que trabalharemos no presente artigo. O Brasil é um país de dimensões continentais, com mais de 200 milhões de habitantes de maioria negra, formando a maior nação negra fora da África¹. Contudo, embora sejam a maior parte da população, as populações negras somadas com os povos indígenas, vivenciam os piores índices de desenvolvimento humano, como legado direto da escravidão, que perdurou por quase quatro séculos de maneira formal e foi a última a ser abolida no Ocidente, sem nenhuma política de inclusão social à época às milhões de pessoas escravizadas que se encontravam no país. A violência colonial que se atualiza de forma sofisticada no Brasil conseguiu feitos notáveis: ao mesmo tempo em que manteve 54% da população fora de um sistema de oportunidades e acesso a direitos, alcançou a proeza de ser exportada para o mundo como um lugar de muita alegria, o verdadeiro “paraíso racial”.

Não seria possível a arquitetura desse paraíso, sem o silêncio imposto aos povos negros e indígenas. Atravessada pelo racismo, classismo e patriarcado, as mulheres pertencentes a esses grupos se encontram na base da sociedade. Simone de Beauvoir, em “O segundo sexo”, teorizou a partir da condição feminina na sociedade no sentido de que a mulher não era um sujeito em si, mas em oposição ao homem, ou seja, ela era o Outro, a mulher negra é a dupla antítese de branquitude e masculinidade, nas palavras de Grada Kilomba. São o “Outro do outro”.

1. Para esse quantitativo, entende-se como negros a soma entre a população preta e parda, isto é, pessoas cujas ascendências miscigenaram entre as populações pretas, brancas e indígenas (Instituto Brasileiro de Geografia).

Because they are not white, nor men, black women have a very difficult position in the white supremacist society. We represent a kind of double deficiency, a double otherness, since we are the antithesis of both whiteness and masculinity. Within this scheme, the black woman can only be the other and never herself (...). White women have an oscillating status, as themselves and as the 'other' of the white man, for they are white, but not men; black men exercise the function of opponents of white men because they are potential competitors in the conquest of white women since they are men, but not white; black women, however, are neither white, nor men, and perform the function of the 'other' of the other².

Standing against the colonial system designed to smother their voices, black women go on challenging the constant updates of the “mask of slave Anastácia”, conceived by the Brazilian masters of the sugar cane mills for the enslaved woman of inconvenient words, for whom – with the purpose of being hushed – this mask was designed, through which they could only breathe but not emit the sound of their voice. Adding to the silence, Brazil, the country of football and samba, exported the scene in which white and black socialized harmoniously, having a beer at the table and playing *cavaquinho*, while the mulatta joyfully danced the samba.

To this romanticization of racial relations in Brazil, which finds its pinnacle in the work of sociologist Gilberto Freyre, the name of “the myth of racial democracy” was given. As renowned black feminist Lélia González states in her noteworthy text “Racismo e sexismo na cultura brasileira” [Racism and sexism in Brazilian Culture], *“it is in the moment of the carnival rite that the myth is updated in all its symbolic strength. And it is in that instant – solely and to the exclusion of others – that the black woman turns into the queen”³*. Further ahead in the text, González says that:

“as all myths, the myth of racial democracy hides something beyond that which it shows. At a first approach we realize that it exerts its symbolic violence in special fashion on the black woman. For the other side of the carnival deification takes place in that woman’s everyday, in the moment in which she is transfigured into the domestic worker. It is through this that the guilt engineered by her deification is exerted with strong loads of aggression. It is through this also that we realize that the terms mulatta and domestic worker are attributes of a same subject”.

In this configuration of ideas of racial democracy exported by Brazil, white, black, and indigenous people would overcome their differences and live in harmony. Regarding black women, Freyre stated such things as: *“What the slave black woman did was to facilitate depravity with her docility as a slave, spreading her legs to the sinhô-moço’s first desire”*. Freyre blames the black woman for the rapes suffered, exempting the master of the sugar cane mill from responsibility, as they were enslaved and thus property.

The women who were the target of the glances of the sinhôs [masters] since they were enslaved were not human, but rather objects and hence they could not say no to them to begin with, and then later the same with the sinhás [masters’ wives], when they wanted their hair brushed or even to spew their rage towards the boss for having taken an interest in the woman negro. Since there

2. KILOMBA, Grada - Plantation memories: episodes of everyday racism (Munster: Unrast, 2012), 124.

3. GONZÁLEZ, Lélia – Racismo e sexismo na cultura brasileira. In Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 228.

Por não serem nem brancas, nem homens, as mulheres negras ocupam uma posição muito difícil na sociedade supremacista branca. Nós representamos uma espécie de carência dupla, uma dupla alteridade, já que somos a antítese de ambos, branquitude e masculinidade. Nesse esquema, a mulher negra só pode ser o outro, e nunca si mesma. (...) Mulheres brancas tem um oscilante status, enquanto si mesmas e enquanto o “outro” do homem branco, pois são brancas, mas não homens; homens negros exercem a função de oponentes dos homens brancos, por serem possíveis competidores na conquista das mulheres brancas, pois são homens, mas não brancos; mulheres negras, entretanto, não são nem brancas, nem homens, e exercem a função de o “outro” do outro².

Contra o sistema colonial desenhado para sufocar suas vozes, mulheres negras seguem desafiando as constantes atualizações da “máscara da escrava Anastácia”, concebida por senhores de engenho brasileiros para a mulher escravizada de palavras incômodas, para as quais, a fim de serem caladas, foi desenhada a máscara por onde ela apenas poderia respirar e não emitir o som de sua voz. Em cima do silêncio, o Brasil, país do futebol e do samba, exportou a cena em que brancos e negros conviviam de forma harmoniosa tomando cerveja ao redor da mesa e tocando cavaquinho, enquanto a mulata sambava alegremente.

A essa romantização das relações raciais no Brasil, tendo na obra do sociólogo Gilberto Freyre um expoente, foi dado o nome de “mito da democracia racial”. Como afirma a célebre feminista negra Lélia González, no seu notório texto “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, *“é no momento do rito carnavalesco que o mito é atualizado com toda sua força simbólica. E é nesse instante que a mulher negra transforma-se única e exclusivamente na rainha”³*. Mais à frente no texto, González dirá que

“como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra. Pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também que se constata que os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito”.

Nesse ideário de democracia racial exportado pelo Brasil, brancos, negros e indígenas superariam suas diferenças e viveriam em harmonia. Às mulheres negras, Freyre fez afirmações da ordem: *“o que a negra da senzala fez foi facilitar depravação com a sua docilidade de escrava; abrindo as pernas ao primeiro desejo do sinhô-moço”*. Freyre culpabiliza a mulher negra pelos estupros sofridos isentando a responsabilidade do senhor de engenho, uma vez que essas eram escravizadas e propriedades.

As mulheres que eram alvo dos olhares dos sinhôs, por serem escravizadas, não eram humanas, mas sim objetos e logo, não poderiam dizer não a eles em primeiro lugar, e depois às sinhás, quando estas queriam o cabelo escovado, ou ainda descontarem sua raiva pelo patrão ter se interessado na preta. Não havendo essa possibilidade para as mulheres escravizadas de dizer não, o que

2. KILOMBA, Grada - Plantation memories: episodes of everyday racism (Munster: Unrast, 2012), 124.

3. GONZÁLEZ, Lélia – Racismo e sexismo na cultura brasileira. In Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 228.

was no possibility for the enslaved women to say no, what took place in the work of this sociologist was the romanticization of the “mulatta’s” rape. Hence, the myth of racial democracy is also a myth of male sexual liberation. This imagery is so present, that for decades the National Tourism Authority highlighted the “sensual women” as a point of attraction for Europeans and North-Americans. I recall one day I was walking down the street with my daughter, then 3 or 4 years old. When we crossed paths with an acquaintance on the street, she gauged my daughter from top to bottom and declared “look at the size of those thighs, this one is gonna be a handful, huh?”. I said that what she had said was absurd, I asked her how was she so bold as to say something like that. I left and never saw her again. My daughter had barely learned how to walk and already she was the object of a colonial sexualizing gaze. It is no surprise that, according to the Yearbook, most of the abused children are black girls. Recently, the current president of Brazil stated on a national broadcaster that “Whosoever wants to come here [to Brazil] to have sex with a woman, feel at home”. Everyone feels at home with the black woman, an object in the hands of colonizers who search to cleanse themselves through her⁴.

And in the kitchen, for the aforementioned sociologist, black mothers mastered the stove and prepared a great feast which brought peace and communion to the sugar cane mills. On the black mother, González says that she was in fact the mother of Brazilian culture, for it was her who breastfed, bathed, cared for, put the children to bed and told them little stories, while the white women’s purpose was, incredible as that sounds, merely to birth the children of the *sinhôs*⁵. As they were the mothers, they taught the language to the culture, the “*pretuguês*” [contraction of black and Portuguese], a tongue spoken to this day, which is rather a tripping of the dominant race. But let us leave that matter for another time... What matters to us at this point is to record how colonialism mobilized the meanings of the black mother in order to dehumanize black women. As black Brazilian feminist Juliana Teixeira states:

*“The black mothers were the expression of the docility expected of the enslaved black people, since they did not represent the racist stereotype of the “immoral slaves”, as they were not the slave with the curvy-shaped body idealized for sexual servitude and, hence, did not constitute a threat for the ladies or sinhas. And they also did not represent the stereotype of the “demon slaves”, as the quilombola maroons and the fugitives. They are heavily in the memories and nostalgia of the childhood of Brazilian writers in the decades ranging from 1930 to 1960, such as Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego, and José Américo de Almeida”*⁶

The colonial updates of the black mother’s love for the family brought interesting expressions into the vocabulary. One of such is to say that the housemaid is so dear “that she’s almost family”. The black mother who cares for the family is a founding myth of society so heavily present that data released in 2020, based on 2019, of the Brazilian Institute of Geography and Statistics (IBGE) revealed that Brazil has 6,35 million domestic workers, of which the majority find themselves in informal status, a growing situation especially in a time of pandemic. The law which regulates domestic workers as having the status of any other worker is very recent and its approval was the target of rage by the Brazilian middle class, whose spokesperson was “the bosses’ union”. While the

houve na obra do sociólogo foi a romantização do estupro da “mulata”. Logo, o mito da democracia racial é também um mito de liberação sexual masculina. Tão presente esse imaginário, que durante décadas a Empresa Pública de Turismo destacava as “mulheres sensuais” como atrativo aos europeus e estadunidenses. Lembro-me um dia que estava andando com minha filha, então com três ou quatro anos. Ao cruzar com uma pessoa conhecida na rua, ela avaliou minha filha de cima abaixo e sentenciou: “olha o tamanho dessas coxas, essa aí vai dar trabalho, hein”. Disse que ela havia falado era absurdo, perguntei como tinha coragem de dizer uma coisa daquela. Fui embora e nunca mais a vi. Minha filha mal havia aprendido a andar e já foi objeto do olhar colonial sexualizante. Não é de se espantar que, segundo o Anuário, a maioria das crianças abusadas sejam meninas negras. Recentemente, o atual presidente do Brasil afirmou em rede nacional que “Quem quiser vir aqui [ao Brasil] fazer sexo com uma mulher, fique à vontade”. Todos ficam à vontade com a mulher preta, objeto na mão de colonos que buscam nela se limpar⁴.

Já na cozinha, para o sociólogo, as mães pretas dominavam o fogão e promoviam um grande banquete que trazia a paz e a comunhão nos engenhos. Sobre a mãe preta, González irá dizer que ela, de fato, foi a mãe da cultura brasileira, pois foi quem amamentou, deu banho, cuidou, pôs para dormir e contou historinhas, enquanto as mulheres brancas serviam, por incrível que pareça, apenas para parirem os filhos dos *sinhôs*⁵. Por serem as mães, ensinaram a linguagem à cultura, o “pretuguês”, idioma falado até hoje, dando uma rasteira na raça dominante. Mas deixemos esse assunto para uma outra hora... O que nos importa nesse momento é registrar como a colonialismo mobilizou os sentidos da mãe preta para desumanizar as mulheres negras. Como afirma a feminista negra brasileira Juliana Teixeira:

*“As mães pretas eram a expressão da docilidade esperada dos negros escravizados. Pois não representava o estereótipo racista dos “escravos imorais”, não sendo a escrava de corpo curvilíneo idealizada para a servidão sexual e, por isso, não era constituída como ameaça para as senhoras ou sinhas. E também não representava o estereótipo dos “escravos demônios”, que eram os quilombolas e fugitivos. Estão fortemente nas memórias e nostalgias de infância de escritores brasileiros nas décadas de 1930 a 1960, tais como Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego e José Américo de Almeida”*⁶

As atualizações coloniais do amor pela família à mãe preta trouxeram expressões interessantes para o vocabulário. Uma delas é dizer que a empregada é tão querida “que é quase da família”. A mãe preta que cuida da família é um mito fundante da sociedade tão fortemente presente que dados divulgados em 2020, com base em 2019, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) revelavam que o Brasil possui 6,35 milhões de trabalhadoras domésticas, das quais a maioria estava na informalidade, situação crescente sobretudo em época de pandemia. A lei que regulamenta o trabalho doméstico como qualquer outro trabalhador é muito recente e sua aprovação contou com a fúria da classe média brasileira, cujo porta-voz era o “sindicato das patroas”. Se a aprovação é recente, mais de 70% desconhece seus direitos, sendo muitas delas são diaristas, as quais não recebem contribuições previdenciárias e recebem uma média de 690 reais por mês, isto é quase metade de um salário-mínimo⁷.

4. Em o Olho Mais Azul, Toni Morrison escreve sobre Pecola Breedlove, uma menina retinta que, para escapar do racismo, fantasiava ter o olho azul para se encaixar no padrão de beleza da atriz Shirley Temple. Em um determinado momento, Morrison descreve a cena em que Pecola foi vítima de um ataque por seus colegas de escola que diziam ‘Preta Retinta! Preta Retinta!, quando então descreveu com perfeição como todos se limpam na mulher negra - “Todos nós —todos os que a conheceram— nos sentíamos tão higiênicos depois de nos limparmos nela. Éramos tão bonitos quando montávamos na sua feiura. A simplicidade dela nos condecorava, sua culpa nos santificava, sua dor nos fazia reluzir de saúde, seu acanhamento nos fazia pensar que tínhamos senso de humor. Sua dificuldade de expressão nos fazia acreditar que éramos eloquentes. Sua pobreza nos mantinha generosos. Até seus devaneios usamos para silenciar nossos próprios pesadelos. Nela, afiamos o nosso ego, com a fragilidade dela reforçamos nosso caráter e bocejávamos na fantasia de nossa força. E era fantasia, pois não éramos fortes, apenas agressivos; não éramos livres, meramente autorizados; não éramos compassivos, éramos polidos; não bons, mas bem comportados. Cortejávamos a morte a fim de nos chamarmos de corajosos e escondíamos da vida como ladrões. Substituíamos intelecto por boa gramática; mudávamos os hábitos para simular maturidade; rearranjávamos mentiras e as chamávamos de verdade.”

5. González, 1984, p. 235

6. TEIXEIRA, Juliana. Trabalho Doméstico. Jandaíra, 2021, no prelo.

7. TEIXEIRA (2021), prelo.

7. TEIXEIRA (2021), in printing.

approval is recent, more than 70% are unaware of their rights, many of them day laborers, and do not receive social security contributions and are paid an average of 690 Reais per month, which is about half of a minimum wage⁷.

Dehumanized and pierced by varied matrices of oppression, black women face more difficulties in benefiting from public policy. A racial glance shows us how the situation is chiefly dramatic. A rather illustrative example can be found in the data survey which took place after the ten years of the Maria da Penha Law being in effect, the most important piece of legislation within the scope of the protection of women who are victims of domestic violence, passed in 2006. In the ten years of the law, a decrease in 10% in the number of white women killed was noted, while an increase of 54% was detected in the number of deaths of black women.

Several reasons can be pointed out for this. In the case at hand an intersectional gaze was lacking when designing this piece of public policy. Who are, generally, the spouses of black women and what social situation do these women find themselves in? How to make use of a law when the police's relation with the reality in which they live is different from the context of white women? Black women are mothers, sisters, spouses of black men, preferential targets of the police, and there is a need to consider this reality when conceiving public policy that means to assist those women. It is important to emphasize that patriarchal violence against women knows no class or race, and is indiscriminate throughout various strata of society, however being a black woman directly means the absence of policies of protection, social welfare and citizenship⁸.

As we can see, conducting a brief research into colonial violence, manifesting physically, psychologically, symbolically, in the most varied forms against the black woman, takes us precisely to the challenges of the universalization of the woman category. In the renowned text "Enegrecer o feminismo" [To Darken Feminism], prominent black Brazilian feminist Sueli Carneiro signals: when we speak of women we should ask ourselves which women we are speaking of.

"When we talk about the myth of feminine frailty that historically justified men's paternalistic protection of women, to which women are we referring? We, black women, form part of a contingent of women – probably the majority – who have never recognized in themselves this myth, because they were never treated as fragile. We form part of a contingent of women that worked for centuries as slaves in the agricultural fields or in the streets as road vendors, quituteiras, and prostitutes. Women who did not understand when the feminists said that women should take to the streets and work! We form part of a contingent of women who have an object identity. Yesterday, at the service of fragile young sinhás and depraved sugar cane mill masters. Today, the domestic workers of liberated women and ladies of leisure, or of export-type mulattas."

Ultrasexualized from one end, from the other a wagon that endures all loads, the fates drawn by colonialism for black women must be challenged, as they have been for long by the elder women who pioneered the paths, as well as by my contemporaries following that road, and the younger generation bringing in other weapons in this necessary war for the sake of all women.

8. RIBEIRO, Djamila. Pelo direito à vida das mulheres. Published in Folha de S. Paulo, 06/12/2019.

Desumanizadas e atravessadas por matrizes de opressão diversas, mulheres negras têm mais dificuldades em serem beneficiárias de políticas públicas. Um olhar racial nos mostra como a situação é sobretudo mais dramática. Um exemplo bem ilustrativo é o levantamento de dados após os dez anos de vigência da Lei Maria da Penha, legislação mais importante na proteção da mulher vítima de violência doméstica aprovada em 2006. Nos dez anos da lei, foi constatada uma redução de 10% no número de morte de mulheres brancas, ao passo que foi detectado um aumento de 54% de mortes de mulheres negras.

Várias razões podem ser apontadas para tanto. Nesse caso em análise, faltou um olhar interseccional ao desenhar essa política pública. Quem são, em geral, os companheiros de mulheres negras e em que situação social elas se encontram? Como se valer de uma lei quando a relação da polícia com a realidade que elas vivem é diferente do contexto das mulheres brancas? Mulheres negras são mães, irmãs, companheiras de homens negros, alvos preferenciais da política de segurança pública, havendo a necessidade de contemplar essa realidade ao se desenhar uma política pública de assistência a essas mulheres. É importante ressaltar que a violência patriarcal contra mulheres não conhece classe ou raça, sendo indiscriminada em variados extratos da sociedade, porém ser mulher negra significa diretamente na ausência de políticas de proteção, assistência social e cidadania⁸.

Como vemos, fazer uma breve investigação sobre a violência colonial que se manifesta de forma física, psicológica, simbólica, nas mais variadas formas contra a mulher negra nos leva, justamente, aos desafios da universalização da categoria mulher. No célebre texto "Enegrecer o feminismo", a grande feminista negra brasileira Sueli Carneiro pontua: quando estamos falando de mulheres devemos perguntar de que mulheres estamos falando.

"Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar! Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores de engenho tarados. Hoje, empregadas domésticas de mulheres liberadas e dondocas, ou de mulatas tipo exportação".

De um lado ultrassexualizadas, de outro a carroça que tudo aguenta, os destinos desenhados pelo colonialismo às mulheres negras devem ser desafiados, como vem sendo há muito por mulheres mais velhas que desbravaram caminhos, bem como por minhas contemporâneas que seguem na estrada e pelas mais novas que trazem outras armas nessa guerra necessária para todas as mulheres.

8. RIBEIRO, Djamila. Pelo direito à vida das mulheres. Publicado em Folha de S. Paulo, 06/12/2019.

Evenly divided only to
itselfes: processing thoughts
on research, senses,
and understanding life

[Fragment 79, we]

The routine below is an attempt to bring you to our daily soundscapic experience, either from Jakarta, the capital, where we grew up; or from Yogyakarta the so-called vibrant cultural center that is also known as a university town where we write this text from; or from Medan, one of the metropolitans of Sumatra; or from Makassar, one of the biggest port towns in the archipelago; or from Majalengka the soon-to-be biggest industrial district in Java; or Banjarmasin, the river city of Borneo; ...

Location: In suburbs or middle-class housing areas in towns, cities and megapolitans, but not necessarily in high-class areas

4.20 am	Cuck-koo... The rooster will wake you! It is indeed still every-where. And if not, give it another ten minutes... <u>Volume approximation:</u> A surprising conversation scene in the cinema.
4.30 am	<i>Adzan subuh</i> (Islamic call for prayer) from all the mosques and musallahs around you. <u>Volume approximation:</u> A heated-conversation scene in the cinema.
6.30 am	Mobile-carted vegetable sellers, on foot, on motorbikes, or even cars, will make themselves heard, usually by ringing bells that they carry or honking their horns. <u>Volume approximation:</u> School bells! Yup, it varies indeed! Some can be as loud as public schools or some can be as eerie as old-religious schools.
6.45 am	Cars, motorbikes, chit-chatters of people on the street

Divididos igualmente apenas
para si próprios: processar
pensamentos sobre
investigação, os sentidos
e compreender a vida

[Fragmento 79, nós]

A rotina que se segue é uma tentativa de trazer o leitor para dentro da experiência diária da nossa paisagem sonora, quer a de Jacarta, a capital, onde crescemos; ou a de Yogyakarta, o chamado centro cultural vibrante, que também é conhecido como cidade universitária, de onde escrevemos este texto; ou a de Medan, uma das metrópoles de Sumatra; ou a de Makassar, uma das maiores cidades portuárias do arquipélago; ou a de Majalengka, que em breve será o maior bairro industrial de Java; ou a de Banjarmasin, a cidade dos rios do Bornéu;...

Localização: Nos subúrbios ou zonas habitacionais de classe média em vilas, cidades e megalópoles, mas não necessariamente em áreas de classe alta

4:20	Cocorocó... O galo acorda-nos! Ainda acontece, de facto, por toda a parte. Senão, é dar-lhe mais dez minutos... <u>Estimativa de volume:</u> Uma cena surpreendente de conversa no cinema.
4:30	<i>Adzan subuh</i> (chamada à oração islâmica) de todas as mesquitas e <i>musallahs</i> à nossa volta. <u>Estimativa de volume:</u> Uma cena de conversa acalorada no cinema,
6:30	Vendedores de vegetais com os seus carrinhos, a pé, em motos, ou até carros, far-se-ão ouvidos, normalmente tocando campainhas que trazem com eles ou apitando as suas buzinas. <u>Estimativa de volume:</u> Campainhas da escola! Ya, varia de facto! Algumas podem ser tão barulhentas como as de escolas públicas ou outras tão sinistras como as de algumas velhas escolas religiosas.
6:45	Carros, motos, tagarelar de pessoas nas ruas.

	<u>Volume approximation:</u> The constant domestic soundscape (washing machine, fan, dishes being washed, cooking and kitchen activities, someone shouting at someone else's name). And, yes, add your mundane domestic sound to this! NOTE: This will last ALL DAY until the point where we'll mark when it tones down.
11.00 am	It's rather quiet at home, at this point.
12.00 am	<i>Adzan dzuhur</i> (Islamic call for prayer) from all the mosques and musallahs around you. <u>Volume approximation:</u> A typical conversation scene in the cinema, it is somewhat lower due to other environmental soundscapes. If you're not home, it'll be chit-chats of people heading for lunch break along with the heightening transportation sound (car, motorbikes, busses, their horns honking due to traffic, etc).
01.00 pm	At home, it will rather be quiet. At work, it's peak time!
03.00 pm	<i>Adzan ashar</i> (Islamic call for prayer) from all the mosques and musallahs around you. <u>Volume approximation:</u> A typical conversation scene in the cinema. In some areas, it is common to hear children learning to cite Koran through the mosques or musallahs' megaphones at this point of the day.
04.00 pm	Mobile street food vendors (such as noodle and meatball soup, etc) <u>Volume approximation:</u> Your gym or sports teacher shouting at your wrong moves during school days.
05.45 pm	<i>Adzan maghrib</i> (Islamic call for prayer) from all the mosques and musallahs around you. Plus from all television, radio, and even mobile phones of some people around you. This one is surely the loudest in the day. Not only because of its multiplicity of existence, but it just is. One theory, as to why it is the loudest, would be because it is the prayer with the shortest time span of the day. About 90 minutes. <u>Volume approximation:</u> The peak of a bombing and shooting scene in a war film as we experience it in the cinema.
07.00 pm	<i>Adzan isha</i> (Islamic call for prayer) from all the mosques and musallahs around you. <u>Volume approximation:</u> A heated-conversation scene in the cinema.
08.00 pm	The domestic sound will start to tone down, but generally speaking, the sound of television will be louder.
09.00 pm	Geckos will start making their sounds... <i>Geck - ko, geck - ko, geck - ko...</i> Since the domestic sounds everywhere are toning down, you'll start to hear crickets too. <i>Chirp, chirp, chirp...</i> <u>Volume approximation:</u> A typical conversation scene in the cinema.

	<u>Estimativa de volume:</u> A constante paisagem sonora doméstica (máquina de lavar roupa, ventoinha, pratos a serem lavados, cozinhar e outras actividades de cozinha, alguém a gritar o nome de outra pessoa). E sim, acrescentamos o nosso quotidiano som doméstico a isto! NOTA: Isto durará TODO O DIA até ao ponto em que assinalaremos o momento quando suaviza.
11:00	Está bastante sossegado em casa neste momento.
12:00	<i>Adzan dzuhur</i> (chamada à oração islâmica) de todas as mesquitas e <i>musallahs</i> à nossa volta. <u>Estimativa de volume:</u> Uma típica cena de conversa no cinema, um tanto ou quanto mais baixa devido a outras paisagens sonoras ambientais. Se não estamos em casa, será o tagarelar de pessoas a dirigir-se para a sua pausa de almoço com o som exponencial dos transportes (carro, motos, autocarros, as suas buzinas a apitar devido ao trânsito, etc).
13:00	Em casa estará bastante sossegado. No trabalho estamos no zénite!
15:00	<i>Adzan ashar</i> (chamada à oração islâmica) de todas as mesquitas e <i>musallahs</i> à nossa volta. <u>Estimativa de volume:</u> Uma cena típica de conversa no cinema. Em algumas áreas é comum ouvir as crianças a aprenderem a recitar o Alcorão através dos megafones das mesquitas ou <i>musallahs</i> nesta altura do dia.
16:00	Vendedores ambulantes de comida de rua (como sopa de <i>noodles</i> e almôndegas, etc.) <u>Estimativa de volume:</u> O nosso professor de ginástica ou desporto a gritar connosco por causa dos nossos passos errados em dias de escola.
17:45	<i>Adzan maghrib</i> (chamada à oração islâmica) de todas as mesquitas e <i>musallahs</i> à nossa volta. E mais de todas as televisões, rádios e até telemóveis de algumas pessoas à nossa volta. Esta é certamente a mais barulhenta do dia. Não só devido à sua multiplicidade de existência, mas simplesmente porque é. Uma teoria que tenta explicar por que razão é a mais barulhenta reside em dizer que é a oração com o intervalo de tempo mais curto do dia. Cerca de 90 minutos. <u>Estimativa de volume:</u> O pico de uma cena de bombas e disparos num filme de guerra tal como a experienciamos no cinema.
19:00	<i>Adzan isha</i> (chamada à oração islâmica) de todas as mesquitas e <i>musallahs</i> à nossa volta. <u>Estimativa de volume:</u> Uma cena de conversa acalorada no cinema.
20:00	O som doméstico irá começar a suavizar, mas geralmente falando o som da televisão estará mais alto.
21:00	As osgas começarão a fazer os seus sons. <i>Gue-co, gue-co, gue-co...</i> Como os sons domésticos estão a suavizar por toda a parte, começaremos a ouvir grilos também. <i>Cri, cri, cri...</i> <u>Estimativa de volume:</u> Uma típica cena de conversa no cinema

1. Short bio, Danarto (b. Sragen, Central Java, 1940; d. Jakarta, 2018) was an artist who did it all from painting and installation to monologues and plays though he is most known as a literary figure for his short story writing and poetry. His first anthology, Godlob (Jakarta: Dongeng dari Dirah, 1975) includes 9 short stories written between 1967-1974 some of which had been published in *Zaman*, a magazine which he also contributes as an illustrator and column writer. In 1982, he won a prestigious literature award for a compilation of unorthodox short stories entitled Adam Ma’rifat (Jakarta: Balai Pustaka, 1982) which was labelled magical realist, as well as mystic and Sufistic. Soon after, he published his pilgrimage memoir Orang Jawa Naik Haji (Jakarta: Grafiti Pers, 1984) and started contributing regular columns to Islamic-leaning newspapers (such as Republika) and magazines (e.g., Ulumul Quran). Though Javanese culture and Islam has often been cited as having pivotal role in his works, it can’t be denied that Danarto was also moved by current events or at least his understanding of it (reality). Especially in his writings, one is constantly surprised by how time and space are presented. His acknowledgement of various realms, worldly and spiritual, the here and the hereafter produce a queer articulation of mundane reality.

2. Danarto, “Biography of Danarto, 1940 - ,” interview by Andy Nugraha, *On the record*, collection of Northern Illinois University Southeast Asia Digital Library, video recordings, <https://sea.lib.niu.edu/islandora/object/SEAIimages%3AYL-PG-019-DANARTO-MFE>

3. (asa), “Nama & Peristiwa” [Name & Events], *Kompas* daily, 25 January, 1987, News clipping collection of Dewan Kesenian Jakarta (Jakarta Arts Committee) <https://drive.google.com/file/d/1riFYqPBxpcscMoxpUPCLv59evqWSmrRo/view>

4. (asa), “Pemugaran Mesjid Kuno Harus Dilakukan Hati-hati” [Restoration of Ancient Mosques Must be Done Carefully], *Kompas* daily, 18 February 1987, News clipping collection of Dewan Kesenian Jakarta (Jakarta Arts Committee) <https://drive.google.com/open?id=1bzLdlYVmi2RXly5pzbAtMv8tTC7D1xnC>

11.00 pm

The later it becomes, the louder the environmental sounds become.
Volume approximation: A rather heated-conversation scene in the cinema. But, since it is environmental, some people call it the sound of the night.

AND REPEAT.

We hope you get a sense and therefore may understand if we are to say that: Even when you are home alone, there is no way to avoid all these mundane sounds, not to mention pitter-patter of the raindrops during rainy season, the lightning strike, or the buzzing mosquitoes and fly during the dry season. There is a chance of referring to these sounds as noises, but we’d rather not. It’d be too painful to condemn them as unwanted, undesired, or unregulated as we actually hear them on a daily basis since the day we were born.

[Fragment 7, Rachel]

At least for me, it has been rather easy to dismiss the sounds of people chattering while I work. Equipped with Zoom’s ‘background noise suppression’ option and my ‘fancy’ headphones —noises of people chattering around me has never really been a problem. As with noises in the evening, of the crickets and sways of the grass and trees —creepy yes, but disturbing not really.

Thinking about times when I wish my ears could ‘close’ itself and not hear things, it’s probably when I’m on a junction and the street busker plays music, making me feel bad for not paying for their actually not-too-bad performance. When my neighbour is renovating their house, which means between 9am to 5pm the builders and their machines work as I work, when the call to prayer starts just as I am starting to enjoy my Saturday working alone in the studio. It’s not that I need complete silence to do my work – but these sounds are just much harder to bear with somehow. Perhaps it’s because these are much louder than ‘nature’ sounds or perhaps it’s because I don’t pray as they pray though I haven’t really given much thought on how I’d feel if it were church bells ringing.

On prayers, calls, and my unsettling reaction, I am inclined to remember that Danarto¹ converted to Islam with an intent to bring himself closer to the majority of the country’s population. The late Danarto had once recount the most interesting visit during his trip praying in different mosques around Java, “There’s a lot of them that were interesting actually, for example, the mosque in Cirebon, Kasepuhan, the adzan [call for prayer] is done by seven persons, that’s a choir!”² This mosque was one of the forty that Danarto ended up visiting during the journey he undertook specifically to experience shalat (prayer) in the region’s various mosques³. There were six criterias that he has mentioned influenced his choices, one of them being “the unique nature of their ibadah (ritual) and khotbah (preaching) practices”⁴ Indeed, The Great Mosque of Cirebon or Masjid Agung Cipta Rasa [literally translated as The Great Mosque of *Rasa* Creation] as the official name dubs it has been doing *adzan pitu* [literally translated as seven call to prayer] since the time of Sunan Kalijaga, one of the revered saints of Islam in Indonesia, in the 16th century. This tradition is still practiced, though now only on Fridays and five loudspeakers amplifying the seven-person choir.⁵

23:00

Quanto mais tarde fica mais altos se tornam os sons ambientais
Estimativa de volume: Uma cena de conversa um tanto ou quanto acalorada no cinema. Mas como é ambiental algumas pessoas chamam-lhe o som da noite.

E REPETE

Esperamos que fique com uma ideia e, assim, possa entender se dissermos que: Mesmo quando estamos sozinhos em casa não há forma de evitar todos estes sons quotidianos, para não falar no tamborilar de gotas de chuva durante a estação chuvosa, o trovão, ou os mosquitos e moscas a zumbir durante a estação seca. Podemos referir-mo-nos a estes sons como barulhos, mas preferimos não o fazer. Seria demasiado doloroso condená-los enquanto malqueridos, indesejados ou desregulados. dado que os ouvimos diariamente desde o dia em que nascemos.

[Fragmento 7, Rachel]

Pelo menos para mim tem sido bastante fácil ignorar os sons de pessoas a tagarelar enquanto trabalho. Equipada com a opção de supressão de ruído de fundo do Zoom e os meus auscultadores “chiques” - os barulhos das pessoas a falar à minha volta nunca foram realmente um problema. O mesmo se passa com os barulhos do início da noite, dos grilos e do oscilar da relva e das árvores - arrepiantes, sim, mas perturbadores: não realmente.

Se eu pensar acerca de alturas quando desejei que os meus ouvidos se pudessem “fechar” e não ouvir coisas, vem-me provavelmente mais à cabeça o momento quando estou num cruzamento e o artista de rua toca música, fazendo-me sentir mal por não pagar pela sua performance, que na verdade não é assim tão má. Quando o meu vizinho está a fazer renovações na sua casa, o que significa que entre as 9 da manhã e as 5 da tarde os operários e as suas máquinas trabalham enquanto eu trabalho, quando a chamada à oração começa logo quando eu estou a começar a desfrutar do meu sábado a trabalhar sozinha no atelier. Não é que precise de silêncio total para fazer o meu trabalho – mas estes sons são simplesmente muito mais difíceis de suportar de algum modo. Talvez seja porque estes são muito mais barulhentos do que os sons da “natureza” ou talvez porque eu não rezo como eles rezam, embora não tenha realmente pensado muito sobre como me sentiria se fossem sinos de igreja a tocar.

Sobre rezas, chamadas à oração e a minha reacção de inquietação. sinto-me inclinada a lembrar que Danarto¹ se converteu ao Islão com a intenção de ficar mais próximo da maioria da população do país. O já falecido Danarto uma vez relatou a sua visita mais interessante durante a viagem em que rezou em diferentes mesquitas em torno de Java, “Muitas delas são interessantes, na verdade, por exemplo na mesquita em Cirebon, Kasepuhan, a *adzan* [chamada à oração] é feita por sete pessoas, isso é um coro!”² Esta mesquita foi uma das quarenta que Danarto acabou por visitar durante o percurso que ele fez especificamente para experienciar *shalat* (oração) nas várias mesquitas da região³. Havia seis critérios que ele mencionou influenciarem as suas escolhas, um deles sendo “a natureza única das suas práticas de *ibadah* (ritual) e *khotbah* (pregação)”⁴. De facto, A Grande Mesquita de Cirebon ou *Masjid Agung Cipta Rasa* [traduzido literalmente

1. Curta biografia. Danarto (n. Sragen, Java Central, 1940, m. Jacarta 2018) foi um artista que fez de tudo, desde pintura a instalação, de monólogos a pegas, embora seja mais conhecido como figura literária pela sua escrita de contos e poesia. A sua primeira antologia, Godlob (Jacarta, Dongeng dari Dirah, 1975) inclui 9 contos escritos entre 1967 e 1974, alguns dos quais publicados em *Zaman*, uma revista para a qual também contribuiu enquanto ilustrador e cronista. Em 1982, recebeu um prestigioso prémio de literatura por uma compilação de contos pouco ortodoxos chamada Adam Ma’rifat (Jacarta, Balai Pustaka, 1982) que foi catalogada como realismo mágico, bem como mística e sufista. Pouco depois, publicou o seu livro de memórias sobre a sua peregrinação, Orang Jawa Naik Haji (Jakarta: Grafiti Pers, 1984) e começou a contribuir com crónicas regulares para jornais (como o Republika) e revistas (p.e. Ulumul Quran) de tendência islâmica. Embora a cultura Javanesa e o Islão tenham sido muitas vezes citados como tendo um papel central na sua obra, não pode ser negado que Danarto era também movido por acontecimentos actuais ou pelo menos o seu entendimento deles (da realidade). Somos constantemente surpreendidos, especialmente nos seus escritos, pela forma como o tempo e o espaço são apresentados. O seu reconhecimento de vários reinos, mundanos e espirituais, o aqui e o além, produzem uma articulação *queer* da realidade mundana.

2. Danarto, “Biography of Danarto, 1940 - ,” entrevista por Andy Nugraha, *On the record*, coleção de Northern Illinois University Southeast Asia Digital Library, registo vídeo, <https://sea.lib.niu.edu/islandora/object/SEAIimages%3AYL-PG-019-DANARTO-MFE>

3. (asa), “Nama & Peristiwa” [Nome & Eventos], Kompas daily, 25 Janeiro, 1987, Colecção de recortes de jornal de Dewan Kesenian Jakarta (Comité Artístico de Jacarta) <https://drive.google.com/file/d/1riFYqPBxpcscMoxpUPCLv59evqWSmrRo/view>

4. “Pemugaran Mesjid Kuno Harus Dilakukan Hati-hati” [Restauração de Mesquitas Antigas Deve Ser Feito com Cuidado], diário Kompas, 18 Fevereiro 1987, Colecção de recortes de jornal de Dewan Kesenian Jakarta (Comité Artístico de Jacarta) <https://drive.google.com/open?id=1bzLdlYVmi2RXly5pzbAtMv8tTC7D1xnC>

5. Muhamad Syahri Romdhon, “Azan Pitu, Tradisi Masjid Sang Cipta Rasa Cirebon Sejak Zaman Wali Sanga” [Azan Pitu, The Sang Cipta Rasa Cirebon Mosque Tradition Since The Time of Wali Sanga], *Kompas*, May 10, 2019, <https://regional.kompas.com/read/2019/05/10/18330821/azan-pitu-tradisi-masjid-sang-cipta-rasa-cirebon-sejak-zaman-wali-sanga?page=all> [Accessed: 14 March 2021]

Regardless of how curious I am about this ‘choir’ and wishing to one day experience it for myself, I can’t help but wonder, if I can’t tune out even the relatively subtle call to prayer on Saturdays, will I indeed never be close enough with the rest of this country’s population? Surely there are just too many mosques within a very close distance hence the echoing-like experience of *adhan maghrib*?

[Fragment 1, we]

[see image 1]

[Fragment 19, Grace]

It is 1am, I am tired. I am going to shower and cool my head with a bottle of cold beer on my porch before I go to bed. After a cool shower, I walked out, and sat with my beer. I can hear constant low humming sound from across my porch, the sounds of crickets, middle-aged men chattering in less than 1km from me, and an indistinct machinery banging sound. The middle-aged men are doing *ronda*, a daily nightwatch by the people from within the community. The banging sound is from the home-industry printing company next to my house, sometimes with their cheesy early 2000s Indonesian pop songs crying rather loud for 1am. A distant blaring bell sound will remind me that it’s 2am. An old textile industry within 1km radius of my house is sending their workers home with that bell. Off I go to bed. And the rest of my daily soundscapic experience is as Rachel and I have introduced above.

Just as a side note, I think most of us Indonesians have funny stories about the *adhan subuh*. Let me tell you one. A friend who is a tour guide once had dozens of missed calls on her phone the moment she woke up. She wondered why and called back. The receptionist of a rather too expensive yet exotically Javanese suburb-hotel answered and filed his complaint with giggles here and there. “Your ladies group guest called us slightly before dawn. [Clearing throat.] They asked us to turn down the volume. [Giggle.] It took us some seconds to figure out. [Giggle, clearing throat.] But we asked away, ‘Sorry, mam, what volume do you mean?’ [Giggle.] And they basically said of that Arabic TV series that we were watching! [Laughter.]” My tour guide friend laughed and said, “Stop watching Arabic sitcoms all night long!” There really was nothing to be said. Laughter is probably their way to remain sane or to address a problem that seemingly is taboo to be labeled as a problem. I have to say, I myself no longer hear the *adhan subuh*. Either my body is used to it or I am just lucky to live in an area where the *muadzin* has a beautiful voice with an obvious Javanese dialect even in his Arabic prayer. Maybe I had no option but to consider it beautiful. But, nevermind... I often wonder, along this consolation of mine, could this be one of the reasons that Danarto became a Muslim? So that when the *adhan* calls, he has the same reason to move, to act, to *shalat*?

[Fragment 31, Rachel]

Danarto’s short story, ABRACADABRA, was written in 1974 and published in his first anthology, Godlob (1975). My initial interest in this short story is due to the surprising presence of the writer when I read it the first time around. The writer

como A Grande Mesquita da Criação *Rasa*], como o nome oficial a apelida, já faz *adhan pitu* [que se traduz literalmente em sete chamadas à oração] desde o tempo de Sunan Kalijaga, um dos santos reverenciados do Islão na Indonésia, do século XVI. Esta tradição é ainda hoje praticada, embora agora apenas às sextas-feiras e cinco altifalantes amplificam o coro de sete pessoas⁵.

Independentemente do quanto estou curiosa em relação a este “coro” e do quanto deseje um dia experienciá-lo eu própria, não consigo evitar interrogar-me: se eu não consigo dessintonizar mesmo a relativamente subtil chamada à oração aos sábados, estarei eu de facto alguma vez próximo o suficiente do resto da população deste país? Por certo existem simplesmente demasiadas mesquitas no espaço de uma distância muito próxima, daí a experiência de eco da *adhan maghrib*?

[Fragmento 1, nós]

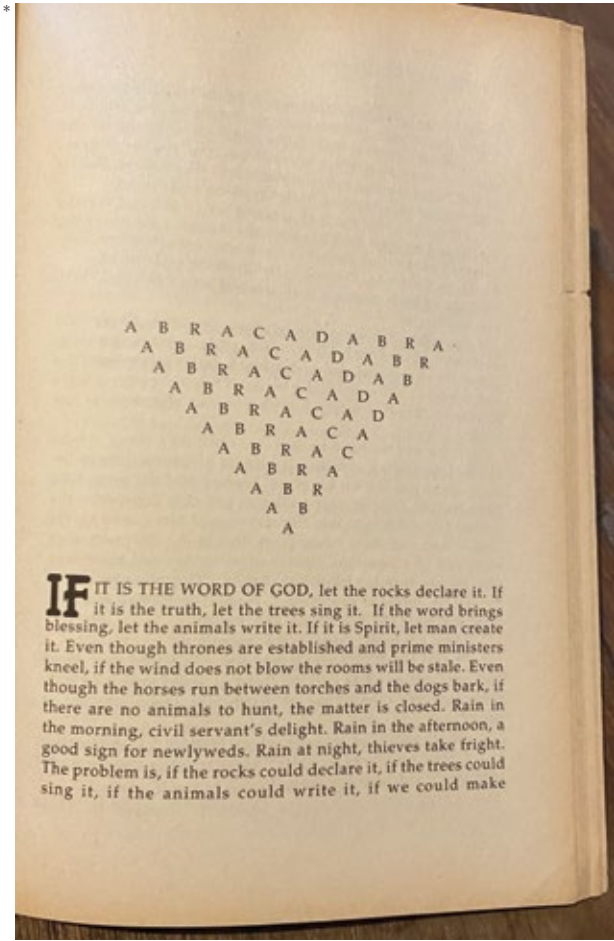
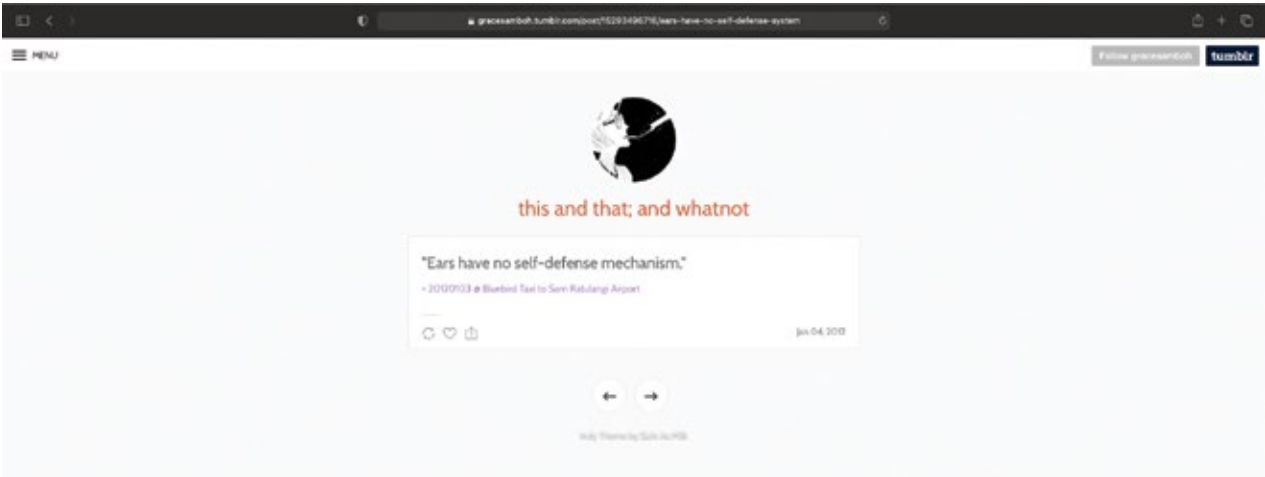
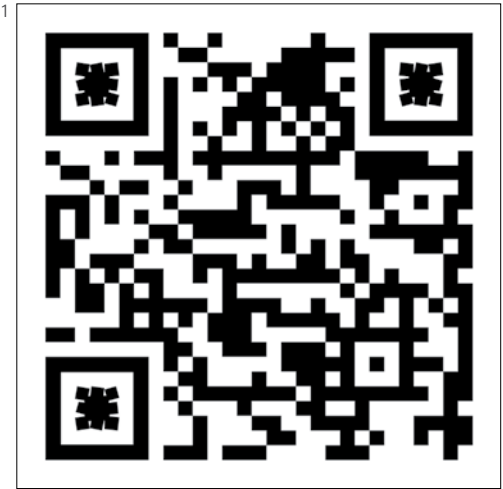
[ver imagem 1]

[Fragmento 19, Grace]

É uma da manhã, estou cansada. Vou tomar um duche e arrefecer a cabeça com uma garrafa de cerveja fria no meu alpendre antes de me ir deitar. Depois de um duche fresco, saio e sento-me com a minha cerveja. Consigo ouvir um zumbido baixo constante do outro lado do meu alpendre, os sons dos grilos, homens de meia idade a falar a menos de 1 km de mim e um som vago dos estrondos de maquinaria. Os homens de meia idade estão a fazer *ronda*, uma vigília nocturna diária feita pelas pessoas de dentro da comunidade. O som de estrondos é da empresa tipográfica de indústria caseira ao lado da minha casa, por vezes simultâneo com as suas canções pop indonésias pirosas do início da década de 2000, a berrar um tanto ou quanto alto para as horas que são. Um som estridente de uma campanha distante lembra-me que são 2 da manhã. Uma velha indústria têxtil no raio de 1 km da minha casa está a mandar os seus trabalhadores para casa com essa campanha. E lá vou eu para a cama. E o resto da experiência diária da minha paisagem sonora é como a Rachel e eu apresentámos em cima.

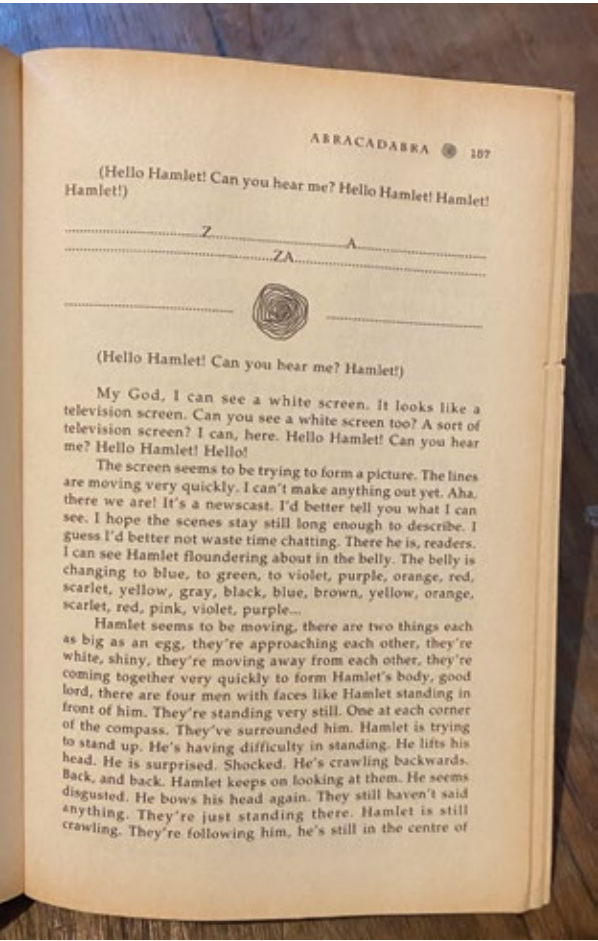
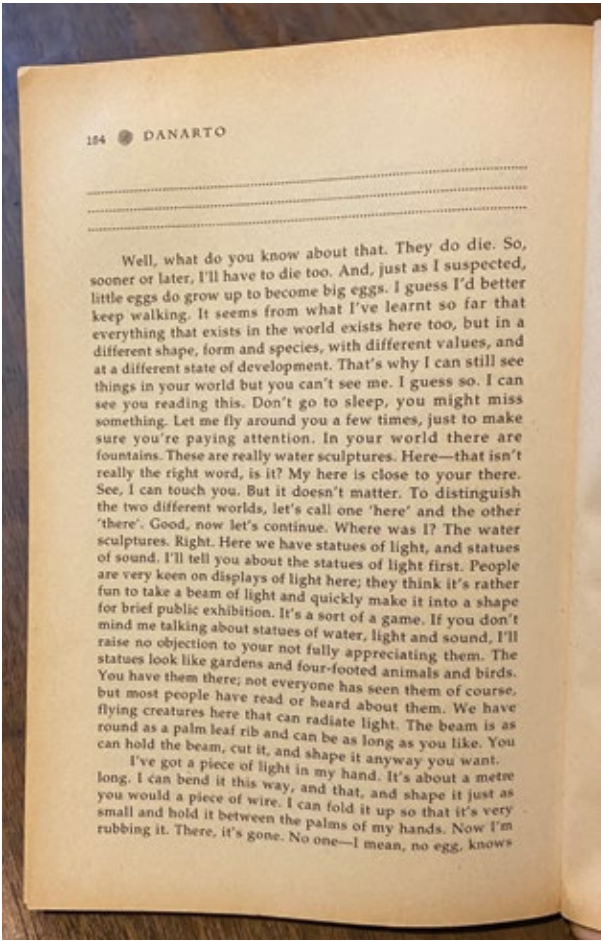
Só como comentário paralelo, penso que a maior parte de nós indonésios tem histórias engraçadas acerca da *adhan subuh*. Permitam-me que conte uma. Uma amiga que é guia turística uma vez tinha dezenas de chamadas não atendidas no seu telefone no minuto em que acordou. Perguntou-se porquê e devolveu a chamada. O recepcionista de um hotel dos subúrbios bastante caro ainda que exoticamente Javanês atendeu e registou a sua queixa com risos aqui e ali. “Uma hóspede do vosso grupo de senhoras ligou-nos um bocadinho antes de madrugada [limpa a garganta]. Pediram-nos para baixar o volume. [Riso] Levou-nos uns segundos a perceber [Riso, limpa a garganta] Mas nós perguntámos ‘Desculpe minha senhora, mas de que volume está a falar?’ [Riso] E elas essencialmente disseram que era dessa série de televisão árabe que estávamos a ver! [Gargalhadas]”. A minha amiga guia turística riu-se e disse “Parem de ver *sitcoms* árabes a noite toda!”. Não havia realmente coisa alguma a ser dita. O riso é provavelmente a sua forma de se manterem sãos ou de abordar um problema que é aparentemente tabu ser catalogado como um problema. Devo dizer que eu própria já não ouço a *adhan subuh*. Ou o meu corpo se habituou ou tenho simplesmente sorte de viver numa zona em que o *muadzin* tem uma voz linda

5. Muhamad Syahri Romdhon, “Azan Pitu, Tradisi Masjid Sang Cipta Rasa Cirebon Sejak Zaman Wali Sanga” [Azan Pitu, A Tradição da Mesquita Sang Cipta Rasa Cirebon Desde os Tempos de Wali Sanga], *Kompas*, 10 Maio, 2019, <https://regional.kompas.com/read/2019/05/10/18330821/azan-pitu-tradisi-masjid-sang-cipta-rasa-cirebon-sejak-zaman-wali-sanga?page=all> [Último acesso: 14 Março 2021]



* Source of images: Danarto, *Abracadabra*, trans. Harry Aveling (Jakarta: Metafor Publishing, 2001)

Fonte das imagens: Danarto, *Abracadabra*, trad. Harry Aveling (Jacarta: Metafor Publishing, 2001)



introduces himself in the story without disturbing its flow. The writer’s presence somewhat intrigues me and to be honest, the way Danarto writes about himself and his thoughts is rather funny. In ABRACADABRA, the story unfolds together with our awareness of what’s happening. Without having any control, the readers’ [our] position in the story is made apparent. To think of it as a magic show, this performance is divided into three acts.

The first act confronts us with a conversation between Hamlet and Horatio in anticipation of Hamlet’s death. The second act begins after Hamlet dies, and the magician, or the writer himself, announces the success of his trick by addressing the readers and prepares us for the next trick. The magician vanishes and we are left with Hamlet, he is now speaking to us about a new-found experience he is going through. After going into a ‘building’, the writer reappears and explains that our connection with Hamlet has dropped. Writer can no longer hear Hamlet but admits that a screen appears in front of him. The screen broadcast Hamlet in a place somewhere else and the writer describes what he is seeing. The third act starts as the writer once again stops seeing Hamlet through the screen and teleports to a hospital where he finds Hamlet lying on a bed. The writer once again vanishes as he finds Hamlet.

In this story, the writer, or the author if you’d like, vanished twice. First right after he introduced himself and handed over the ‘mic’ to Hamlet (in the second act), and second right after he found Hamlet again on a hospital bed (in the third act). But the silence found in this story I would argue is not within the vanishing effects produced by the writer in visual forms amidst his texts, nor the dropping of connection between us and Hamlet. First reason being that both vanishing effects were only produced once Danarto *voiced* himself and his thoughts. This act prompts us to acknowledge his presence as well as our position in the story. We are addressed by him, and though we are unable to verbally answer, we are imposed by an answer to which he replies back.

[Fragment 29, Grace]

No one portion of time can coincide with another. This is so true that we could only apprehend the sound object in the two ways it presented itself: either as a project, the score, or as a "memory" of the performance.
— Pierre Schaeffer, 1952 (Eng trans. 2012), p. 133⁶

The dots that eventually formed some sort of a line, a break, a pause, from words, from the story or as a necessary part of the story. One might also think of it as silence, but as Rachel and I have tried illustrating in the start of this piece, silence is absent in our daily lives. The seemingly random alphabet (Z and A), even if it is indeed readable, does not seem to perform as cognitive information, therefore one may also see it as a form of break, pause, silent, from the dots. But if the dots were to perform silence, as one may have thought of it, what role do these alphabets serve? Are they a notion to contrast the line-made-of-dots so that they can perform their silence? What about the wobbly vortex?

com um dialecto obviamente javanês mesmo na sua oração árabe. Talvez não tenha tido opção senão considerá-la linda. Mas, deixem lá... Eu muitas vezes me pergunto, juntamente com esta consolação minha: poderá ser esta uma das razões por que Danarto se tornou Muçulmano? Para que quando a *adzan* chama ele ter a mesma razão para se mexer, agir, fazer *shalat*?

[Fragmento 31, Rachel]

O conto de Danarto, ABRACADABRA, foi escrito em 1974 e publicado na sua primeira antologia Godlob (1975). O meu interesse inicial neste conto deve-se à surpreendente presença do escritor quando o li pela primeira vez. O escritor apresenta-se a si próprio na história sem perturbar a sua fluidez. A presença do escritor intriga-me de certa maneira e, para ser honesta, a forma como Danarto escreve acerca de si próprio e dos seus pensamentos é bastante divertida. Em ABRACADABRA a história desenrola-se ao mesmo tempo que a nossa consciência daquilo que se está a passar. Sem ter qualquer controlo, a posição dos leitores [a nossa] na história é definida. Para pensar nisto como um espectáculo de magia, esta performance está dividida em três actos.

No primeiro acto somos confrontados com uma conversa entre Hamlet e Horácio em antecipação da morte de Hamlet. O segundo acto começa após Hamlet morrer e o mágico, ou o escritor ele próprio, anuncia o sucesso do seu truque abordando os leitores e prepara-nos para o próximo truque. O mágico desaparece e somos deixados com Hamlet, ele fala agora connosco acerca de uma experiência recém-descoberta pela qual está a passar. Depois de entrar num “edifício”, o escritor reaparece e explica que a nossa ligação com Hamlet caiu. O escritor não consegue mais ouvir Hamlet mas admite que um ecrã aparece à sua frente. O ecrã emite Hamlet num sítio algures noutro lado e o escritor descreve o que está a ver. O terceiro acto começa com o escritor a mais uma vez deixar de ver Hamlet através do ecrã e a teletransportar-se para um hospital onde encontra Hamlet deitado numa cama. O escritor mais uma vez desaparece quando encontra Hamlet.

Nesta história, o escritor, ou o autor se preferirem, desaparece duas vezes. Primeiro logo após se ter apresentado e passado o “microfone” a Hamlet (no segundo acto) e, em segundo lugar, logo após ter descoberto Hamlet mais uma vez numa cama de hospital (no terceiro acto). Mas o silêncio encontrado nesta história, argumentaria eu, não se encontra dentro dos efeitos de desaparecimento produzidos pelo escritor em formas visuais pelo meio dos seus textos, nem no cair da ligação entre nós e Hamlet. Desde logo porque ambos os efeitos de desaparecimento só foram produzidos assim que Danarto *deu voz* a si próprio e aos seus pensamentos. Este acto leva-nos a reconhecer imediatamente a sua presença bem como a nossa posição na história. Nós somos abordados por ele e, embora sejamos incapazes de responder verbalmente, impomo-nos através de uma resposta à qual ele também responde de volta.

6. Pierre Schaeffer, *In Search of a Concrete Music*, trans. Christine North and John Dack (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2012)

[Fragmento 29, Grace]

Nenhuma porção de tempo pode coincidir com outra. Isto é tão verdadeiro que só conseguimos apreender o objecto sonoro nas duas formas em que ele se apresenta: quer como projecto, a partitura, ou enquanto “memória” da performance.
— *Pierre Schaeffer, 1952*⁶

6. Pierre Schaeffer, *In Search of a Concrete Music*, trad. Christine North e John Dack (Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2012)

Os pontos que finalmente formam alguma espécie de linha, uma quebra, uma pausa das palavras, da história ou enquanto parte necessária da história. Também podemos pensá-la como silêncio, mas como Rachel e eu tentámos ilustrar no início deste artigo, o silêncio está ausente das nossas vidas diárias. O aparentemente aleatório alfabeto (Z e A), mesmo que seja de facto legível, não parece actuar enquanto informação cognitiva e, assim, nós podemos também vê-lo como uma forma de quebra, pausa, silenciosa, em relação aos pontos. Mas se os pontos desempenhassem silêncio, como poderíamos ter pensado, que papel servem estes alfabetos? São eles uma ideia para fazer contraste com a linha feita-de-pontos, para que eles possam desempenhar o seu silêncio? Então e o vórtice trémulo?

*) Together with Hyphen —, Rachel Surijata and Grace Samboh is currently conducting a research project that aims to unfold the different trajectories in Danarto's life and his artistic oeuvre, from the visual art, literature, theater, and films.

Since 2011, **Hyphen** — function as an alias whatever kind of work its people do together, be it research, archiving, editorial, publishing, hosting residencies, making exhibitions, generating discussions and conversations, barbecue nights, or karaoke. In general, the group seeks to sew bits by bits of the fragmented Indonesian art history. A number of interests throughout the discussions are rooted into one stance: (re) reading Indonesian contemporary arts practice and putting it into its own historical context.

Rachel K Surijata (b. Jakarta, 1997) recently received her BA in Anthropology and Media with a dissertation about sound in museums. Her interest in listening and looking into people who geek is currently exercised in different curatorial and research work. Rachel currently lives and works between Jakarta and Yogyakarta, Indonesia.

Grace Samboh (b. Jakarta, 1984) cannot stay put, so she works in Yogyakarta, Jakarta, Jatiwangi or Medan. Due to questioning too many things at once, she does curatorial work as well as groundwork research. She is interested in unravelling how social realities, relationships and the past formulate in contemporary practices.

*) Juntamente com Hífen – Rachel Surijata e Grace Samboh estão actualmente a levar a cabo um projecto de investigação que tenta desembrulhar as diferentes trajectórias da vida de Danarto e sua obra artística, das artes visuais à literatura, teatro e cinema.

Desde 2011, **Hífen** – funciona como um pseudónimo qualquer que seja a espécie de trabalho que os seus membros fazem juntos, seja investigação, arquivologia, trabalho editorial e de publicação, acolher residências, fazer exposições, gerar discussões e conversas, noites de churrasco ou karaoke. Em geral, o grupo procura costurar bocadinho por bocadinho a fragmentada história de arte indonésia. Muitos dos interesses ao longo das discussões encontram-se enraizados numa postura: (re)ler a prática das artes contemporâneas indonésias e colocá-la no seu próprio contexto histórico.

Rachel K Surijata (n. Jacarta, 1997) licenciou-se recentemente em Antropologia e Media com uma dissertação sobre o som nos museus. A sua curiosidade em ouvir e debruçar-se sobre pessoas que se investem por inteiro nos seus interesses é actualmente exercitada em diferentes trabalhos curatoriais e de investigação. Rachel vive e trabalha actualmente entre Jacarta e Yogyakarta, Indonésia.

Grace Samboh (n. Jacarta, 1984) não consegue parar quieta, portanto trabalha em Yogyakarta, Jacarta, Jatiwangi ou Medan. Como questiona demasiadas coisas ao mesmo tempo faz trabalho curatorial bem como investigação de base. Tem interesse em desnovelar a forma como as realidades e relações sociais e o passado são formulados em práticas contemporâneas.

Remedy-ation in the work of RAW Material Company

*a text by Koyo Kouoh, Marie Hélène Pereira, Dulcie Abrahams Altass, Tabara Korka Ndiaye and Fatima Bintou Rassoul SY

I have always been interested in art as a thinking system as opposed to art as a display system. What types of knowledge can we share, and how?
Koyo Kouoh

Marie-Hélène Pereira: A center for art, knowledge, and society, RAW Material Company was established at the heart of the Senegalese capital, Dakar, a city long regarded as having an influential scene in the context of African contemporary art. It is an initiative that revolves around curatorial practice, art education, residency programmes, knowledge production, archiving of artistic theory, and art criticism. The space endeavours towards the growth of artistic practice and the appreciation of intellectual creativity in Africa.

By means of a transdisciplinary programme that draws on literature, film, architecture, politics, fashion, gastronomy, and the diaspora, today RAW is an indispensable space where different audiences come together. One of the issues underpinning our curatorial practice is the inquiry into the best forms of translation for a just mediation between our ecosystem’s different actors. Our major concern lies in the building of solid bridges capable of facilitating the meeting of ideas and people who participate in the forging of a strong and informed civil society.

The establishment of RAW within the context of Senegal and Dakar is also based on a significant heritage which forms the genesis of contemporary artistic practice in the country, beginning with the period of independence, with the first President-poet Léopold Sédar Senghor, up to the avant-garde practices of artist Issa Samb and the Laboratoire Agit’art.

Remedi(o)-ação no trabalho da RAW Material Company

*um texto de Koyo Kouoh, Marie Hélène Pereira, Dulcie Abrahams Altass, Tabara Korka Ndiaye e Fatima Bintou Rassoul SY

Sempre tive interesse na arte enquanto sistema de pensamento, por oposição à arte enquanto sistema de exibição. Que espécie de conhecimento podemos partilhar, e como?
Koyo Kouoh

Marie-Hélène Pereira: Um centro para a arte, conhecimento e sociedade, a RAW Material Company foi fundada no coração da capital senegalesa, Dakar, uma cidade há muito considerada como sítio de uma cena influente no contexto da arte contemporânea africana. É uma iniciativa que gira em torno da prática curatorial, educação artística, programas de residência, produção de conhecimento, arquivamento de teoria artística e crítica de arte. O espaço trabalha para o crescimento da prática artística e da apreciação da criatividade intelectual em África.

Através de um programa transdisciplinar que recorre à literatura, cinema, arquitectura, política, moda, gastronomia e à diáspora, a RAW é hoje um espaço indispensável onde diferente públicos se juntam. Um dos temas que fundamentam a nossa prática curatorial é a investigação sobre as melhores formas de tradução para uma mediação justa entre os diferente actores do nosso ecossistema. A nossa principal preocupação reside na construção de pontes sólidas, capazes de facilitar o encontro de ideias e pessoas que participam no forjar de uma sociedade civil forte e informada.

O estabelecimento da RAW dentro do contexto do Senegal e de Dakar encontra-se também baseado num legado expressivo que forma a génese da prática artística contemporânea no país, a começar no período da independência, com o primeiro Presidente-poeta Léopold Sédar Senghor, indo até às práticas vanguardistas do artista Issa Samb e do Laboratoire Agit’art.

In September 2018, RAW held its third biennial symposium: *Condition Report on Art History in Africa*, in order to highlight forms of mediation operating significant leverage in face of the absence of writing and archiving of artistic practice.

Dulcie, could you tell us a little about some of the key moments in the history of modern and contemporary Senegalese art and the different forms of mediation that led to the establishment of such a dynamic scene?

Dulcie Abrahams Altass: You are right to point out the role played by President Léopold Sédar Senghor. From the very start of the country’s independence, the Senghorian government devoted more than 25% of its budget to education, training, and culture. These are impressive though unsurprising amounts, if we bear in mind that the Senghorian political vision was essentially based on the building of a strong culture – of *négritude*.¹ The hefty infrastructure that Senghor had thus put in place was supposed to develop a significant cultural class who could be influential within Senegal, but also - and significantly - at an international level, where these artists who were “ambassadors of their country” were to help Senegal find its rightful place among the great historical and modern “civilizations”.²

Despite the magnitude of these efforts, there was a noticeable blossoming of cultural initiatives that went against them as early as the 1970s, fostered in particular by a young generation who was sceptical of the Senghorian government and wary of the way in which culture seemed to serve above all as a weapon of control on behalf of an increasingly authoritarian state.

Created in 1974, the Laboratoire Agit’Art was the result of a shared desire among a multidisciplinary group to place art at the centre of the daily life of the Senegalese people and to draw on the generative power of artistic practice to *agitate* society. This collective – with founding members Issa Samb, El Hadji Sy, Djibril Diop Mambety, and Youssoupha Dione, among others – represented a counterpoint to the State’s cultural policy, and is a project that continues to this day, through the new generation of *Laborantins*.

Around the same period, in a room in the working-class neighbourhood of the Médina, a group of young people set up the Front Culturel Sénégalais [Senegalese Cultural Front], moved by a desire to use culture to defend the rights of the Senegalese people against the perceived elitism and neo-colonialism of Senghor’s regime, and similarly aimed at all oppressed peoples throughout the world. The FCS placed particular emphasis on promoting local languages and in 1978 it declared that “The genius of a people is expressed through the language of the people”.³ Underground newspapers, street theatre, music competitions – these are some examples of the means deployed by the FCS during the 1970s and 1980s.

The 1980s witnessed a change in the political regime in Senegal, with the ascent to power of President Abdou Diouf and his acquiescence to the demands of the structural adjustment programmes. Public services in the country found themselves deprived of funding, and it was thus up to the populations to take charge of the well-being of their shared life. With its ranks strengthened

1. Négritude refers to a loose but influential ideological and cultural impetus towards the celebration of black cultures that emerged in the early 20th century amongst young intellectuals, activists, and artists hailing predominantly from Francophone Africa, the Antilles, and the African diaspora,

2. L. S. Senghor “Introduction” to *L’Anthologie des Arts Plastiques Contemporains au Sénégal*, edited by F. Axt and E. H. M. B. Sy, 1989, p.18

3. *Déclaration du Front Culturel Sénégalais à propos des langues nationales*, February 1978

Em Setembro de 2018, teve lugar na RAW o seu terceiro simpósio bienal: *Condition Report on Art History in Africa* [Relatório de Situação sobre a História de Arte em África], concebido de forma a realçar formas de mediação que operam um efeito de alavanca significativo em face da ausência de escrita e arquivamento da prática artística.

Dulcie, pode falar-nos um pouco sobre alguns dos momentos-chave na história de arte Senegalesa moderna e contemporânea e as diferentes formas de mediação que levaram ao estabelecimento de uma cena tão dinâmica?

Dulcie Abrahams Altass: Tem razão em apontar o papel desempenhado pelo Presidente Léopold Sédar Senghor. Logo desde o início da independência do país, o governo Senghoriano dedicou mais de 25% do seu orçamento à educação, formação e cultura. Isto são valores impressionantes, embora não surpreendentes, se tivermos em consideração que a visão política Senghoriana era essencialmente baseada na construção de uma cultura forte – de *négritude*.¹ A pesada infraestrutura que Senghor tinha assim implementado tinha o propósito de desenvolver uma classe cultural significativa que pudesse ser influente dentro do Senegal, mas também – e de modo relevante – a um nível internacional, onde estes artistas que eram “embaixadores do seu país” iriam ajudar o Senegal a encontrar o seu lugar legítimo entre as grandes “civilizações” históricas e modernas.²

Apesar da magnitude destes esforços, houve um florescimento notável de iniciativas culturais que foram contra eles logo desde o início da década de 1970, fomentados em particular por uma geração jovem que era céptica do governo Senghoriano e reticente em relação à forma como a cultura parecia servir acima de tudo como uma arma de controlo em nome de um estado cada vez mais autoritário.

Criado em 1974, o Laboratoire Agit’Art foi o resultado de um desejo partilhado por um grupo multidisciplinar de colocar a arte no centro da vida diária do povo senegalês e de recorrer ao poder gerador da prática artística para *agitar* a sociedade. Este colectivo – com os membros fundadores Issa Samb, El Hadji Sy, Djibril Diop Mambety e Youssoupha Dione, entre outros – representou um contraponto à política cultural do Estado e é um projecto que continua até aos dias de hoje, através da nova geração de *Laborantins*.

Por altura do mesmo período, numa sala no bairro de classe trabalhadora de Médina, um grupo de jovens fundaram a Front Culturel Sénégalais [Frente Cultural Senegalesa], movidos por um desejo de utilizar a cultura para defender os direitos do povo senegalês contra o que era percebido como o elitismo e neo-colonialismo do regime de Senghor – e de modo similar destinado a todos os povos oprimidos por todo o mundo. A FCS colocou uma ênfase particular na promoção de línguas locais e em 1978 declarou que “O génio de um povo é expresso através da língua do povo”.³ Jornais clandestinos, teatro de rua, competições musicais - estes são alguns exemplos dos meios empregues pela FCS durante as décadas de 1970 e 1980.

A década de 1980 foi palco de uma mudança no regime político do Senegal, com a subida ao poder do Presidente Abdou Diouf e o seu consentimento em relação às exigências dos programas de ajustamento estrutural. Os serviços públicos no país deram por si privados de fundos e cabia assim às

1. *Négritude* refere-se a um desarticulado mas influente ímpeto ideológico e cultural para a celebração das culturas negras que emergiram no início do século XX entre jovens intelectuais, activistas e artistas que vinham predominantemente da África Francófona, Antilhas e da diáspora Africana.

2. L. S. Senghor “Introduction” to *L’Anthologie des Arts Plastiques Contemporains au Sénégal*, editado por F. Axt and E. H. M. B. Sy, 1989, p.18

3. *Déclaration du Front Culturel Sénégalais à propos des langues nationales*, Fevereiro 1978

by a subsequent rural exodus, the Dakar youth regrouped around the Set Setal movement (meaning “clean and make clean,” in Wolof). The movement began not only to clean up neighbourhoods but also to embellish them, painting murals of local heroes on the walls of the city.

This DIY attitude continued into the 1990s and 2000s, with the birth of several independent initiatives, in particular Dak’Art Biennale’s OFF, which offers an alternative platform to the official programme and which demonstrates the extent to which the inhabitants of Dakar take ownership of this event. In 2018, the OFF comprised over 300 exhibitions in every district and suburb of Dakar.

Korka, we can glean from these examples a clear link between artistic practice and social and political mobilization. Can you expand on how Senegalese political, civic, and environmental activism interacts with culture today, and the lessons to be learnt regarding cultural mediation?

Tabara Korka Ndiaye: Senegal is a country often described as stable. It has experienced democratic handovers and relatively smooth transfers of power, except for the recent episode of 23 June 2011. In fact, following the end of his second term, then President Abdoulaye Wade – the father of the first party handover in 2000 – saw his political regime rejected by the people, following the frustration growing out of, among other grievances, the high cost of living, excesses in the wielding of power, and untimely power outages. The proposed constitutional reform project entailed two major changes: the adoption of a “presidential ticket” which allowed the conditions for the transfer of the highest political office to a vice-president without resorting to elections, and the down-sizing to 25% of the votes cast in the first round of a presidential election as the minimum requirement necessary for victory⁴. A strong popular mobilization took place from the moment of the announcement against what was perceived as one affront too many. An active civil society, a population on the alert, and the birth of the *Y’en a marre* [We are fed up] citizen’s movement have combined the efforts of what could be described as an alternative form of possible citizenship, one that is alert and proactive. The *Y’en a marre* movement was particularly impactful. Founded by rappers and journalists, it was the natural extension of a Senegalese hip-hop culture strongly infused with a particular definition of civic engagement. Dr Abdoulaye Niang described it as follows: “For those who are unaware of the history of Senegalese hip-hop, they should know that the notion of political engagement did not begin with the ‘Y’en a marre’ movement. Historical truth is necessary. Take, for example, the very first sounds of Positive Black Soul or PBS – these already expressed a political will. They stated ‘We belong neither to the PS nor to the PDS’; we can already find here an attempt at a clear demarcation from professional politicians”⁵. The youth, previously described as the “unwholesome youth” by the second Senegalese President Abdou Diouf, demonstrated its desire for a break with the past management of public affairs. Since then, the *Y’en a marre* movement has continued to contribute to the earnestness of public debate with a multitude of awareness campaigns, notably promoting mass voter registration throughout the entire Senegalese territory. These civil actions have had a significant impact on local cultural organizations.

4. Séverine Awenengo Dalberto – De la rue aux urnes : la longue marche de la deuxième... – October 2012
<http://www.sciencespo.fr/ceri/>

5. “Track 4 : Citoyenneté et politique” in Wala Bok, 2015, Niang Abdoulaye, p. 31. “PS” refers to the Parti Socialiste and “PDS” the Parti Démocratique Sénégalais, the dominant political parties of the era.

populações tomar as rédeas do bem-estar da sua vida partilhada. Com as suas fileiras reforçadas por um êxodo rural subsequente, a juventude de Dakar reagrupou-se em torno do movimento Set Setal (que significa “limpar e fazer limpo” em Wolof). O movimento começou não só por limpar os bairros mas também embelezá-los, pintando murais de heróis locais nas paredes da cidade.

Esta atitude faça-você-mesmo continuou pelas décadas de 1990 e 2000 adentro, com o nascimento de várias iniciativas independentes, em particular a OFF da Bienal de Dak’Art, que oferece uma plataforma alternativa ao programa oficial e que demonstra a medida em que os habitantes de Dakar tomam propriedade deste evento. Em 2018, a OFF incluiu mais de 300 exposições em cada bairro e subúrbio de Dakar.

Korka, podemos deduzir a partir destes exemplos uma ligação clara entre prática artística e social e mobilização política. Pode falar um pouco mais sobre a forma como o activismo político, cívico e ambiental senegalês interage com a cultura hoje e as lições a tirar no que toca à mediação cultural?

Tabara Korka Ndiaye: O Senegal é um país muitas vezes descrito como sendo estável. Experimentou passagens de mandato democráticas e relativamente suaves transferências de poder, excepto no caso do recente episódio de 23 de Junho de 2011. De facto, a seguir ao fim do seu segundo mandato, o então Presidente Abdoulaye Wade – o pai da primeira transferência de poder entre partidos em 2000 – viu o seu regime político rejeitado pelo povo, no seguimento da frustração decorrente de, entre outras reclamações, o elevado custo de vida, excessos no exercício do poder e inoportunas falhas eléctricas. O projecto de reforma constitucional proposto acarretava duas mudanças principais: a adopção de um “*ticket* presidencial” que permitia as condições necessárias para a transferência do mais alto cargo público a um vice-presidente sem recorrer a eleições e a redução para 25% dos votos expressos na primeira volta de uma eleição presidencial como o requerimento mínimo para a vitória⁴. Teve lugar uma forte mobilização popular logo a partir do momento do comunicado contra o que era entendido como afrontas a mais. Uma sociedade civil activa, uma população alerta e o nascimento do movimento de cidadãos *Y’en a marre* [Estamos fartos] combinaram os esforços do que pode ser descrito como uma forma alternativa de cidadania possível, uma cidadania alerta e pró-activa. O movimento *Y’en a marre* teve um impacto particular. Fundado por rappers e jornalistas, foi a extensão natural da cultura hip-hop senegalesa, fortemente permeada por uma definição particular de envolvimento cívico. O Dr. Abdoulaye Niang descreveu-o da seguinte forma: “Para aqueles que não têm conhecimento da história do hip-hop senegalês, é importante saber que a noção de envolvimento político não começou com o movimento “Y’en a marre”. A verdade histórica é necessária. Consideremos por exemplo os primeiros sons de Positive Black Soul ou PBS – eles já expressavam uma vontade política. Eles afirmavam ‘Não pertencemos nem ao PS nem ao PDS’”⁵. A juventude, previamente descrita como a “juventude não saudável” pelo segundo Presidente senegalês Abdou Diouf, demonstrou o seu desejo de uma quebra com a passada gestão dos assuntos públicos. Desde então, o movimento *Y’en a marre* continuou a contribuir para a seriedade do debate público com uma grande variedade de campanhas

4. Séverine Awenengo Dalberto – De la rue aux urnes : la longue marche de la deuxième... – Outubro 2012
<http://www.sciencespo.fr/ceri/>

5. “Track 4 : Citoyenneté et politique” in Wala Bok, 2015, Niang Abdoulaye, p. 31. “PS” refere-se ao Parti Socialiste e “PDS” ao Parti Démocratique Sénégalais, os partidos políticos dominantes da época.

6. Préface – CHRONIQUE D'UNE RÉVOLTE, photographies d'une saison de protestation, Koyo Kouoh, Camille Ostermann, RAW Material Company & HKW, 2012

For instance, RAW Material Company dedicated an exhibition to this turning point in Senegalese political life, entitled *Chronicle of a Revolt: photographs of a season of protest* (2012). The exhibition traces a period of intense political and social activity that culminated in the peaceful and democratic outcome of the recent presidential elections in Senegal. Twenty photographers, most of them Senegalese, put forward their accounts of this process of civic awakening. They told the story of Senegal's commitment to democracy and social dialogue, coupled with a strong desire for a change in leadership and respect for constitutional law⁶. This exhibition was undoubtedly one of the first cultural and artistic responses in Senegal. Displayed inside RAW and on its exterior walls, the photos engaged in a dialogue with the public without the need for a certain type of mediation which might involve a pedagogy of looking. The ability, awareness, and maturity of the people to see for themselves, and to remember the strongest moments of this civil event, without imposing the intervention of a third party, were placed at the centre of the curatorial process. Furthermore, this quality of citizenship will continue to embrace common struggles and to surprise us.

A strong environmental awareness is becoming increasingly visible in Senegal. Activists and organizations working for the protection of the environment have been highlighting the need for the principled and equitable management of natural resources in Senegal, especially given the recent discovery of significant oil and gas reserves in a few areas of the country. Natural resources receive enormous attention. Unfortunately, this occurs in ways that are extremely inequitable. Senegal is one of the five producers of phosphates in Africa. This significant production, however, comes with considerable environmental damage which debilitates communities. In 2018, as part of its residency program, RAW Material Company welcomed Danish artist Christian Danielewitz, who conducted extensive research on mineral extraction and the transformation of natural resources in Senegal, particularly in the village of Gad Gomène, located near the open pit phosphate mines of Taiba in the region of Thiès, 70 km from the Senegalese capital. A year later, Danielewitz's research evolved into the exhibition *PO4 (Blackout)* at RAW Material Company. Danielewitz demonstrated the irony and impact of phosphate mining in an installation that testifies to the devastation suffered in the village of Gad Gomène. A series of discursive programs and workshops with environmental activists hailing from different disciplines were developed around the exhibition. Environmental activism and issues related to resource extraction in Senegal were debated by academics, activists, and community members from the village of Gad as well as the audience, who attended in large numbers.

By virtue of the two examples mentioned above, we can see that the cultural mediation that we intend to offer is fundamentally protean. It is a matter of perpetually placing the subjects that we are interested in at the center, by attempting to accurately reflect the experiences that have shaped the research. It is also a question of making room for possible forms of endogenous knowledge.

de sensibilização, particularmente a promoção do registo em massa de votantes por todo o território senegalês. Estas acções civis tiveram um impacto significativo nas organizações culturais locais. Por exemplo, a RAW Material Company dedicou uma exposição a este ponto de viragem na vida política senegalesa, intitulada *Chronicle of a Revolt: photographs of a season of protest* (2012) [Crónica de uma Revolta: fotografias de uma temporada de protesto]. A exposição investiga um período de actividade política e social intenso que culminou no resultado pacífico e democrático das recentes eleições presidenciais no Senegal. Vinte fotógrafos, a maior parte deles senegaleses, ofereceram as suas versões deste processo de despertar cívico. Contaram a história do compromisso do Senegal para com a democracia e diálogo social, aliado a um forte desejo de uma mudança na liderança e respeito pela lei constitucional⁶. Esta exposição foi sem dúvida uma das primeiras respostas culturais e artísticas no Senegal. Exposta dentro da RAW e nas suas paredes exteriores, as fotos entravam em diálogo com o público sem a necessidade de um certo tipo de mediação que poderia envolver uma pedagogia do olhar. A capacidade, consciência e maturidade das pessoas para ver por si próprias e lembrar os momentos mais intensos deste evento civil, sem impor a intervenção de um terceiro, foram colocadas ao centro do processo curatorial. Aliás, esta qualidade de cidadania irá continuar a abraçar lutas comuns e a surpreender-nos.

Está a tornar-se cada vez mais visível no Senegal uma forte consciência ambiental. Activistas e organizações a trabalhar para a protecção do ambiente têm vindo a sublinhar a necessidade de uma gestão com princípios e equitativa dos recursos naturais no Senegal, especialmente dada a recente descoberta de significativas reservas de petróleo e de gás nalgumas poucas áreas do país. Os recursos naturais recebem uma atenção enorme. Infelizmente, isto ocorre de formas que são extremamente desiguais. O Senegal é um dos cinco produtores de fosfatos em África. Esta significativa produção, contudo, tem o preço de danos ambientais consideráveis, o que debilita as comunidades. Em 2018, enquanto parte do seu programa de residências, a RAW Material Company deu as boas-vindas ao artista dinamarquês Christian Danielewitz, que levou a cabo uma investigação aprofundada sobre extracção mineral e a transformação dos recursos naturais no Senegal, particularmente na aldeia de Gad Gomène, localizada perto das minas de fosfatos a céu aberto de Taiba, na região de Thiès, a 70 km da capital senegalesa. Um ano mais tarde, a investigação de Danielewitz evoluiu até tomar a forma da exposição *PO4 (Blackout)* [PO4 (Apagão)] na RAW Material Company. Danielewitz demonstrou a ironia e impacto da mineração de fosfatos numa instalação que presta testemunho da devastação sofrida na aldeia de Gad Gomène. Foi desenvolvida em torno da exposição uma série de programas discursivos e workshops com activistas ambientais vindos de diferentes disciplinas. O activismo ambiental e as temáticas relacionadas com a extracção de recursos no Senegal foram debatidos por académicos, activistas e membros da comunidade da aldeia de Gad, bem como pelo público, que assistiu em grandes números.

A partir dos dois exemplos mencionados em cima podemos ver que a mediação cultural que intencionamos oferecer é fundamentalmente multifacetada. É uma questão de perpetuamente posicionar ao centro os sujeitos em que estamos interessados, tentando reflectir de forma precisa as experiências que moldaram a investigação. É também uma questão de dar espaço a formas possíveis de conhecimento endógenas.

6. Préface – CHRONIQUE D'UNE RÉVOLTE, photographies d'une saison de protestation, Koyo Kouoh, Camille Ostermann, RAW Material Company & HKW, 2012

Fatima, you have significant experience with cultural mediation in institutions which have an approach different to ours. Can you elaborate on cultural mediation in public institutions?

Fatima Bintou Rassoul SY: Cultural mediation is often seen as a means of disseminating knowledge and of rendering culture, art, or works of art accessible to as many people as possible. Ideally, it should enable the creation of a link between a culture presumed to be licit, and which is widely recognised as being the norm, and people who are supposedly impervious to it. The mediator is then viewed as a guide of sorts, whose mission can be summarised as making these discourses intelligible. However, this approach leaves little room for the cultural beings that we actually are and for the plurality of cultural models that we share. Moreover, mediation is seen here rather as a means of building bridges⁷ than as a means of teaching and/or educating.

In the case of Senegal and in particular of the Museum of Black Civilisations,⁸ various platforms have been developed in order to be able to establish concealed discourses on the great areas of civilisations from the African continent. The main idea is to uncover these models and to break with the discourse that suggests that we were and remain passive actors in our own history. Consequently, in this context, the themes developed cover different fields, ranging from the sciences, to history, to religious rites and rituals, through the so-called African arts or contemporary creation. The relationship of cultural mediators with the public is therefore part of an approach which consists of constructing the topic with the viewers, starting from elements which very often reside in the collective imagination, but which are collectively perceived as unsanctioned knowledge. This approach promotes the presence, within these spaces, of people who have received very diverse forms of education: traditional, religious, scholastic, oral, military, rural, etc., and helps to redefine those forms of knowledge on which the balance of our societies is based.

It is within a similar, but somewhat different perspective that a space like RAW Material Company has come to life. While mediation is seen as a tool within the museographic apparatus, at RAW mediation becomes an end in itself. This space has been conceived as a place of multiple mediations on art, knowledge, and society. The work we develop pushes us to question the models on which our societies were built and to pay particular attention to marginalized discourses in order to offer everyone a space for unfettered reflection. Therefore, our programmes are designed to respond to the plurality of subjects that agitate public debate, by bringing in identities from different spheres, whether or not they are recognised by mainstream institutions. This approach allows us to de-centre our subject, and to come across corpora of a certain density and to promote an intermediation of knowledge and know-how between people with common sensitivities, despite the fact that they sometimes originate from differing contexts and sociocultural environments. Here, mediation acts as a catalyst which, while taking nothing away from the plurality of our identities and references, is able to render the sum of our experiences possible. According to Serge Saada:

7. See. p.5 – §1 – Serge Saada, *Le terrain d'exercice de la MÉDIATION enjeux ?* coll. "Les essentiels", publisher: "Agence culturelle d'Alsace – 2016", p. 14 See link

8. Thursday, December 6, 2018 - Inauguration of the Museum of Black Civilizations with the exhibition: "African Civilizations: Continuous Creation of Humanity" Dakar, December 2018.

Fatima, a Fatima tem uma experiência relevante com mediação cultural em instituições que têm uma abordagem diferente da nossa. Pode falar um pouco sobre mediação cultural em instituições públicas?

Fatima Bintou Rassoul SY: A mediação cultural é muitas vezes vista como um meio de disseminar conhecimento e de tornar a cultura, arte ou obras de arte acessíveis a tantas pessoas quanto possível. Idealmente, devia possibilitar a criação de uma ligação entre uma cultura que se presume lícita e que é amplamente reconhecida como sendo a norma e as pessoas que são alegadamente impermeáveis a ela. O mediador é então visto como uma espécie de guia, cuja missão pode ser resumida na noção de tornar estes discursos inteligíveis. Contudo, esta abordagem deixa muito pouco espaço para os seres culturais que nós de facto somos e para a pluralidade de modelos culturais que partilhamos. Além disso, a mediação é vista aqui mais como um meio de construir pontes⁷ do que como uma forma de ensinar e/ou educar.

No caso do Senegal e em particular do Museum of Black Civilisations [Museu das Civilizações Negras]⁸ várias plataformas foram desenvolvidas de forma a ser possível estabelecer os discursos ocultos nas grandes áreas das civilizações do continente africano. A ideia principal é desvendar estes modelos e romper com o discurso que sugere que éramos e continuamos a ser actores passivos na nossa própria história. Consequentemente, neste contexto, os temas desenvolvidos cobrem diferentes campos, que vão das ciências, à história, aos ritos e rituais religiosos, passando pelas chamadas artes ou criação contemporânea africanas. A relação dos mediadores culturais com o público faz assim parte de uma abordagem que consiste em construir o tema com os espectadores, partindo de elementos que muitas vezes residem na imaginação colectiva, mas que são colectivamente entendidos como conhecimento não-sancionado. Esta abordagem promove a presença, dentro destes espaços, de pessoas que receberam formas muito diversas de educação: tradicional, religiosa, escolástica, oral, militar, rural, etc., e ajuda a redefinir essas formas de conhecimento nas quais o equilíbrio das nossas sociedades se baseia.

É no quadro de uma similar mas um tanto ou quanto diferente perspectiva que um espaço como a RAW Material Company vê a luz do dia. Embora a mediação seja vista habitualmente como uma ferramenta dentro do aparelho museográfico, na RAW a mediação torna-se um fim em si própria. Este espaço foi concebido como um lugar de múltiplas mediações sobre a arte, o conhecimento e a sociedade. O trabalho que desenvolvemos impele-nos a questionar os modelos sobre os quais as nossas sociedades foram construídas e a prestar particular atenção aos discursos marginalizados, de forma a oferecer a todos um espaço para reflexão sem restrições. Assim, os nossos programas são desenhados para responder à pluralidade de temas que agitam o debate público, trazendo identidades de diferentes esferas, quer elas sejam ou não reconhecidas pelas instituições do *mainstream*. Esta abordagem permite-nos descentrar o nosso tema e depararmo-nos com corpos de uma certa densidade, bem como promover uma intermediação de conhecimento e *know-how* entre pessoas com sensibilidades em comum, apesar do facto de que por vezes elas têm origem em contextos e ambientes socio-culturais diferentes. Aqui, a mediação age como um catalisador que, embora não roubando coisa alguma da pluralidade das nossas identidades e referências, é capaz de tornar a soma das nossas experiências possível. De acordo com Serge Saada:

7. V. p.5 – §1 – Serge Saada, *Le terrain d'exercice de la MÉDIATION enjeux ?* coll. "Les essentiels", editora: "Agence culturelle d'Alsace – 2016", p. 14 V. link.

8. Quinta-Feira, 6 Dezembro, 2018 - Inauguração do Museu das Civilizações Negras com a exposição: "African Civilizations: Continuous Creation of Humanity" Dakar, Dezembro 2018.

9. Serge Saada, *Et si on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*, Editions de l'Attribut, coll. "La culture en question", 2011, p. 154

*Cultural mediation can only be meaningful if one recognizes the culture of the other as being imbued with its origins, its life path, its habits, its leisure activities, and as long as we do not thrive for the other to be like us.*⁹

To some extent, this is what RAW works to achieve on a daily basis, with the help and support of a growing family.

Marie-Hélène, could we perhaps conclude by putting into perspective the role played by RAW in collaborative trans-local projects, where very often we appear as the mediators of the context from which we originate?

Marie-Hélène Pereira: In the same vein, one of the forms of mediation that we advocate for at RAW is that of the *right to opacity* as suggested by Édouard Glissant. Glissant has stated on this subject:

*I claim for everyone the **right to opacity**, which is not the same as closing oneself off. It is a means of reacting against all the ways of reducing us to the false clarity of universal models. I do not have to 'understand' anyone, individual, community, people – i.e. to 'take them with me' at the cost of smothering them, of losing them in a boring totality that I would be in charge of – in order to agree to live with them, to build with them, to take risks with them. ... Let the right to opacity, whereby Diversity will best be preserved and acceptance strengthened, be a lamp watching over our poetics.*¹⁰

The question of *audiences* becomes important in this regard, since RAW puts considerable effort into conceptualizing and coordinating its programmes, knowing that its primary objective is neither to describe artistic creation nor to make it comprehensible to the general public. Rather, it is the constant need to facilitate encounters between different cognitive entities that can mutually nourish each other. Conceived as a laboratory for the production of ideas and collective reflection, the space itself refuses to perpetuate the hierarchical impetus observed in the *establishment* and devotes itself to a series of experiments that function around values such as hospitality, care, and the relationship of trust necessary to keep moving together with our audiences.

Conscious mediation also leads us to challenge the absolute truths that leave no room for criticism. There is no obligation to confine ourselves to convergent discourses, but instead to allow room for disagreement and contestation within a constructive impetus, with a common goal of understanding the different perspectives we face.

To come back to the question of RAW's translocal collaborations, one of the most recent examples is that of the fourth edition of the Condition Report Symposium, entitled *Stepping out of Line: Art Collectives and Translocal Parallelism*, held in collaboration with the Dhaka Art Summit as part of its fifth edition *Seismic Movements*, which took place in February 2020 in Dhaka, Bangladesh. RAW's proposal was to reflect on notions of collectivity and translocal solidarity, taking into account the example of art collectives in existence or having existed in Africa and Asia in particular. With this proposal, RAW set itself up as a mirror in order

10. Édouard Glissant, *Treatise on the Whole-World*, translated by Celia Britton, Liverpool: Liverpool University Press, 2020, pp. 16-17

*A mediação cultural só pode ter significado se uma pessoa reconhecer a cultura do outro enquanto estando imbuída das suas origens, do seu percurso de vida, dos seus hábitos, das suas actividades de lazer, e desde que não nos esforcemos para que o outro seja como nós.*⁹

Em certa medida, é isto que a RAW trabalha para atingir diariamente, com a ajuda e apoio de uma família em crescimento.

Marie-Hélène, podíamos talvez concluir pondo em perspectiva o papel desempenhado pela RAW em projectos translocais colaborativos, onde muitas vezes aparecemos como os mediadores do contexto de onde originamos?

Marie-Hélène Pereira: Na mesma linha, uma das formas de mediação que nós defendemos na RAW é a do *direito à opacidade*, tal como ele foi sugerido por Édouard Glissant. Glissant afirmou sobre este assunto:

*Eu reivindico para todos o **direito à opacidade**, que não é o mesmo que nos fecharmos. É um meio para reagir contra todas as formas de nos reduzir à falsa clareza dos modelos universais. Não é necessário para mim "entender" quem quer que seja, indivíduo, comunidade, povo, de "tomá-lo para mim" com o preço de o sufocar, de perdê-lo numa totalidade aborrecida de que eu estaria em controlo - para aceitar viver com eles, construir com eles, arriscar com eles. (...) Que o direito à opacidade, através do qual melhor se preserva a Diversidade, e pelo qual a aceitação é reforçada, ilumine como uma lâmpada sobre as nossas poéticas.*¹⁰

A questão dos *públicos* torna-se importante neste aspecto, já que a RAW emprega um esforço considerável na conceptualização e coordenação dos seus programas, sabendo que o seu objectivo principal não é nem descrever a criação artística nem fazê-la compreensível ao público geral. Reside antes na constante necessidade de facilitar encontros entre diferentes entidades cognitivas que podem nutrir-se umas às outras mutuamente. Concebido como um laboratório para a produção de ideias e reflexão colectiva, o espaço em si recusa-se a perpetuar o impulso hierárquico observado no *establishment* e dedica-se a uma série de experiências que funcionam em torno de valores como a hospitalidade, o cuidado e a relação de confiança necessários para continuarmos a avançar juntos com os nossos públicos.

A mediação consciente também nos leva a pôr em causa as verdades absolutas que não deixam espaço para a crítica. Não existe uma obrigação de nos confinarmos aos discursos convergentes, mas sim, em vez disso, dar espaço à discordância e contestação dentro de um impulso construtivo, com um objectivo comum de entender as diferentes perspectivas que enfrentamos.

Para voltar à questão das colaborações translocais da RAW, um dos exemplos mais recentes é o da quarta edição do Condition Report Symposium, intitulado *Stepping Out of Line: Art Collectives and Translocal Parallelism* [Pisar Fora da Linha: Colectivos Artísticos e Paralelismo Translocal], que teve lugar em colaboração com o Dhaka Art Summit enquanto parte da sua quinta edição do *Seismic Movements* [Movimentos Sísmicos], que aconteceu em Fevereiro de

9. Serge Saada, *Et si on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*, Editions de l'Attribut, coll. "La culture en question", 2011, p. 154

10. Édouard Glissant, *Treatise on the Whole-World*, traduzido por Celia Britton, Liverpool: Liverpool University Press, 2020, pp. 16-17

to share different experiences linked to these themes from a local perspective (here, we are thinking of the African continent as a context), and also, and above all, constituted itself a host of different, geographically distant actors, to facilitate their meetings and exchanges on urgent issues directly related to their practices.

The experience accumulated by RAW and its team members over the past 12 years has shown that education remains at the heart of its practice and that it nurtures curiosity as well as the constant search for knowledge which is manifested in its programming, a search for collaborative construction.

This being said, mediation, namely cultural mediation at RAW Material Company, is in perpetual construction, with a solid grounding in the respect of the right to opacity and the break from hierarchical and unilateral systems borne out of the heritage handed down from our different colonial histories.

2020 em Dhaka, no Bangladesh. A proposta da RAW era reflectir sobre noções de colectividade e solidariedade translocal, levando em conta o exemplo de colectivos artísticos existentes ou que tivessem existido em África ou na Ásia em particular. Com esta proposta, a RAW definiu-se como um espelho, de forma a partilhar diferentes experiências ligadas a estes temas a partir de uma perspectiva local (aqui, estamos a pensar no continente africano enquanto contexto) e também – e sobretudo – constituiu-se enquanto anfitriã de actores diferentes e geograficamente distantes, para facilitar os seus encontros e trocas sobre temas urgentes directamente relacionados com as suas práticas.

A experiência acumulada pela RAW e pelos membros da sua equipa ao longo dos últimos 12 anos mostrou que a educação permanece ao centro da sua prática e que esta nutre a curiosidade bem como a constante busca de conhecimento, o que está patente na sua programação, uma busca por construção colaborativa.

Dito isto, a mediação, nomeadamente a mediação cultural na RAW Material Company, está em perpétua construção, com uma fundamentação sólida no respeito pelo direito à opacidade e no romper de sistemas hierárquicos e unilaterais nascidos do legado herdado das nossas diferentes histórias coloniais.

The roaring silence of martyr-making: revolutionary spaces, women and the politics of silence

In processes of creating heroes; and speaking about our heroes we are all coproducers of silences; that is, all the “negative space” we create as we very selectively build our heroes from the multitude they are as persons and parts of societies. Imagine cutting paper dolls. You draw a silhouette, and then you find your scissors and trace the outline. The paper left over is rapidly discarded; or perhaps some of it is refashioned for yet another cut-out, but the point here is that there is a part left over in order to fashion the exact figure you want for your play. This is what I here imagine as a type of negative space; or – a pregnant silence. The imagery of the doll-cutting and the negative space – that which is cut out is in this context transposed onto silence.

Who are the martyrs? In Egypt, before and after the 2011 revolution the martyrs were mostly men. And not the full men they once were when still alive. The creation of a martyr is also a forging of a stylized male figure, devoid of flaws. This involves some serious silencing. Here however, I wish to focus on those who are not made martyrs or heroes, those whose sacrifice and loss are not celebrated, those who are part of the silencing that goes into the creation of a martyr, or a hero. What happens to the women who experience violence in the revolutionary space?

In many societies humans have various heroes – mythical ones, perhaps the foremother of a nation, or a religious person; and real ones, a firefighter, or perhaps a champion of sorts. In the immediate post-revolutionary spaces of the Middle Eastern nations such as Egypt, the creation of martyrs was at once a celebration of victories won, and a mourning of the sacrifice and loss. In many ways, martyrdom was a way to celebrate the trauma suffered, but in doing so certain silences were also created.

Allow me a moment of reminiscence. In the period just after the 2011 revolution I was making my way home to my apartment in a suburb south of Cairo. As the taxi I was in crossed one of the bridges crossing the Nile, connecting up-scale island neighborhood Zamalek with Tahrir Square and the Nile Corniche, the railing of the bridge was covered in posters. I could not see the

O silêncio estrondoso do fabrico de mártires: espaços revolucionários, mulheres e a política do silêncio

Nos processos de criar heróis e quando falamos acerca dos nossos heróis somos todos co-produtores de silêncios, entendidos como todo o “espaço negativo” que criamos quando muito selectivamente construímos os nossos heróis a partir da pluralidade que eles são enquanto pessoas e parte das sociedades. Imaginemos recortar bonecos de papel. Desenhamos uma silhueta e depois vamos buscar as nossas tesouras e percorremos o contorno. O papel que resta é rapidamente descartado, ou talvez um pouco dele seja reconvertido em ainda mais um recorte, mas a questão aqui é que existe uma parte que resta de forma a modelar a figura exacta que queremos para a nossa brincadeira. É isto que eu imagino aqui como uma espécie de espaço negativo, ou – um silêncio grávido. A imagem de recortar o boneco e o espaço negativo – aquilo que é recortado é neste contexto transposto para o silêncio.

Quem são os mártires? No Egipto, antes e depois da revolução de 2011, os mártires eram sobretudo homens. E não os homens inteiros que eram quando vivos. A criação de um mártir é também um forjar de uma figura masculina estilizada, isenta de falhas. Isto envolve um silenciamento a sério. Aqui, contudo, quero concentrar-me naqueles que não são feitos mártires ou heróis, aqueles cujo sacrifício e perda não são celebrados, aqueles que fazem parte do silenciamento que entra na criação de um mártir ou herói. O que acontece às mulheres que experienciam violência no espaço revolucionário?

Em muitas sociedades os seres humanos têm diversos heróis - alguns míticos, talvez a mãe ancestral de uma nação, ou uma pessoa religiosa; e alguns reais, um bombeiro, ou talvez um campeão de alguma espécie. Nos espaços imediatamente pós-revolucionários das nações do Médio Oriente, como o Egipto, a criação de mártires foi simultaneamente uma celebração de vitórias conseguidas e um luto pelo sacrifício e perda. De muitas formas, o martírio era uma forma de celebrar o trauma sofrido, mas ao fazê-lo certos silêncios foram também criados.

Permitam-me um momento de reminiscência. No período logo após a revolução de 2011 eu estava a ir para casa para o meu apartamento num subúrbio

image or writing on the posters and asked the driver – what are the pictures? The man answered “the martyr of the revolution”. I realized the image was the familiar photo of the young man Khaled Said, who had been made a central figure of the Egyptian *thawrat al shabaab* – the youth revolution. The Facebook page set up to commemorate the young man who had died in police custody in the northern, coastal city Alexandria had been the central organizational hub for the subsequent uprising. *Kullina Khaled Said* – we are all Khaled Said was one central rallying cry.

As time passed by – various stylized portrayals of the young man would appear around the city, one particularly striking image I remember was a wall mural of Khaled Said’s portrait in black and white with a set of angel wings, done up in a fantastical, colorful style. The graffiti – as a central site for artistic expression of mourning, celebration, and dissent was in the period around the revolution, and for long afterwards – a central part of the forging of martyrs.

Much has been said about the makings of martyrs in and after the revolution, as well as in other periods, and my intent here is not to yet again go into the making of martyrs; but I wish to rather focus on the silences that surround the making of martyrs. As I make a point of in the beginning of this essay – the negative space left when cutting the shape of a martyr. In the case of Khaled Said – the symbolic of his martyrdom was not the entire, multidimensional person that he was with his detailed trajectory – it was rather an abstract, stylized entity; and very much a visual representation of the actions that led to his death. This is not to say that he, and other martyrs do not deserve to be celebrated as martyrs – and his family must still very much live with the fact that their loved one is lost. However, I wish to highlight how in such processes of mourning, and celebrating a sacrifice – there is much that is silenced.

In the Egyptian revolution I do not think it is a coincidence that the central symbol of martyrdom was male. The sacrifices carried by women were much harder to celebrate as the female body and martyr is not necessarily possible to lift forth as symbol. Violence perpetrated against female protestors in Cairo in 2011, 2013; and more recently in Sudan during the revolution of 2019 was often of a form that transgressed their physical integrity. Protestors were groped, some were sexually abused, some were raped; others were shamed in public for participating; their mere presence in the public spaces being suspect and potentially tarnishing their reputation and symbolic heroism. Everyone will remember the female figures of the revolution; the veiled women boldly screaming in the face of armed policemen in Tahrir Square; the women of Mahalla demanding “the women are here, where are the men?!”; and Alaa Salah, shrouded in white in Khartoum. However, the mourning and celebration of the victims of the revolution is mostly all male; and the martyrs and symbols lifted forth in the aftermath are all male. The politics of silencing female participation and sacrifice after the revolutions is as I argue – the creation of negative space.

The female body – in certain cultures hold a lot of meaning. In Egypt, Beth Baron speaks of the nation as woman (2005); and for Kurdistan, Diane King and Linda Stone lay out how women’s bodies are seen as the soil in which the nation grows (2010). And as such there is the obvious imagery of the female body as passive; but also as potentially polluted if transgressed upon.

Sherine Hafez writes brilliantly of how the existence of female bodies in the public, and political space that was Tahrir Square during the Egyptian

no sul do Cairo. Enquanto o táxi em que eu seguia atravessava uma das pontes que cruzam o Nilo, ligando o bairro luxuoso da ilha de Zamalek com a Praça Tahrir e a Corniche do Nilo, vi que o *rail* da ponte estava coberto de cartazes. Não consegui ver a imagem ou a escrita nos cartazes e perguntei ao condutor – o que são estas imagens? O homem respondeu “o mártir da revolução”. Apercebi-me que a imagem era de uma foto familiar do jovem Khaled Said, que tinha sido tornado numa figura central da *thawrat al shabaab* egípcia – a revolução da juventude. A página do Facebook criada para comemorar o jovem que morreu sob custódia policial na cidade costeira nortenha de Alexandria tinha sido o polo central organizacional para a insurreição subsequente. *Kullina Khaled Said* – somos todos Khaled Said era uma das principais palavras de ordem.

À medida que o tempo foi passando, várias representações do jovem foram aparecendo pela cidade. Uma imagem particularmente marcante de que me lembro foi a de um mural numa parede do retrato de Khaled Said a preto e branco com um par de asas de anjo, adornado num estilo fantasioso e colorido. O graffiti – enquanto espaço central para a expressão artística de luto, celebração e dissidência – foi no período à volta da revolução e durante muito tempo depois disso uma parte central do forjar de mártires.

Muito foi já dito acerca do fabricar de mártires na revolução e depois dela, bem como em outros períodos, e a minha intenção aqui não é mais uma vez entrar na feitura de mártires; mas quero antes concentrar-me nos silêncios que rodeiam essa feitura de mártires. Como argumento no início deste ensaio – o espaço negativo que é deixado quando se recorta a forma de um mártir. No caso de Khaled Said, o simbólico do seu martírio não era a pessoa inteira e multidimensional que ele era, com a sua trajectória detalhada – era antes uma entidade abstracta e estilizada e em grande medida uma representação visual das acções que levaram à sua morte. Isto não quer dizer que ele e outros mártires não mereçam ser celebrados como mártires – e a sua família tem ainda certamente de viver com o facto de que perderam o seu ente querido. Contudo, quero destacar como em tais processos de luto e de celebrar um sacrifício existe muito que é silenciado.

Na revolução egípcia, não penso que seja uma coincidência que o símbolo central do martírio seja masculino. Os sacrifícios suportados por mulheres foram muito mais difíceis de celebrar dado que um corpo feminino e mártir não é necessariamente uma coisa possível de elevar enquanto símbolo. A violência cometida contra protestantes do sexo feminino no Cairo em 2011, 2013 e mais recentemente no Sudão durante a revolução de 2019 tomou muitas vezes uma forma que transgredia a sua integridade física. As protestantes foram apalpadas, algumas sexualmente abusadas, algumas violadas, outras humilhadas em público por participar, a sua mera presença em espaços públicos sendo suspeita e potencialmente uma mancha na sua reputação e heroísmo simbólico. Todos se lembrarão das figuras femininas da revolução, as mulheres de véu corajosamente a gritar na cara de polícias armados na Praça de Tahrir, as mulheres de Mahalla a exigir “as mulheres estão aqui, onde estão os homens?!”; e Alaa Salah, envolta em branco em Cartum. Contudo, o luto e celebração das vítimas da revolução são praticamente todos masculinos; e os mártires e símbolos elevados no rescaldo são todos do sexo masculino. A política de silenciar a participação e sacrifício femininos depois das revoluções é, como eu argumento, a criação de um espaço negativo.

revolution very much challenged and subverted patriarchal norms (2014). Later on, these women were attempted subjugated, directly and physically through brutal violence; police beatings and the despicable “virginity testing” of female protestors by military personnel; as well as outright sexual violence as women experienced horrifying mob attacks.

The turning of the violence into explicitly sexual served many purposes – one was obviously to scare women from participating. The other was to ensure that women who participated could not be celebrated or mourned as martyrs or symbols as the potential pollution of their bodies means there was shame and stigma attached to their presence in the square. This active silencing of women is further a way to ensure their participation in public discussions also after the revolutionary moment is made suspect. Where male heroes of a revolution – or other violent moments – may benefit from and capitalize on participation in such actions; the possibility of violence that transgresses the boundaries of the female body (not merely sexual, but in any way that jeopardizes the symbolic purity of the female body) means that women who participated may actually actively silence their participation.

Further – as Hafez points out, the violent suppression and transgressions against female protestors’ bodies is thus a way of pushing women out of public space and silencing them; as well as legitimizing the voices that claim women are at risk of bodily harm if they participate in protests (2014). And how ironic this is, as male heroes may be cast into symbolic roles as heroes and martyrs *because of* bodily harm; but the mere risk of having been exposed to physical violence effectively silences the women heroes.

As I spent time in Cairo after the revolution and up until the coup d’état in 2013, I would spend a lot of time speaking to young men about their revolution stories (see Norbakk 2018; 2019), and I would rarely hear the same stories from my female interlocutors. It was only after a lot of probing and discussion that the women I spent time with would volunteer their stories. Where most men I know who had participated in the revolution would volunteer information of injuries sustained, showing scars from being shot or beaten; holding out arms and legs where birdshot could still be felt under the skin, the women would silently listen. Later on they would however tell of the same type of experiences, and how they too suffered under teargas, running for their lives, seeing friends and other compatriots fall dead to the ground. But – the possibility of transgressive violence effectively meant that their stories could simply not be celebrated or lifted forth as part of the national hero ethos; and even though they would share their stories in small forums, some of them boldly also in public, on a theater stage; or in media interviews, blogposts and on social media; the role they got to play in the casting of the national martyrs, heroes and mythical space in the post revolution was as stylized portrayals of the nation of Egypt. Cleopatra – mythical queen and national symbol, wearing a gas mask; un-personalized figures of female bodies shrouded; and – as victims of sexual violence and harassment.

The “cutting away” of unsavory; personal, and in the case of women – shameful aspects of their persona is a central part of the casting of the stylized martyr. It is further interesting to see how the visual representations of male martyrs and heroes are very often in the form of their portrait – the face either in form of a photograph, or in painting; but they are very much recognizable and distinguishable as themselves. In cases where women figured as visual

O corpo feminino em certas culturas carrega muito significado. No Egito, Beth Baron fala da nação enquanto mulher (2005); e, para o Curdistão, Diane King e Linda Stone expõem a forma como os corpos das mulheres são vistos enquanto o solo a partir do qual cresce a nação (2010). E como tal existe a imagem óbvia do corpo da mulher como passivo, mas também como potencialmente poluído se for transgredido.

Sherine Hafez escreve de forma brilhante sobre como a existência de corpos femininos no espaço público e político que era a Praça de Tahrir durante a revolução egípcia em grande medida pôs em causa e subverteu normas patriarcais (2014). Mais tarde, estas mulheres foram alvo de tentativas de subjugação, directa e fisicamente, através de uma violência brutal, espancamentos pela polícia e o objecto “teste de virgindade” de protestantes do sexo feminino por pessoal militar, bem como violência sexual declarada, com as mulheres a viver ataques horrendos da multidão.

O transformar da violência em algo explicitamente sexual serviu muitos propósitos – um dos quais foi obviamente assustar as mulheres para desencorajá-las a participar. O outro foi assegurar que as mulheres que participavam não pudessem ser celebradas ou choradas como mártires ou símbolos, dado que a potencial poluição dos seus corpos significava que existia vergonha e estigma associados à sua presença na praça. Este silenciamento activo das mulheres é, além disso, um modo de assegurar que a sua participação em discussões públicas também depois do momento revolucionário se torne suspeita. Onde os heróis masculinos de uma revolução – ou de outros momentos violentos – podem beneficiar da participação nesta espécie de acções e capitalizar nelas, devido à possibilidade de uma violência que transgride as fronteiras do corpo feminino (não meramente sexual, mas de qualquer forma que põe em perigo a pureza simbólica do corpo feminino) as mulheres que participaram podem de facto silenciar activamente a sua participação.

Além do mais, como aponta Hafez, a violenta supressão e transgressões contra os corpos das protestantes femininas é assim uma forma de empurrar as mulheres para fora do espaço público e silenciá-las, bem como legitimar as vozes que alegam que as mulheres estão em risco de danos corporais se participarem em protestos (2014). E quão irónico é isto, quando os heróis masculinos podem ser postos em papéis simbólicos enquanto heróis e mártires *devido aos* danos corporais, mas o mero risco de terem sido expostas a violência física efectivamente silencia as mulheres heroínas?

No tempo que passei no Cairo depois da revolução e até ao golpe de estado de 2013, costumava passar muito tempo a falar com jovens do sexo masculino acerca das suas histórias da revolução (v. Norbakk 2018; 2019) e raramente ouvia as mesmas histórias das minhas interlocutoras femininas. Era só após muito sondar e muito debate que as mulheres com quem eu passei tempo ofereciam as suas histórias. Onde a maior parte dos homens que participaram na revolução que conheço nos davam informação de feridas sofridas, mostrando cicatrizes de disparos ou de serem espancados, a esticar os braços e pernas para se ver onde ainda se conseguia sentir chumbo sob a pele, as mulheres ficavam a ouvir em silêncio. Mais tarde, contariam contudo a mesma espécie de experiências e como também elas sofreram sob gás lacrimogéneo, ter de correr pelas suas vidas, ver amigos e outros compatriotas cair no chão mortos. Mas a possibilidade de violência transgressiva significava efectivamente que as suas histórias não podiam simplesmente ser celebradas ou elevadas enquanto parte do ethos heróico nacional e apesar de elas partilharem as suas histórias em

representations they more often become portrayed as non-personal figures. The exception perhaps being Alaa Salah in Sudan, whose picture circulated widely as a celebration of the revolution. There has however been discussion afterwards of how in that case, the casting up of a female hero figure functioned as the active silencing of certain types of women, as Alaa Salah very much was a representative of the bourgeois, urban, professional woman of Sudan (Malik 2019). A representative of Arab womanness in a country where racial and ethnic boundaries very much matter (al-Nagar and Tønnessen 2017). There are also indications that women of other ethnicities and classes were targeted by state forces during the Khartoum massacre, and the stylization of a very particular mold for Sudanese revolutionary womanhood meant the active silencing of their sacrifices. And again – rumors and stigma attached to violence transgressing female bodies meant that many women were afraid, or hindered from participating; and those who did participate faced backlash afterwards, and found their participation invalidated, silenced; and downright erased (Al-Nagar and Tønnessen 2021). Even Alaa Salah – the embodiment of the Sudanese revolution (at least in the enthusiastic reports of western media) has been faced with a shaming campaign (Malik 2019), as a battle is waged over women’s legitimate participation in the Sudanese public.

As countries and nations move on from the violence of revolutionary moments – the battle for the transition begins, and who gets to participate; whose voices are legitimized and heard; and whose sacrifice gets mourned and celebrated matter deeply. The creation of martyrs and national myths with relation to these turning points in recent history are active politics of silencing. Moving rapidly and claiming space in the forging of national heroes is also a way to ensure space in decision making processes later on. Where Egypt currently sees a public and political space very much dominated by an authoritarian military state, where all revolutionary stories are being silenced, there is still a window of opportunity in the post-revolutionary Sudan.

The politics of silencing the “negative space” left when cutting paper dolls, and forging martyrs and heroes is a process of silencing that has comparative validity far beyond North Africa. The idea of creating a shape of the stylized celebrated hero will always require heavy trimming. The question is then what remains in the negative space?

The fact that women are imagined as the body from which the nation will grow forth, means that the idea of a woman’s body having been tarnished by violence simply *cannot* figure as part of a national ethos; and it is therefore, along with the women, silenced. The further silencing of women in the post-revolution also means the continuation of a patriarchal state/public, where women do not and should not participate as full political actors. However – the active, and at times frenetic silencing of women and stories of women heroes does also indicate that there is the negative space of the silenced; indeed that there is something there that must be silenced – and in that there is potential. The women of the revolutions are very much capable of being the bearers of their own destinies – but perhaps my manifesto here is merely to look into the negative space – listen into the roaring silence.

pequenos fóruns, algumas delas corajosamente também em público, num palco de teatro, ou em entrevistas aos media, publicações em blogs e nas redes sociais, o papel que lhes foi permitido desempenhar quando é escolhido o elenco dos mártires, heróis e o espaço mítico nacionais no período pós-revolucionário foi como retratos estilizados da nação do Egipto. Cleópatra – rainha mítica e símbolo nacional, a usar uma máscara anti-gás; figuras despersonalizadas de corpos femininos cobertos e enquanto vítimas de violência sexual e assédio.

O “recortar” de aspectos desagradáveis pessoais e, no caso das mulheres, vergonhosos da sua persona é uma parte central do modelar do mártir estilizado. É também interessante ver como as representações visuais de mártires e heróis masculinos surgem muito frequentemente sob a forma do seu retrato – a face quer em forma de fotografia ou numa pintura; mas são bastante reconhecíveis e distinguíveis enquanto eles próprios. Nos casos em que as mulheres figuravam como representações visuais eram mais frequentemente retratadas como figuras não-pessoais. A excepção sendo talvez Alaa Salah no Sudão, cuja fotografia circulou amplamente enquanto celebração da revolução. Tem havido contudo discussão posterior de como nesse caso o modelar de uma figura heróica feminina funcionou como silenciamento activo de certos tipos de mulher, dado que Alaa Salah era em grande medida uma representante das mulheres de classe burguesa, urbanas e profissionais do Sudão (Malik 2019). Uma representante da feminilidade árabe num país em que as fronteiras raciais e étnicas importam muito (al-Nagar e Tønnessen 2017). Existem também indicações de que as mulheres de outras etnias e classes foram alvo das forças do Estado durante o massacre de Cartum e a estilização de um molde muito particular para a feminilidade revolucionária sudanesa traduziu-se no silenciar activo dos seus sacrifícios. E, mais uma vez, os boatos e o estigma associados à violência que transgride os corpos femininos significaram que muitas mulheres tinham medo ou dificuldades em participar; e aquelas que participaram enfrentaram represálias depois e viram a sua participação invalidada, silenciada e simplesmente apagada (al-Nagar e Tønnessen 2021). Mesmo Alaa Salah, a encarnação da revolução sudanesa (pelo menos nos entusiasmados relatos dos media ocidentais), enfrentou uma campanha de humilhação (Malik 2019), com a batalha sobre a participação legítima das mulheres no espaço público sudanês a ser travada.

À medida que os países e nações ultrapassam a violência dos momentos revolucionários e avançam, começa a batalha pela transição e quem tem hipótese de participar, que vozes são legitimadas e ouvidas e quem vê o seu sacrifício chorado e celebrado importam profundamente. A criação de mártires e mitos nacionais com relação a estes pontos de viragem na história recente são política activa de silenciamento. Avançar rapidamente e reivindicar espaço no forjar de heróis nacionais é também uma forma de assegurar espaço nos processos de tomada de decisão mais tarde. Onde o Egipto é actualmente palco de um espaço público e político muito dominado por um estado militar autoritário, onde todas as histórias revolucionárias estão a ser silenciadas, existe ainda uma janela de oportunidade no Sudão pós-revolucionário.

A política de silenciar o “espaço negativo” que é deixado quando recortamos bonecos de papel e forjamos mártires e heróis é um processo de silenciamento que tem uma validade comparativa muito para além da África do Norte. A ideia de criar a forma do herói celebrado estilizado irá ser sempre lugar de uma considerável poda. A questão é, então, o que fica do espaço negativo?

O facto de as mulheres serem imaginadas enquanto o corpo a partir do qual a nação cresce em direcção ao futuro significa que a ideia do corpo de uma mulher manchado por violência simplesmente *não pode* figurar enquanto parte de um ethos nacional – e é assim juntamente com as mulheres silenciado. O adicional silenciamento das mulheres no período pós-revolucionário também significa a continuação de um estado/espaco público patriarcal, onde as mulheres não participam e não devem participar enquanto actores políticos plenos. Contudo, o silenciamento activo e por vezes frenético de mulheres e de histórias de mulheres heroínas também indica que existe o espaco negativo dos silenciados; que existe de facto algo ali que deve ser silenciado – e nisso há potencial. As mulheres das revoluções são muito capazes de comandar os seus próprios destinos, mas talvez o meu manifesto aqui seja meramente o de olhar para dentro do espaco negativo – ouvir lá dentro o estrondoso silêncio.

References

Hafez, Sherine. 2014. "Bodies that protest: The girl in the blue bra, sexuality, and state violence in revolutionary Egypt". *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 40 (1), pp. 20-28.

Baron, Beth. 2005. *Egypt as a woman: nationalism, gender, and politics*. Univ of California Press.

King, Diane E. and Stone, Linda. 2010. Lineal masculinity: Gendered memory within patriliney. *American Ethnologist*, 37(2), 323-336.

Norbakk, Mari. 2018. Men of Light Blood: Revolution Stories, Humor, and Masculine Capital in Egypt. *Men and Masculinities*, 21(3), 328-340.

Al-Nagar, Samia & Liv Tønnessen. 2017. "Women rights and the women movement in Sudan (1952-2014)" in Balghis Badri & Aili Tripp (eds.) *Women Activism in Africa* Zed Books.

Al-Nagar, Samia and Liv Tønnessen. 2021 (forthcoming). "Sudanese Women's Demands for Freedom, Peace, and Justice in the 2019 Revolution" in Aili Tripp, Ladan Affi and Liv Tønnessen (eds.) *Women and Peacebuilding in Africa*. James Currey.

Malik, Nesrine 2019. «She's an icon of Sudan's revolution. But the woman in white obscures vital truths», *The Guardian*, 24. April. Online. Accessible from: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/apr/24/icon-sudan-revolution-woman-in-whitess>

Bibliografia

Hafez, Sherine. 2014. "Bodies that protest: The girl in the blue bra, sexuality, and state violence in revolutionary Egypt". *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 40 (1), pp. 20-28.

Baron, Beth. 2005. *Egypt as a woman: nationalism, gender, and politics*. Univ of California Press.

King, Diane E. e Stone, Linda. 2010. Lineal masculinity: Gendered memory within patriliney. *American Ethnologist*, 37(2), 323-336.

Norbakk, Mari. 2018. Men of Light Blood: Revolution Stories, Humor, and Masculine Capital in Egypt. *Men and Masculinities*, 21(3), 328-340.

Al-Nagar, Samia & Liv Tønnessen. 2017. "Women rights and the women movement in Sudan (1952-2014)" in Balghis Badri & Aili Tripp (eds.) *Women Activism in Africa* Zed Books.

Al-Nagar, Samia e Liv Tønnessen. 2021 (a ser publicado futuramente). "Sudanese Women's Demands for Freedom, Peace, and Justice in the 2019 Revolution" in Aili Tripp, Ladan Affi and Liv Tønnessen (eds.) *Women and Peacebuilding in Africa*. James Currey.

Malik, Nesrine 2019. «She's an icon of Sudan's revolution. But the woman in white obscures vital truths», *The Guardian*, 24. Abril. Online. Acesso em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/apr/24/icon-sudan-revolution-woman-in-whitess>

The Invisible and the Visible. Identity Politics and the Economy of Reproduction in Art¹

"The art world stands to the real world in something like the relationship in which the City of God stands to the Earthly City."
(Arthur Danto 1964, p. 582)

"While there is a deeply ethical appeal in the desire for a more inclusive representational landscape and certainly under-represented communities can be empowered by an enhanced visibility, the terms of this visibility can often enervate the putative power of these identities."
(Peggy Phelan 1996, p. 7)

1. Originally written for the L'Internationale Online ©2014-2021

Some questions seem to always remain urgent. I would like to consider one of them: *Just where are we exactly when we consider the dynamics of power in the field of contemporary art?* Following the well-documented artistic strategies of 'institutional critique' of the 1960s and 1970s onwards, we had come to know more about art's power relations through the waves of socially- and politically-engaged movements and tendencies in art that were categorised under the broad frame of 'identity politics'. With hindsight, this is most often typical of the 1980s generation in the West – perhaps in the United States and the United Kingdom predominantly. Working with defined constituencies of Otherness based on perceived 'minority' or 'marginalised' status – mostly via notions of race, gender and sexuality – the thrust of these movements was to seek the light of cultural emancipation. It is fair to say that the art system, or what is often referred to as 'the art world', has over the recent decades worked through various necessary phases of attaining self-reflexivity: postmodernism has allowed it to take apart its own partialities of taste and collapsed its understanding of aesthetics; it has become aware of how it has mediated the cultural narrative in close alignment with broader socio-political hegemonies; and it has eventually authorised 'other' perspectives to enter into the fold in the name of inclusivity. Broadly speaking, it has claimed the understanding that it possesses a locus of power at its core, and that it is taking steps to address it. But at the heart of it all, the question is – how

O Invisível e o Visível. Políticas de Identidade e a Economia de Reprodução na Arte¹

"O mundo da arte encontra-se perante o mundo real aproximadamente da mesma forma que a relação pela qual a Cidade de Deus se encontra diante da Cidade Terrena."
(Arthur Danto, 1964, p. 582)

"Embora exista um atractivo profundamente ético no desejo de uma paisagem representacional mais inclusiva, e certamente que as comunidades sub-representadas podem ser capacitadas por uma visibilidade aumentada, os termos desta visibilidade podem muitas vezes enfraquecer o poder putativo destas identidades"
(Peggy Phelan, 1996, p. 7)

Algumas questões parecem permanecer sempre urgentes. Gostaria de considerar uma delas: *Onde estamos exactamente quando consideramos as dinâmicas de poder no campo da arte contemporânea?* Seguindo as bem documentadas estratégias artísticas da "crítica institucional" das décadas de 1960 e 1970 em diante, ficámos a conhecer mais acerca das relações de poder na arte, através das ondas de movimentos socialmente e politicamente empenhados e das tendências na arte que são categorizadas sob o largo enquadramento de "políticas de identidade". Em retrospectiva isto é mais frequentemente típico da geração da década de 1980 no Ocidente – talvez predominantemente nos Estados Unidos e Reino Unido. Trabalhando com circunscrições definidas de Alteridade baseadas em estatutos percebidos de "minoria" ou "marginalizado" - sobretudo através de noções de raça, género e sexualidade – o impulso destes movimentos era buscar a luz da emancipação cultural. É justo dizer que o sistema artístico, ou o que é muitas vezes referido pela designação de "o mundo artístico", tem ao longo de décadas recentes passado por várias fases necessárias ao alcançar da auto-reflexividade: o pós-modernismo permitiu-lhe desmontar as suas próprias parcialidades de gosto e colapsou o seu entendimento da estética; tornou-se consciente da forma como tem mediado a narrativa cultural em

1. Escrito originalmente para o L'Internationale Online ©2014-2021

much has really changed? Has artistic practice fulfilled the potential provided by the space that opened up especially for this emancipation through all the theorising? To what degree have the traditional terms of engagement between art's infrastructure and those wishing to be artistic practitioners been addressed, and where might we go from here?

It is perhaps worth undertaking the exercise of revisiting the trajectory of identity politics thus far, albeit with the effect of tightly condensing its discourse. Much of the key practice and debate around the subject of cultural marginalisation attributed to the 1980s occurred as part of a broad drive by groups marginalised from the art sphere demanding to be included, but also to be able to insist on their own identity. For artists, there was a deep desire to be made visible – identifiable – exactly for who they were. Subsequently, it could be said that they were offered the conditions to position the defining factor of their marginalisation – i.e. their race, gender, sexuality – as being something intrinsic to their art. We might think for example of artists ranging from Keith Piper to Ana Mendieta in this regard. For Other perspectives and personas to be given the kind of opportunity they were previously deprived of was an understandable and legitimate desire in the name of inclusivity and pluralism. But what level of progress was this? What was lacking? Theorist Russell Ferguson, in his introduction to *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures* (1990), a key book on this subject, discusses the particular conditions of this desire for visibility². He observes that the “unquestionable, invisible, universal”, that is the bourgeois, heterosexual, white male, has ultimately been the legitimising force for both the discourse of art and those able to practise within it. Ferguson suggests that this power to legitimise extends towards those considered marginalised in society, with the mode of acceptance happening through a process of recasting them via predetermined criteria of identification. All the while, the invisibility of the dominant group has meant someone's perceived difference (as manifested in their art) could only be meaningful in terms of a system of oppression. What in effect was formed was a subservient relation between the invisible and the visible. It is something we have known for a long time as the discourse of identity politics is well established. The move to address under-representation in art became like an act of holding up a distorted mirror towards society in order to form an institutionalised sort of multiculturalism. Furthermore, through the limited modes of representation for this kind of ‘identity art’, there ensued an identity reductionism, a severe flattening out of the ways in which identities could be visualised and thus understood.

We have to go back literally half a century to the foundations of the so-called Institutional Theory of Art, first raised by American writer and philosopher Arthur Danto, to the moment when the way the art system sustains itself was first verbalised: “To see something as art requires something the eye cannot decay – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an art world.” (Danto 1964, p. 580). Danto, and others considering this theory such as George Dickie, fleshed out what he at that time might have meant by an ‘atmosphere’, determining that this ultimately correlated with the conditions that created the aforementioned “unquestionable, invisible, universal” figure at the art system's centre. Discussing how an anonymous participant navigates the art field, Danto states in his essay “The Artworld”: “We cannot help him until he has mastered the is of *artistic identification* and so *constitutes* it a work of art”

2. “Real changes are impossible without a questioning of the master(piece) discourse which forms its foundation. As Toni Morrison points out, resistance could begin with a questioning of the unspoken assumption of white, male, heterosexual identity which underlies the concept of the ‘universal’” (Ferguson, 1990, p. 10).

próximo alinhamento com hegemonias socio-políticas mais amplas; e por fim autorizou que “outras” perspectivas fossem acolhidas no seu seio em nome da inclusividade. Em termos gerais, reivindicou o entendimento de que possui um *locus* de poder no seu núcleo e que está a dar passos para abordá-lo. Mas ao centro de tudo, a questão é – quanto mudou realmente? A prática artística cumpriu o potencial providenciado pelo espaço que abriu especialmente para esta emancipação, através de toda a teorização? Em que grau foram abordados os termos tradicionais de envolvimento entre a infraestrutura artística e aqueles que desejam ser praticantes artísticos e onde podemos ir a partir daqui?

É talvez meritório levar a cabo o exercício de visitar a trajetória das políticas de identidade até aqui, ainda que com o efeito de condensar estreitamente o seu discurso. Muita da prática e debate chaves em torno do assunto da marginalização cultural atribuído à década de 1980 teve lugar enquanto parte de um amplo impulso por grupos marginalizados da esfera artística que exigiam ser incluídos, mas também serem capazes de insistir na sua própria identidade. Para os artistas, havia um desejo profundo de serem feitos visíveis – identificáveis – exactamente por quem eles eram. Subsequentemente, pode ser dito que lhes foram oferecidas as condições para posicionar o factor distintivo da sua marginalização – i.e. a sua raça, género, sexualidade – como sendo algo intrínseco à sua arte. Podemos pensar por exemplo em artistas que vão desde Keith Piper a Ana Mendieta neste aspecto. Ser dado a perspectivas e *personas* Outras a espécie de oportunidade de que eram previamente privadas era um desejo compreensível e legítimo em nome da inclusividade e pluralismo. Mas que nível de progresso constituiu isto? O teórico Russell Ferguson, na sua introdução a *Out There: Marginalization and Contemporary Culture* (1990), um livro-chave sobre este assunto, discute as condições particulares deste desejo de visibilidade². Ele observa que o “inquestionável, invisível, universal” que é o homem branco, de classe burguesa e heterossexual tem em última instância sido a força legitimante, tanto para o discurso da arte como para aqueles capazes de praticar dentro dele. Ferguson sugere que este poder de legitimar estende-se àqueles considerados marginalizados na sociedade, com a modalidade de aceitação a acontecer através de um processo em que são reformulados via critérios pré-determinados de identificação. Ao mesmo tempo, a invisibilidade do grupo dominante significou que a diferença percepcionada de alguém (tal como é manifestada na sua arte) só podia ser significativa em termos de um sistema de opressão. O que de facto foi formado foi uma relação subserviente entre o invisível e o visível. É algo que sabemos há muito, dado que o discurso de políticas de identidade está bem estabelecido. A tendência de abordar a sub-representação na arte tornou-se como o acto de segurar um espelho distorcido em frente da face da sociedade, de maneira a formar uma espécie institucionalizada de multiculturalismo. Além disso, através das modalidades limitadas de representação para esta espécie de “arte de identidade”, seguiu-se um reducionismo de identidade, um severo nivelamento das formas em que as identidades podem ser visualizadas e, assim, entendidas.

Temos de remontar a literalmente meio século atrás, à fundação da chamada Institutional Theory of Art [Teoria Institucional da Arte], levantada pela primeira vez pelo escritor e filósofo norte-americano Arthur Danto, ao momento quando foi verbalizada pela primeira vez a forma como o sistema artístico se sustenta a si próprio: “Ver uma coisa enquanto arte requer algo que o olho não pode depreciar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento de história de arte: um mundo artístico.” (Danto, 1964, p. 580). Danto e outros, ao considerar

2. “São impossíveis mudanças verdadeiras sem um questionar do (/da obra prima do) discurso mestre que forma os seus alicerces. Como Toni Morrison aponta, a resistência poderia começar com um questionar da presunção tácita da identidade branca, masculina, heterossexual, que fundamenta o conceito do ‘universal’” (Ferguson, 1990, p. 10).

(Danto 1964, p. 579). This introduces the notion of ‘identification’ – an understanding of the codes that constitute the ‘atmosphere’ surrounding an artwork that can deem it identifiable as art, and only then can someone fulfil the aspiration of being part of the art world. “The greater the variety of artistically relevant predicates, the more complex the individual members of the art world become; and the more one knows of the entire population of the art world, the richer one’s experience with any of its members” (Danto 1964, p. 583-4). It seems an obvious point in hindsight to state that it is the art world that defines what art is, and many would argue that Danto’s idea remains profoundly relevant today. Yet it is difficult to describe this ‘atmosphere’ concretely, as its effectiveness lies in its sheer intangibility. The implication of Danto’s text is that there exists some sort of codification – behavioural codes of such great value that they even act as a legitimate form of cultural capital. Furthermore, some sort of art community ‘meme’ is nurtured in this state of intangibility. It drives the memetic behaviour that spreads between people within a group – the art world – in order to perpetuate its streaming of value. But perhaps the identity politics generation lacked sufficient awareness of this meme to instigate the real change required?³ The discourse of ‘identity politics’ in art for a long time has looked highly redundant, and for very good reasons too. With some exceptions, it was something that had rather stifled aesthetic limitations, with its clichéd images of the self or the body holding forth a marginalised status – a kind of figurative portraiture of one’s “otherness” if you like. ‘Identity politics’ art, arguably, may even have caused more problems than it set out to resolve. The act of making visible, though considered necessary for a certain period, could now be thought of as a second tier of marginalisation. It could be seen as a ghettoisation harboured within the fold of art world legitimisation. As Peggy Phelan so eloquently elucidated in her landmark book *Unmarked: The Politics of Performance* in the 1990s, visibility under these conditions can be considered an institutional trap.

These kinds of generic denominators for the self-representation of the marginalised create a kind of ethical dilemma for artists, with their promises of being able to enter the base stratum of the art system, but on the condition of having to perform the prescribed role of the Other. The ‘identity’ paradigm also became a kind of strategy for some individuals to find success in their careers – using the kind of ‘self-othering’ found in the work of many well-known but unmentionable artists. Even whole institutions have been built around supporting this kind of practice – one thinks of organisations such as Iniva in London. Thus there is a certain amount of baggage that comes with ‘identity politics’, and not all of it is helpful. At least there is one realisation that may be useful – the context of internationalism in art today mirrors that of 1970s and 80s institutional multiculturalism in the Anglo-Saxon world.

In the time since the emergence of the ‘identity politics’ discourse, the art world has entered rapid processes of internationalisation, and today numerous new metropolises of culture, including from right across the non-Western world, have joined the hegemonic centres. Yet it feels evident that the old modes of legitimisation identified as prevalent in the Institutional Theory of Art, along with its institutionalised multiculturalism, have found their way into the realm of art’s internationalism. The Western art world has legitimised new, previously marginalised entrants in a similar way to how it eventually legitimised those who were socially marginalised in its own societies the 1970s and 80s. Again, those

esta teoria, como George Dickie, deram mais corpo ao que na altura ele pode ter querido dizer com uma “atmosfera”, determinando que isto em última instância tinha uma correlação com as condições que criaram a já mencionada figura “inquestionável, invisível, universal” no centro do sistema artístico. Discutindo a forma como um participante anónimo navega o campo da arte, Danto afirma no seu ensaio “The Art World”: “Não podemos ajudá-lo até que ele tenha dominado o ser da *definição artística* e assim o *constituir* como obra de arte” (Danto, 1964, p. 579). Isto introduz a noção de “identificação” - uma compreensão dos códigos que constituem a “atmosfera” em torno de uma obra de arte, que podem torná-la identificável como arte e só então pode alguém cumprir a ambição de fazer parte do mundo artístico. “Quanto maior a variedade de predicados artísticos relevantes, mais complexos se tornam os membros individuais do mundo artístico; e mais se conhece a população inteira do mundo artístico, mais rica a nossa experiência com qualquer um dos seus membros” (Danto 1964, p. 583-4). Parece um argumento óbvio em retrospectiva afirmar que é o mundo artístico que define o que é a arte e muitos argumentariam que a ideia de Danto permanece profundamente relevante hoje. E ainda assim é difícil descrever esta “atmosfera” concretamente, dado que a sua eficácia reside na sua pura intangibilidade. A consequência do texto de Danto é que existe alguma espécie de codificação – códigos comportamentais de tão grande valor que agem até como uma forma legítima de capital cultural. Além disso, alguma espécie de “meme” da comunidade artística vê-se nutrido neste estado de intangibilidade. Move o comportamento memético que se espalha entre pessoas dentro de um grupo - o mundo artístico – de forma a perpetuar a sua transmissão de valor. Mas talvez faltasse à geração das políticas de identidade consciência suficiente deste meme para instigar a mudança real necessária³. Durante muito tempo, o discurso das “políticas de identidade” na arte tem aparentado ser altamente redundante e por muito boas razões também. Com algumas exceções, era algo que tinha um tanto ou quanto abafado limitações estéticas, com as suas imagens cliché do eu ou do corpo a estender nas mãos um estatuto marginalizado – uma espécie de retrato figurativo da “alteridade” de uma pessoa, se quisermos. A arte das “políticas de identidade” possivelmente terá até causado mais problemas do que aqueles que se propôs a resolver. O acto de tornar visível, embora considerado necessário durante um certo período, pode agora ser pensado como a segunda camada de marginalização. Pode ser visto como uma guetização albergada no seio da legitimação do mundo artístico. Como Peggy Phelan elucidou de forma tão eloquente no seu livro de referência *Unmarked: The Politics of Performance* na década de 1990, a visibilidade sob estas condições pode ser considerada uma armadilha institucional.

Estas espécies de denominadores genéricos para a auto-representação dos marginalizados criam uma espécie de dilema ético para os artistas, com as suas promessas de estes serem capazes de entrar no estrato base do sistema artístico, mas sob a condição de ter de desempenhar o prescrito papel do Outro. O paradigma de “identidade” também se tornou uma espécie de estratégia para alguns indivíduos encontrarem sucesso nas suas carreiras – usando a espécie de “auto-alteridade” encontrada no trabalho de tantos famosos mas inomináveis artistas. Até instituições inteiras foram construídas em torno da sustentação desta espécie de prática – podemos pensar em organizações como a Iniva em Londres. Existe, assim, um certo volume de bagagem que vem com as “políticas de identidade” e nem toda é útil. Existe pelo menos uma compreensão que pode

3. “Currently, however, there is a dismaying similarity in the beliefs generated about the political efficacy of political representation. The dangerous complicity between progressives dedicated to visibility politics and conservatives patrolling the borders of museums, movie houses and mainstream broadcasting is based on their mutual belief that representations can be treated as ‘real truths’ and guarded or championed accordingly. Both sides believe that greater visibility of the hitherto under-represented leads to enhanced political power. The progressives want to share this power with ‘others’; conservatives want to reserve this power for themselves. Insufficient understanding of the relationship between visibility, power, identity and liberation has led both groups to mistake the relation between the real and the representational” (Phelan 1996, p. 2).

3. “Atualmente, contudo, existe uma similaridade desalentadora nas crenças geradas acerca da eficácia política da representação política. A perigosa cumplicidade entre progressistas dedicados às políticas de visibilidade e conservadores que patrulham as fronteiras dos museus, cinemas e emissões mainstream baseia-se na sua mútua crença de que as representações podem ser tratadas como “verdades reais” e guardadas ou defendidas de forma correspondente. Ambos os lados acreditam que a maior visibilidade dos até aqui sub-representados leva a um poder político aumentado. Os progressistas querem partilhar este poder com os “outros”; os conservadores querem reservar este poder para si. Uma compreensão insuficiente da relação entre visibilidade, poder, identidade e libertação levou ambos os grupos a confundir a relação entre o real e o representacional” (Phelan, 1996, p.2)

previously marginalised, in this instance by geography, have been allowed in by the art world, on the condition that predetermined roles are fulfilled. Whether artists are aware enough of this mirroring, or even care, is unclear, but the broad apparatus is largely the same. Previously, the constituencies of identity were mostly vis-à-vis race, gender and sexuality, which could now be replaced with the regionalism – nationality, race and ethnicity rolled into one – of those practicing in the non-Western context. This is often, for example, through participation in the national or regional representation format for exhibitions – for example art from India, art from Mexico – which ultimately positions artists as regional representatives, and thus their art as being intrinsically linked to their national culture. This positioning would explain the success of artists such as Shirin Neshat or Subodh Gupta. Modes of visibility and identification are at the fore. Once we accept that what we see as contemporary art (in the memetic sense) around the world is ultimately a kind of colonial export, we can take the simple step towards understanding that the visibility and success of any artist or even metropole in the context of the art world only happens through the consensus and mould of the Western art establishment. It ultimately follows the same institutional logic described by Danto as well as Ferguson. The gateway is opened, a meme is planted, and then an image of art is requested – all in the guise of inclusivity. Alongside national representation type exhibitions, other exhibition formats such as biennials, which could be seen as the contemporary versions of the colonial-era Universal or World Exhibition, are the spaces of concentration for this legitimisation.

This new geographic paradigm for art has also been provided with its own curious lexicon that implicitly demarcates Otherness. Stepping outside the art sphere for just a moment, we can observe how certain words reappear in particular public contexts time and again. In South London, for example, it is not entirely uncommon to come across a word such as ‘vibrant’ in newspapers, local authority literature or elsewhere, when describing a district such as Brixton. What it *really* means of course, is that a lot of Caribbean folk live there – it might be a bit ‘edgy’ for some, but the locals are surely content, making plenty of noise, selling brightly coloured fabrics and exotic fruits. Similarly, art institutions have their own special lexicon for when they work with artists (and occasionally audiences) who may sit awkwardly within their traditional institutional frameworks of practice and reference. The word ‘local’, for example, is another somewhat discourteous term invoked when an institution wants to communicate to the world that they do, on occasion, work with locally-sourced, lesser-established artists. ‘Voices’ is another common one, with regard to ‘third-world’ artists in this instance, evoking frail, human, emotional stories from the battle-scarred, crisis-ridden outback. The word ‘celebration’ appears regularly too. Normally found in either the snappy opening, or last pensive paragraph of press releases and exhibition wall texts, it is a word often used in connection with foreign, predominantly non-Western artists exhibiting in solo shows or the ever-ubiquitous ‘national representation’ type exhibition. The type of celebration here is sprung on groups of artists hailing from the same region or country, who succumb to exhibiting together in this tenacious, and frankly, anachronistic format for exhibitions. The general tone is radically different from the norm, creating occasions when the pecking order between institutions and exhibiting artists becomes excruciatingly transparent. The message translates,

ser útil – a de que o contexto de internacionalismo na arte hoje espelha o do multiculturalismo institucional das décadas de 1970 e 1980 no mundo anglo-saxónico.

No tempo que decorreu desde a emergência do discurso das “políticas de identidade”, o mundo artístico entrou em processos rápidos de internacionalismo e, hoje, numerosas novas metrópoles da cultura, incluindo do lado do mundo não-Occidental, se juntaram aos centros hegemónicos. Ainda assim parece evidente que as velhas modalidades de legitimação identificadas como predominantes na Teoria Institucional da Arte, juntamente com o seu multiculturalismo institucionalizado, encontraram caminho para dentro do reino do internacionalismo da arte. O mundo artístico Ocidental legitimou novos participantes previamente marginalizados de forma similar ao modo como a dada altura legitimou aqueles que eram socialmente marginalizados nas suas próprias sociedades nas décadas de 1970 e 1980. Mais uma vez, foi permitida pelo mundo artístico entrada aos previamente marginalizados, nesta instância pela geografia, sob a condição de que os papéis predeterminados fosse cumpridos. Se os artistas estão conscientes o suficiente deste paralelismo, ou sequer se importam, não é claro, mas o amplo aparelho é largamente o mesmo. Previamente, as circunscrições da identidade eram sobretudo vis-a-vis a raça, o género e a sexualidade, o que pode agora ser substituído pelo regionalismo – nacionalidade, raça e etnia tudo num só – daqueles que praticam num contexto não-Occidental. Isto acontece muitas vezes, por exemplo, através da participação no formato nacional ou regional de representação de exposições – por exemplo arte da Índia, arte do México - que em última análise posiciona os artistas enquanto representantes regionais e, assim, a sua arte como estando intrinsecamente ligada à sua cultura nacional. Este posicionamento explicaria o sucesso de artistas como Shirin Neshat ou Subodh Gupta. As modalidades de visibilidade e identificação estão na linha da frente. Assim que aceitarmos que o que vemos como arte contemporânea (no sentido memético) por todo o mundo é em última instância uma espécie de exportação colonial podemos dar o simples passo em direcção a compreender que a visibilidade e sucesso de qualquer artista ou até metrópole no contexto do mundo artístico só acontece através do consenso e molde do *establishment* de arte Ocidental. Segue em última instância a mesma lógica institucional descrita por Danto bem como por Ferguson. O portão é aberto, um meme é plantado e então uma imagem da arte é pedida – tudo a pretexto da inclusividade. Juntamente com exposições do tipo representação nacional, outros formatos expositivos, como as bienais, que podem ser vistas como as versões contemporâneas da Exposição Universal ou Mundial da era colonial, são os espaços de concentração para esta legitimação.

Este novo paradigma geográfico para a arte foi também oferecido com o seu próprio léxico curioso que implicitamente delineia a Alteridade. Saindo para fora da esfera artística apenas um momento, podemos observar como certas palavras re aparecem em contextos públicos particulares uma e outra vez. No Sul de Londres, por exemplo, não é inteiramente invulgar depararmo-nos com uma palavra como “vibrante” nos jornais, literatura das autoridades locais ou noutras partes, quando descrevendo um bairro como Brixton. O que isto *realmente* significa, é claro, é que lá vivem muita gente caribenha - pode ser um pouco “arrojado” para alguns, mas os locais estão certamente satisfeitos, a fazer bastante barulho, a vender tecidos de cores fortes e frutos exóticos. De modo semelhante, as instituições artísticas têm o seu próprio léxico especial para quando trabalham com artistas (e ocasionalmente públicos) que se podem encaixar de forma desajeitada nos seus enquadramentos



Haegue Yang, *5, Rue Saint-Benoît* (2008). 8 sculptures made of household appliances. Dohmen Collection, Aachen. Installation view of *The New Décor*, Hayward Gallery, London, Great Britain, 2010. Photo: Steve White.

Haegue Yang, *5 Rue Saint-Benoit* (2008). 8 esculturas feitas de electrodomésticos. Colecção Dohmen, Aachen. Vista da instalação de *The New Décor*, Hayward Gallery, Londres, Grã-Bretanha, 2010. Fotografia: Steve White.



Haegue Yang, *Yearning Melancholy Red* (2008), mixed media, dimensions variable. Courtesy of Galerie Barbara Wien, Berlin. Installation view of *Asymmetric Equality*, REDCAT, Los Angeles, USA, 2008. Photos: Scott Groller.

Haegue Yang, *Yearning Melancholy Red* (2008), técnica mista, dimensões variáveis. Cortesia da Galeria Barbara Wien, Berlim. Vista da instalação *Asymmetric Equality*, REDCAT, Los Angeles, EUA, 2008. Fotografia: Scott Groller.



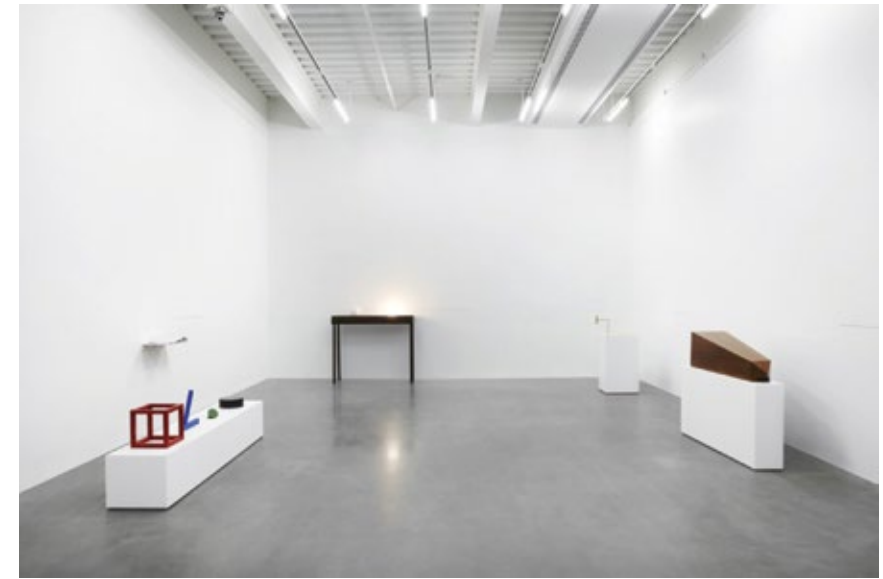
Renzo Martens, *Episode 3*, (2008) (video still). Courtesy Galerie Fons Welters, Amsterdam; KOW, Berlin; and the Box, Los Angeles.

Renzo Martens, *Episode 3* (2008) (captura de vídeo). Cortesia de Galeria Fons Welters, Amesterdão; KOW, Berlim; e the Box, Los Angeles.



Iman Issa, *Material for a sculpture recalling the destruction of a prominent public monument in the name of national resistance* (2010), from the series *MATERIAL* (2009–2012). Mahogany sculpture with black tassel, white wooden pedestal, 64 points vinyl writing, 142 × 49 cm.
Courtesy of the artist and Rodeo, Istanbul.

Iman Issa, *Material for a sculpture recalling the destruction of a prominent public monument in the name of national resistance* (2010), da série *MATERIAL* (2009-2012). Escultura em mogno com pendão negro, pedestal de madeira branco, escrita em vinil de 64 pontos, 142 × 49 cm.
Cortesia da artista e Rodeo, Istambul.



Iman Issa, *Material* (2010–2012), series of ten displays.
Courtesy of the artist and Rodeo, Istanbul.

Iman Issa, *Material* (2010-2012), série de dez expositivos.
Cortesia da artista e Rodeo, Istambul.

crudely, as: “congratulations for making it this far!”. To the public, artists are often portrayed as if they are ‘happy-clappy’ ethnics – expressive beings, always grateful, always ready and waiting for celebration to take place in the (one would think) momentarily self-conscious bourgeois museum. In this arena, visibility and faux-celebration go hand in hand, and evidently, this ‘celebration’ is unhelpful as it dissipates any attempt at criticality and intellectual relations. Yet following its rapid expansion, the art world has become a more complex place than it ever has been. This new ‘complexity’, we should hope, has its positive traits, and it is this notion – the aesthetics of complexity – that we will return to shortly.

The discourse about representation of the ‘othered’ self is distilled in the case study of artist Renzo Martens’s much-discussed video *Episode III: Enjoy Poverty* (2008). The work holds up a mirror, reflecting the art world’s blunt attitude towards marginalisation, its associated politics of visibility and economies of reproduction. It focuses on the lucrative business of poverty journalism that caters for a Western media that consumes images of people that have once been exploited through heavily unbalanced socio-economic conditions, and who can therefore be exploited again through these pictures. In the film, Martens attempts to train people from an under-privileged community in Congo to benefit themselves by taking images of their own status as impoverished (yet now complicit) people. They portray themselves as what Giorgio Agamben would refer to as ‘bare life’ – mere biological subjects with little in the way of choices or rights. The project fails of course – they simply do not have access to the same channels of distribution to cater for the demand. In their attempt at visibility through representations as marginalised selves, portrayed as a kind of universal basic human subject, the tiers of legitimisation for their work to be able to succeed remain inconspicuous.

The key platform of visibility for marginalised artists has been, as mentioned earlier, the exhibition. Irit Rogoff helps us move forwards here with her insightful and untypically anecdotal short text “How to Dress for an Exhibition”. This is her personal account of the opening of the exhibition *Black Male* at the Whitney Museum of American Art in New York, in 1994 – an exhibition renowned for considering representations of African-American men. She describes the experience of viewing the exhibition, and, afterwards finding the attendees to the opening profoundly more fascinating than the works of art on display. It was a rare occasion for a predominantly Black-American artistic crowd to convene within the bourgeois institution that is the Whitney. The guests had individually used the opportunity to present themselves for the occasion, dressing, conversing and participating in a way that brought to the fore a much more complex self-image. In her text, Rogoff initially asks: “In the shift that took place from art histories to discourses on representation within cultural criticism informed by post-structuralism and questions of difference during the 1980s, a certain move was made from looking at cultural artefacts as reflective to perceiving of them as constitutive. This was of course part of a much larger question to do with the establishment of meaning. How and where are meanings determined? By whom? For which readers or viewers? And through what structures of identification or disidentification?” (Rogoff 1998, p. 132). She then considers the notion of participation in relation to marginalisation and the possibilities not only for an awareness of the trap of institutionalised visibility, but also to open up the idea of addressing

institucionais tradicionais de prática e referência. A palavra “local”, por exemplo, é mais um termo um tanto ou quanto indelicado, invocado quando uma instituição quer comunicar ao mundo que eles trabalham, por vezes, com artistas de proveniências locais e menos estabelecidos. “Vozes” é outra palavra comum, relativa a artistas “de terceiro mundo” neste caso, evocando histórias de fragilidade, histórias humanas e emocionais de locais remotos lacerados pela guerra e atravessados por crises. A palavra “celebração” aparece regularmente também. Normalmente encontrada quer na introdução composta com habilidade ou no último parágrafo pensativo de comunicados de imprensa e textos de parede de exposições, é uma palavra muitas vezes usada em ligação a artistas estrangeiros, predominantemente não-Occidentais, em exposições individuais ou na sempre-onnipresente exposição do tipo “representação nacional”. O tipo de celebração aqui é impingido a grupos de artistas que vêm da mesma região ou país, que sucumbem a expor juntos neste formato teimoso e, francamente, anacrónico para exposições. O tom geral é radicalmente diferente da norma, criando ocasiões em que a hierarquia entre instituições e artistas em exposição se torna penosamente transparente. A mensagem traduz-se, sem rodeios, como: “parabéns por chegares tão longe”. Para o público, os artistas são muitas vezes retratados como se fossem “pessoas étnicas efusivamente alegres” – seres expressivos, sempre gratos, sempre prontos e à espera que a celebração tenha lugar no (pensar-se-ia) momentaneamente consciente-de-si-próprio museu burguês. Nesta arena, a visibilidade e a falsa-celebração vão juntas e, evidentemente, esta “celebração” é inútil dado que dissipa qualquer tentativa de relações críticas e intelectuais. E ainda assim, no seguimento da sua rápida expansão, o mundo artístico tornou-se um sítio mais complexo do que alguma vez foi. Esta nova “complexidade”, esperamos nós, tem os seus traços positivos e é esta noção – a estética da complexidade – a que voltaremos brevemente.

O discurso acerca da representação do eu “feito outro” encontra-se destilada no estudo de caso do muito discutido vídeo do artista Renzo Martens, *Episode III: Enjoy Poverty* (2008) [Episódio III: Desfruta da Pobreza]. O trabalho serve de espelho, reflectindo a atitude tosca do mundo artístico em relação à marginalização, as suas políticas da visibilidade e economias de reprodução associadas. Concentra-se no negócio lucrativo do jornalismo de pobreza que serve uns media Ocidentais que consomem imagens de pessoas que já foram alguma vez exploradas em condições socio-económicas profundamente desequilibradas, e que assim podem ser exploradas de novo através destas fotografias. No filme, Martens tenta treinar pessoas de uma comunidade sub-privilegiada no Congo de forma a beneficiarem-se a si próprias tirando fotografias da sua própria situação enquanto pessoas empobrecidas (e no entanto agora cúmplices). Eles retratam-se a si próprios como o que Giorgio Agamben se referiria enquanto “vida nua” – meros sujeitos biológicos com pouco que constitua escolhas ou direitos. O projecto falha, é claro – eles simplesmente não têm acesso aos mesmos canais de distribuição para servir a procura. Na sua tentativa de visibilidade através da representação enquanto eus marginalizados, retratados como uma espécie de sujeito básico humano universal, as camadas de legitimação para que o seu trabalho seja capaz de ter sucesso permanecem inconspícuas.

A plataforma-chave de visibilidade para os artistas marginalizados tem sido, como mencionado atrás, a exposição. Irit Rogoff ajuda-nos a avançar aqui com o seu pequeno texto perspicaz e atipicamente episódico, “How to Dress for an Exhibition” [Como se Vestir para Uma Exposição]. Este é o seu relato

representation through more performative ideas of participation, including “... participation that is generated by unconscious strategies of self-staging, be it through dressing, of fantasising, or fictionalising” (Rogoff 1998, p. 139). The key point here is that ‘representation’ is differentiated from the ‘reproduction’ of the image. To echo Phelan, who in relation to the performance of identities suggested “ [p]erformance’s being, like the ontology of subjectivity [...], becomes itself through disappearance”, the desire in the here-and-now of the art system should be for modes of representation that do not succumb to being forced through the mechanical die of institutionalised visibility (Phelan 1996, p. 146).

It is evident that many artists today produce art in a way that is quite conscious of and complicit with how the art system accommodates the politics of identity, which though successful, also highlight some of the tensions. We might think of the work of the collective Slavs and Tatars, who display a marketing of Eurasian regionalism for a Western audience through the use of ethno-centric motifs, socio-cultural affectation and ironic wordplay. Or the flirtations with post-colonialist self-othering in the work of Danh Võ that play heavily off the artist’s personal and family biographies as displaced migrants to Denmark from Vietnam. (It also informs us that some parts of Europe are only now having their first multiculturalist moment in the art context.) The global acclaim of artists such as these has been rapid, combining classic ‘self-othering’, a *savoir-faire* of the art world, and much charisma. It is a visibility in awareness of the art meme. Yet who can be blamed for pursuing a route to success?

Artists are reconsidering the politics of identity once more. Identity returns as an important subject precisely as a way to make sense of our lives under the very conditions of complexity. It argues for the reasonable – for plurality, for visions beyond the memetic criticality and legitimisation of the art world, and for the possibility of new aesthetic directions. Some are operating in the old paradigm of 1980s legitimation, but some are raising prospects of a wholesale shift in the consideration of identity and subjectivity in the artistic realm, working in a way that is more complex than the art system has been able, or willing, to accommodate. Simple observation can tell us that figurative representations of the self and its false universality have been rejected, and they have been replaced by the potential offered through abstraction, performativity (as discussed by Phelan and Rogoff) and fiction, amongst many other approaches. And in doing so, they occupy valid positions to deal with identity without the essentialist necessity of identification.

Identity becomes something intricate and flowing in the expansive practices of an artist such as Haegue Yang. The compound nature of her works fuses numerous notions of identity together, forming layers and dimensions that co-exist. It appears on one level through the works acting as a form of portraiture, often of activists who laboured for inclusivity, referencing feminist histories via Petra Kelly or Marguerite Duras, through to figures such as that of the spiritualist thinker and teacher G. I. Gurdjieff. Mainly through the symbolic use of ready-made objects, her works also synthesise other notions – of social class, mobility and co-habitation. She is renowned for her use of Venetian blinds in installations for example: how do we relate to them and others in space as we move around, with their function of obscuring our vision? This symbolises what the artist has referred to as “communities of absence” – communities hidden from ‘mainstream’ culture, yet are also very present, active and indefinable. The installations are situations for various contrasting elements – large and

peçoal da inauguração da exposição *Black Male* [Homem Negro] no Whitney Museum of American Art em Nova Iorque em 1994 – uma exposição afamada por considerar representações de homens afro-americanos. Ela descreve a experiência de ver a exposição e depois de achar as pessoas que perfaziam o público da inauguração profundamente mais fascinantes do que as obras de arte expostas. Foi uma rara ocasião para um público artístico norte-americano negro se reunir dentro da instituição burguesa que é o Whitney. Os convidados tinham utilizado individualmente a oportunidade para se apresentarem para a ocasião, vestindo-se, conversando e participando de uma forma que trazia para a luz da ribalta uma auto-imagem muito mais complexa. No seu texto, Rogoff pergunta inicialmente: “Na mudança que teve lugar, das histórias da arte aos discursos sobre representação, dentro do campo da crítica cultural, informada pelo pós-estruturalismo e questões de diferença durante a década de 1980, uma certa movimentação aconteceu, que nos fez passar do olhar para os artefactos culturais enquanto reflectivos a entendê-los como constitutivos. Isto foi, claro está, parte de uma questão muito mais ampla que tinha que ver com o estabelecimento de significado. Como e onde são os significados determinados? Por quem? Para que leitores ou observadores? E através de que estruturas de identificação ou desidentificação? (Rogoff 1998, p. 132). Ela considera então a noção de participação em relação à marginalização e as possibilidades não só para uma consciência da armadilha da visibilidade institucional, mas também em abrir uma ideia de abordagem à representação através de conceitos mais performativos de participação, incluindo “participação que é gerada por estratégias inconscientes de encenação do eu, seja através de adorno, fantasia, ou ficcionalização (Rogoff 1998, p. 139). O ponto-chave aqui é que a “representação” é diferenciada da “reprodução” da imagem. Para fazer eco das palavras de Phelan, que em relação à performance de identidades sugeriu que “o ser da performance, como a ontologia da subjectividade (...) torna-se em si próprio através do desaparecimento”, o desejo no aqui-e-agora do sistema artístico deveria ser o de modalidades de representação que não sucumbem a ser forçadas através do molde mecânico da visibilidade institucional (Phelan 1996, p. 146).

É evidente que muitos artistas hoje produzem arte de uma forma que é bastante consciente da e cúmplice com a forma como o sistema artístico acolhe as políticas de identidade, o que embora seja bem-sucedido também realça algumas das tensões. Podemos pensar no trabalho do colectivo Slavs and Tatars, que exibem um *marketing* de regionalismo Eurasiático para um público Ocidental através do uso de motivos etnocêntricos, afectação socio-cultural e jogo de palavras irónico. Ou o namoro com a auto-alteridade pós-colonial no trabalho de Danh Võ que joga intensamente com as biografias pessoal e familiar do artista, enquanto migrantes deslocados do Vietname para a Dinamarca. (Também nos informa que algumas partes da Europa estão apenas agora a ter o seu primeiro momento multiculturalista no contexto artístico). A aclamação global de artistas como estes tem sido rápida, combinando “auto-alteridade” clássica, um *savoir-faire* do mundo artístico e muito carisma. É uma visibilidade com consciência do meme artístico. E no entanto como acusar alguém por tentar um caminho para o sucesso?

Os artistas estão a reconsiderar as políticas de identidade mais uma vez. A identidade regressa como um tema importante precisamente como forma de fazer sentido das nossas vidas sob as mesmíssimas condições

small objects, industrial metal with natural fabric – which all have to co-exist. The elements sometimes take on anthropomorphic characteristics, and through their spatial relations, foreground ideas of cultural relativism. All of this functions on a formal level of abstraction in Yang's work. The role of the viewer is also operative in works by Iman Issa, whose installations possess the key characteristic of a sort of democratic offer. Whether it is her *Material* (2009-12) series, or her installation *Thirty-three Stories about Reasonable Characters in Familiar Places* (2011), she provides sets of abstract propositions and fragments that avoid the pitfalls of identification, instilling a deliberate anonymity on the representation of specific places, people, events and emotions, sometimes simultaneously, with which you can associate and narrative. These artists work with an implicit sense of self, as well as a critical distance from the politics of visibility. They are just two influential examples amongst numerous others that exemplify where things are also going.

It is difficult and probably even unnecessary to describe this as an actual movement to deal in progressive terms with identity politics per se, but still, it is a transition that is in its own way redefining the parameters of art right before us. Maybe it could be described as being generational, which might equally here be defined in terms of practice rather than biography. The relation of these artists to their works is not one of the figurative economy of reproduction, but something more urgent and experimental, mirroring more relational or intersectional understandings of identities formed through the interactions between biological, social and cultural spheres. The artists working with this mindset adopt a more relativistic attitude, foregrounding the self-determination of their practice, and defy traditional socially-coerced beliefs that they possess a stable, identifiable core. Rather than being stuck between the old dichotomy of the *invisibility* of the legitimising bourgeois art world and the strategy for attaining *visibility* for the traditionally marginalised subject, they have created the conditions that allow them the freedom to float between both, producing a new kind of cognitive space. There is, as always, the risk that it may only be moments before what could potentially cause broad change becomes evident and is recuperated by the neutralising-reflex of the art system, perhaps this is inevitable even, but then again it is hard to catch something without a fixed identity, especially when it is steps ahead of you.

To begin to equip ourselves with a sense of progress, we must acknowledge a level of inadequacy for self-representation within the traditional context of art. And so, Phelan's proposal – to consider the place of identities as being beyond the sole denominator of visibility in artistic practice – remains relevant and largely unresolved. Yet it should and is, allowing us to work towards a new situation. One where the current paradigm of the art system is forced to annul the existing economy of reproduction for those marginalised by addressing its unwritten, memetic rules of engagement. Thereafter, our sense of what is valued in terms of art's relational property can be re-conceptualised, with a new sense of ownership of this value. It feels timely to raise these issues during a phase when many nations in Western Europe – such as Germany, Belgium, France, Denmark, etc. – are experiencing the early stages of their multicultural moment in the art context. Something that seems all the more complicated as it is also taking place after the advent of art's internationalism. Of course, things change through the new perspectives brought about by subsequent generations, in both society and

da complexidade. Defende o razoável – a pluralidade, visões para além da criticalidade memética e legitimação do mundo artístico e a possibilidade de novas direcções estéticas. Alguns estão a operar no velho paradigma da legitimação dos anos 80, mas outros estão a levantar perspectivas de uma mudança generalizada na consideração da identidade e subjectividade no reino artístico, trabalhando de uma forma que é mais complexa do que o sistema artístico tem sido capaz ou tem tido vontade de acolher. Uma simples observação pode dizer-nos que as representações figurativas do eu e a sua falsa universalidade foram rejeitadas e substituídas pelo potencial oferecido pela abstracção, performatividade (tal como discutida por Phelan e Rogoff) e a ficção, entre muitas outras abordagens. E ao fazê-lo, ocupam posições válidas no lidar com a identidade sem a necessidade essencialista de identificação.

A identidade torna-se algo intrincado e fluido nas expansivas práticas de uma artista como Haegue Yang. A natureza composta dos seus trabalhos funde numerosas noções de identidade, formando camadas e dimensões que coexistem. Aparece num certo nível através dos trabalhos que agem como uma forma de retrato, muitas vezes de activistas que trabalharam pela inclusividade, referenciando histórias feministas via Petra Kelly ou Marguerite Duras, passando por figuras como a do pensador espiritualista e professor G. I. Gurdjieff. Os seus trabalhos, principalmente através do uso simbólico de objectos ready-made, também sintetizam outras noções – de classe, mobilidade e coexistência sociais. Ela é conhecida pelo seu uso de estores venezianos em instalações por exemplo: como é que nos relacionamos com eles e com os outros no espaço à medida que nos movemos à volta, com a sua função de obscurecer a nossa vista? Isto simboliza aquilo a que a artista se refere como as “comunidades de ausência” - comunidades escondidas da cultura “*mainstream*”, mas ainda assim muito presentes, activas e indefiníveis. As instalações são situações para vários elementos contrastantes – grandes e pequenos objectos, metal industrial com tecido natural – que têm todos de coexistir. Os elementos por vezes adoptam características antropomórficas e através das suas relações espaciais destacam ideias de relativismo cultural. Tudo isto funciona a um nível formal de abstracção no trabalho de Yang. O papel do observador é também operativo em obras de Iman Issa, cujas instalações possuem a característica-chave de uma espécie de oferta democrática. Quer seja a sua série *Material* (2009-12) ou a sua instalação *Thirty-three Stories about Reasonable Characters in Familiar Places* (2011) [Trinta e três Histórias sobre Personagens Razoáveis em Sítios Familiares] ela oferece conjuntos de propostas e fragmentos abstractos que evitam as armadilhas de identificação, incutindo um anonimato deliberado sobre a representação de sítios, pessoas, eventos e emoções específicos, por vezes simultaneamente, com os quais possamos associar qualquer narrativa. Estes artistas trabalham com um sentido implícito do eu, bem como com uma distância crítica das políticas de visibilidade. São apenas dois exemplos influentes entre numerosos outros que demonstram o sentido em que as coisas também caminham.

É difícil e provavelmente até desnecessário descrever isto como um verdadeiro movimento que lida em termos progressivos com as políticas de identidade em si mas, ainda assim, é uma transição que está à sua maneira a redefinir os parâmetros da arte perante os nossos olhos. Talvez possa ser descrito como sendo geracional, o que pode igualmente aqui ser definido em termos de prática mais do que biografia. A relação destes artistas com os seus trabalhos não é uma de economia figurativa de reprodução, mas algo mais urgente e experimental, espelhando

in art. The ‘atmosphere’ will dissipate once those from backgrounds previously considered marginalised gain broader comprehension of the art world and its meme, understand it as a form of symbolic violence, and avoid being coaxed into the trap of visibility. But, most significantly, we must acknowledge that we cannot find this progress unless we gain the belief that artists just might possess more intelligence than the art system in the act of touching the real.

References

Danto, A. 1964, “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, vol. 61.

Ferguson, R. 1990, “Introduction: Invisible Center”, in R. Ferguson, M. Gever, TT. Minh-ha and C. West (eds.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, The New Museum of Contemporary Art and The MIT Press.

Phelan, P. 1996, *Unmarked – The Politics of Performance*, Routledge.

Rogoff, I. 1998, “How to Dress for an Exhibition”, in M. Hannula (ed.), *Stopping the Process? Contemporary Views on Art and Exhibitions*, The Nordic Institute for Contemporary Art.

entendimentos mais relacionais ou interseccionais das identidades formadas através das interacções entre as esferas biológicas, sociais e culturais. Os artistas a trabalhar com esta mentalidade adoptam uma atitude mais relativista, destacando a auto-determinação da sua prática, e põem em causa crenças tradicionais socialmente coagidas de que eles possuem um núcleo estável e identificável. Em vez de ficar preso entre a velha dicotomia da *invisibilidade* do mundo artístico burguês legitimante e a estratégia de alcançar a visibilidade para o sujeito tradicionalmente marginalizado, eles criaram as condições que lhes permitem a liberdade para flutuar entre ambas, produzindo uma nova espécie de espaço cognitivo. Existe, como sempre, o risco de que nos possamos encontrar a apenas momentos antes que se torne evidente o que potencialmente causaria uma ampla mudança, que será assim recuperado pelo reflexo neutralizante do sistema artístico, talvez isto seja inevitável até, mas por outro lado é difícil apanhar alguma coisa sem uma identidade fixa, especialmente quando ela está vários passos à nossa frente.

Para começarmos a equiparmo-nos com um sentido de progresso devemos reconhecer um nível de inadequação na auto-representação dentro do contexto tradicional da arte. E assim a proposta de Phelan - considerar o lugar das identidades como estando para além de ser o único denominador de visibilidade na prática artística - permanece relevante e largamente por resolver. E no entanto deve e está a permitir-nos trabalhar na direcção de uma nova situação. Uma em que o actual paradigma do sistema artístico é forçado a anular a existente economia de reprodução para aqueles que são marginalizados, ao abordar as suas regras tácitas e meméticas de envolvimento. A partir daí, o nosso sentido do que é valorizado em termos da propriedade relacional da arte pode ser reconceptualizado, com um novo sentido de propriedade deste valor. Parece atempado levantar estas questões durante uma fase em que muitas nações da Europa Ocidental – como a Alemanha, a Bélgica, a França, Dinamarca, etc. - experienciam os estágios iniciais do seu momento multicultural no contexto artístico. Algo que parece tão mais complicado por também estar a ter lugar depois do advento do internacionalismo artístico. Claro que as coisas mudam com as novas perspectivas trazidas pelas gerações subseqüentes, tanto na sociedade como na arte. A “atmosfera” irá dissipar assim que aqueles de contextos previamente considerados marginalizados ganhem mais ampla compreensão do mundo artístico e o seu meme, entendam-no como uma forma de violência simbólica e evitem ser persuadidos a cair na armadilha da visibilidade. Mas, mais importantemente, devemos reconhecer que não podemos encontrar este progresso a não ser que adoptemos a crença de que os artistas possam talvez possuir mais inteligência do que o sistema artístico no acto de tocar o real.

Bibliografia

Danto, A. 1964, “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, vol. 61

Ferguson, R. 1990, “Introduction: Invisible Center”, in R. Ferguson, M. Gever, TT. Minh-ha e C. West (eds.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, The New Museum of Contemporary Art e a MIT Press.

Phelan, P. 1996, *Unmarked – The Politics of Performance*, Routledge.

Rogoff, I. 1998, “How to Dress for an Exhibition”, in M. Hannula (ed.), *Stopping the Process? Contemporary Views on Art and Exhibitions*, The Nordic Institute for Contemporary Art.

Strangers in the Country House¹: In the Light of the Mute Torchbearers

1. The title refers less to *Les Inconnus dans la maison* (*The Strangers in the House*, 1940) by Georges Simenon, and more to James Baldwin's essay *Stranger in the Village*, originally published in October 1953 in *Harper's Magazine* and later included in his 1955 essay collection *Notes of a Native Son*.

2. József Sisa, 'The Hungarian Country House 1840–1914', *Acta Historiae*, Vol. 51, 2010, p. 142.

3. Reise des Grafen Emanuel Andrasz in Ostindien: Ceylon, Java, China und Bengalen, see: <https://www.peterharrington.co.uk/reise-in-ostindien-ceylon-java-china-und-bengalen-127337.html> and https://library.hungaricana.hu/hu/view/SzZsVadKonyvgy_02a/?pg=0&layout=s.

In August 2020, in a window of opportunity between the two waves of the pandemic, I set off for a few days' trip with my father in eastern Slovakia. One of the points of our interest was Betlér Manor (Slovak: Betliar), a branch of the Slovak National Museum (Fig. 1). Until 1944, the manor house was inhabited by the members of the Andrassy family, a prominent Hungarian noble family of politically active landowners and entrepreneurs, whose members included the first Prime Minister of Hungary (1867–1871) and Foreign Minister of Austria-Hungary (1871–1879), Count Gyula Andrassy (1823–1890). His elder brother, Count Manó Andrassy (1821–1891) regained the ancestral Betlér estate through his marriage to the Countess Gabriella Pálffy (1833–1914), the daughter of an imperial and royal chamberlain. According to the architecture historian József Sisa, "few (Hungarian patrons) could surpass the two Andrassy brothers ... in their efforts to build residences in the country backed by huge fortunes and motivated by a desire for a sophisticated lifestyle ... who between them erected or refurbished six country houses and hunting lodges on their far-flung estates: Manó at Parnó [Slovak: Parchovany], Betlér, and Szulova [Slovak: Súľová], Gyula at Tőketerebes [Slovak: Trebišov], Tiszadob and Debren [Romanian: Dobrin]"².

By the mid-1850s already, both Andrassy brothers had an eventful life. Their active participation in the 1848–1849 Hungarian Revolution and the War of Independence led them to exile in London and Paris. While Gyula – who was in 1851 condemned *in absentia* to death and was hanged in effigy by the Austrian government – returned from his Paris exile in 1858 to later become the first Prime Minister of Hungary, Manó returned from London by mid-1850s already. The period spent in London certainly had an impact on Manó. In 1849, he undertook a journey to the East Indies, thus gaining a first-hand experience of the British Empire. His illustrated travelogue *Andrász Manó gróf: Utazás Kelet-Indiákon. Ceylon, Java, Khina, Bengal* (Count Emanuel Andrassy's Voyage to the East Indies: Ceylon, Java, China and Bengal) was published in Pest in Hungarian in 1853 and in German translation in 1859³. His second richly illustrated publication, *Hazai vadaszatok es sport Magyarországon* (Domestic Hunting and Sport in Hungary, 1857) then testified to the Hungarian nobility's infatuation with the

Estranhos na Casa de Campo¹: À luz dos Portadores de Tocha Mudos

Em Agosto de 2020, numa janela de oportunidade entre as duas ondas da pandemia, parti para uma viagem de poucos dias com o meu pai no Leste da Eslováquia. Um dos alvos do nosso interesse era a Mansão Betlér (em eslovaco: Betliar), um ramo do Museu Nacional Eslovaco (Fig. 1). Até 1944, a casa senhorial foi habitada pelos membros da família Andrassy, uma proeminente família nobre húngara de latifundiários e empreendedores politicamente activos, cujos membros incluem o primeiro Primeiro-Ministro da Hungria (1867-1871) e o Ministro dos Negócios Estrangeiros da Áustria-Hungria (1871-1879), o Conde Gyula Andrassy (1823-1890). O seu irmão mais velho, o Conde Manó Andrassy (1821-1891) recuperou a propriedade ancestral de Betlér através do seu casamento com a Condessa Gabriella Pálffy de Edrőd (1833-1914), a filha de um camareiro imperial e real. De acordo com o historiador de arquitectura József Sisa, "poucos patronos [húngaros] conseguiam ultrapassar os dois irmãos Andrassy... nos seus esforços para construir residências no campo, sustentados por enormes fortunas e motivados por um desejo de um estilo de vida sofisticado... que entre os dois erigiram e renovaram seis casas de campo e pavilhões de caça nas suas propriedades remotas: Manó em Parnó [em eslovaco: Parchovany], Betlér e Szulova [em eslovaco: Súľová], Gyula em Tőketerebes [em eslovaco Trebišov], Tiszadob e Debren [em romeno: Dobrin]"².

Quando chegamos ao meio da década de 1850, ambos os irmãos Andrassy tinham já tido uma vida preenchida. A sua participação activa na Revolução Húngara de 1848-1849 e na Guerra da Independência levou-os ao exílio em Londres e Paris. Enquanto Gyula – que foi em 1851 condenado *in absentia* à morte e foi enforcado numa efígie pelo governo austríaco – regressou do seu exílio em Paris em 1858 para mais tarde se tornar o primeiro Primeiro-Ministro da Hungria, Manó regressou de Londres já antes do meio da década de 1850. O período passado em Londres teve certamente um impacto em Manó. Em 1849, ele empreendeu uma viagem às Índias Orientais, obtendo uma experiência em primeira mão do Império Britânico. O seu relato de viagem ilustrado *Andrász Manó gróf: Utazás Kelet-Indiákon. Ceylon, Java, Khina, Bengal* (A Viagem do Conde Emanuel Andrassy às Índias Orientais: Ceilão, Java, China e Bengala)

1. O título refere-se menos a *Les Inconnus dans la maison* (*Os Estranhos na Casa*, 1940) por Georges Simenon e mais ao ensaio de James Baldwin *Stranger in the Village*, originalmente publicado em Outubro de 1953 na *Harper's Magazine* e mais tarde incluído na sua coleção de ensaios de 1955, *Notes of a Native Son*.

2. József Sisa, 'The Hungarian Country House 1840–1914', *Acta Historiae*, Vol. 51, 2010, p. 142.

country life pleasures adopted from the British nobility as well as the new ‘nabob’ class of employees and merchants of the East Indian Company who upon their return to Britain from India invested their wealth in land as a traditional measure of power and prestige⁴.

Instead of moving to Betlér, the newlywed power couple of Manó Andrásy and Gabriella Pálffy decided to construct a new home in the mid-1850s, a sprawling Gothic Revival manor house set in an English park in Parnó (Slovak: Parchovany), near brother Gyula’s country estate in Tóketerebes (Slovak: Trebišov). They would only turn their attention to Betlér in 1880s. In years 1881–1886, Manó Andrásy remodelled Betlér Manor to its present shape not as a home, but rather as a private museum for his collections and as a country house for the entertainment, particularly during the hunting season, of his guests and business partners, as both Betlér and Szulova were located in the vicinity of his iron mines and blast furnaces, which lent him his nickname the ‘Iron Count’. As the only residence of nobility in today’s Slovakia which remained intact throughout the two world wars and the nationalisation of German and Hungarian property in postwar Czechoslovakia, Betlér Manor provides a unique insight into the material culture of Hungarian political and industrial elites, reflecting not only their lifestyle but also imperial and colonial ambitions and imaginaries⁵.

The doors of the manor open for the guided tour and we enter the monumental staircase hall, where the tour guide welcomes us. A pair of sculptures catches my attention immediately: two life-sized figures of a bare-chested Black man and woman in ebonised wood, each holding a cornucopia, a horn of plenty symbolising abundance, above their turbaned heads⁶. By the end of the tour, we would have passed these figures two more times: when mounting the staircase to the upper floor, and when descending into the cavernous basement. At none occasion does the guide, following her script, provide us with any commentary about the statues, nor acknowledges them in any other way. In the basement, we encounter two further Black figures in cast iron: a figure of a child labeled as an “Egyptian with an amphora”, and a remarkable life-sized figure of an African man in the corner of the winter garden – the last room of the guided tour in which hunting trophies of elephants, turtles, crocodiles, and other animals are displayed today. Again, we learn nothing about this figure of a Black man, nor the reasons why it is displayed next to an elephant head and feet. The silence about the Black figures in the staircase hall, and in the winter garden in particular, however, raises many questions about the global entanglements of the manor house nested in the Slovak countryside.

In December 2020, I came across an Instagram post by the Betlér Museum, which showed a historical photograph of the staircase hall (Fig. 2)⁷. Taken around 1890 by the Hungarian photographer György Klösz (1844-1913), the image included a pair of Black figures. They were, however, formally – and also materially and ideologically – different from the pair I encountered in their place in August. Unlike the realistic sculptures of the two African men in the photograph (one of which, as I later realised, was the one I encountered in the winter garden, while its companion piece was stolen from the park in 2005)⁸, the figures I saw in August belonged to what the National Trust Cataloguer for Sculpture Alice Rylance-Watson described as the “European aesthetic tradition known as the ‘blackamoor’.” This stereotyped and highly stylised figure, popularised by the Italian Baroque wood sculptor Andrea Brustolon (1662–1732) and

foi publicado em Peste em húngaro em 1853 e na sua tradução alemã em 1859³. A sua segunda sumptuosamente ilustrada publicação *Hazai vadaszatok es sport Magyaroszagon* (Caça e Desporto Domésticos na Hungria, 1857) fazia então testemunho do enamoramento da nobreza húngara pelos prazeres da vida no campo, adoptados da nobreza britânica bem como da nova classe ‘nababo’ de empregados e mercadores da Companhia das Índias Orientais que no seu regresso da Índia à Grã-Bretanha investiram a sua vasta riqueza em terras como uma medida tradicional de poder e prestígio⁴.

Em vez de se mudar para Betlér, o poderoso casal recém-casado Manó Andrásy e Gabriella Pálffy decidiu construir uma nova casa a meio da década de 1850, uma extensa casa senhorial de estilo Revivalismo Gótico situada num jardim inglês em Parnó (em eslovaco: Parchovany) perto da propriedade de campo do irmão Gyula em Tóketerebes (em eslovaco: Trebišov). Só voltariam as suas atenções para Betlér na década de 1880. Nos anos 1881-1886, Manó Andrásy remodelou a Mansão Betlér até esta ficar na sua forma actual, não como uma casa, mas antes como um museu privado para as suas coleções e como casa de campo para receber, particularmente durante a época de caça, os seus hóspedes e parceiros de negócios, dado que tanto Betlér como Szulova estavam localizadas na vizinhança das suas minas de ferro e altos-fornos, o que lhe deu a alcunha de “o Conde de Ferro”. Enquanto única residência da nobreza na Eslováquia de hoje que permaneceu intacta ao longo das duas guerras mundiais e da nacionalização da propriedade alemã e húngara na Checoslováquia do pós-guerra, a Mansão Betlér oferece uma visão única da cultura material das elites políticas e industriais húngaras, reflectindo não só o seu estilo de vida mas também ambições e imaginários imperiais e coloniais⁵.

As portas da casa senhorial abrem-se para a visita guiada e entramos no monumental átrio da escadaria, onde a guia turística nos dá as boas-vindas. Um par de esculturas agarra de imediato a minha atenção: duas figuras em tamanho real de um homem e mulher Negros de tronco nu em madeira ebanizada, cada um a segurar numa cornucópia, um corno de abundância a simbolizar riqueza, por cima das suas cabeças envoltas em turbantes⁶. Quando chegarmos ao fim da visita teremos passado por estas figuras mais duas vezes: quando subimos a escadaria para o andar superior e quando descemos para a cavernosa cave. Em nenhuma ocasião a guia, a seguir o seu guião, nos providencia qualquer comentário sobre as estátuas, nem reconhece a sua presença de qualquer outra forma. Na cave encontramos mais duas figuras Negras em ferro fundido: a figura de uma criança identificada como um “egípcio com uma ânfora” e uma notável figura em tamanho real de um homem africano num canto do jardim de inverno – a última divisão da visita guiada em que troféus de caça de elefantes, tartarugas, crocodilos e outros animais estão hoje expostos. Mais uma vez, não aprendemos coisa alguma sobre esta figura de um homem Negro, nem sobre as razões por que está exposto junto a uma cabeça e patas de elefante. O silêncio acerca das figuras Negras no átrio da escadaria e no jardim de inverno em particular, contudo, levanta muitas questões acerca dos emaranhados globais da casa senhorial implantada no campo eslovaco.

Em Dezembro de 2020 deparei-me com uma publicação de Instagram do Museu Betlér, que mostrava uma fotografia histórica do átrio da escadaria (Fig. 2)⁷. Tirada cerca de 1890 pelo fotógrafo húngaro György Klösz (1844-1913), a imagem incluía um par de figuras Negras. Elas eram, contudo, formalmente – e

3. Reise des Grafen Emanuel Andrasy in Ostindien: Ceylon, Java, China und Bengalen, v.: <https://www.peterharrington.co.uk/reise-in-ostindien-ceylon-java-china-und-bengalen-127337.html> and https://library.hungaricana.hu/hu/view/SzZsVadKonyvgy_02a/?pg=0&layout=s.

4. Sally-Anne Huxtable, ‘Wealth, Power and the Global Country House’, in Sally-Anne Huxtable, Corinne Fowler, Christo Kefalas, Emma Slocombe (eds.), *Interim Report on the Connections between Colonialism and Properties now in the Care of the National Trust, Including Links with Historic Slavery*, Heelis: National Trust, Setembro 2020, p. 11.

5. Para a discussão actual sobre os legados do colonialismo nas casas monumentais do Reino Unido v. Sally-Anne Huxtable, Corinne Fowler, Christo Kefalas, Emma Slocombe (eds.), *Interim Report on the Connections between Colonialism and Properties now in the Care of the National Trust, Including Links with Historic Slavery*, Heelis: National Trust, Setembro 2020, <https://nt.global.ssl.fastly.net/documents/colonialism-and-historic-slavery-report.pdf>.

6. Antes deste encontro, na Primavera de 2020, escrevi textos sobre figuras Negras no contexto histórico checo e lituano, não estando consciente de figuras semelhantes no contexto da Eslováquia de hoje.

7. SNM - Publicação de Instagram do Múzeum Betliar’s, 18 Dezembro 2020. A imagem foi partilhada pela primeira vez a 14 May 2020.

4. Sally-Anne Huxtable, ‘Wealth, Power and the Global Country House’, in Sally-Anne Huxtable, Corinne Fowler, Christo Kefalas, Emma Slocombe (eds.), *Interim Report on the Connections between Colonialism and Properties now in the Care of the National Trust, Including Links with Historic Slavery*, Heelis: National Trust, Setembro 2020, p. 11.

5. For the current conversations on the legacies of colonialism in the stately homes in the U.K., see: Sally-Anne Huxtable, Corinne Fowler, Christo Kefalas, Emma Slocombe (eds.), *Interim Report on the Connections between Colonialism and Properties now in the Care of the National Trust, Including Links with Historic Slavery*, Heelis: National Trust, Setembro 2020, <https://nt.global.ssl.fastly.net/documents/colonialism-and-historic-slavery-report.pdf>.

6. Prior to this encounter, in Spring 2020, I wrote texts on Black figures in Czech and Lithuanian historical context, not having been aware of similar figures in the context of today’s Slovakia.

7. SNM - Múzeum Betliar’s Instagram post, 18 December 2020. The image was first shared on 14 May 2020.

8. In the past fifteen years, three sculptures have been stolen from the park: the statues of Árpád, Buddha, and a “Moor” with a sphere, each representing phantasies of temporally or geographically distant ‘other’.

9. Alice Rylance-Watson, ‘A sundial borne by a life-size, kneeling figure of an African man’, The National Trust, 2020, <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/936871>.

10. Antique Blackamoors in Decorative Arts, *Nicholas Wells Antiques*, <https://nicholaswells.com/antique-blackamoors-decorative-arts/>.

11. History, *Sandringham Estate*, <https://sandringhamestate.co.uk/history>. The saloon has been remodelled since and the two Black figures removed.

12. József Sisa, ‘The Hungarian Country House 1840–1914’, *Acta Historiae*, Vol. 51, 2010, p. 199.

13. The statue of Buddha sitting on the lotus throne, made, according to the inscription on its back, in 1828 for a temple in Japan, was stolen from the manor park in 2005. ‘Z parku ukradli Árpáda’, *Korzár Gemer*, 29 April 2005, <https://gemer.korzar.sme.sk/c/4535249/z-parku-ukradli-arpada.html>; and ‘Sochy v Betliari prežili vojny, nájazdy súčasných zlodejov nie!’, *Nový Čas*, 17 February 2012, <https://www.cas.sk/clanok/216584/sochy-v-betliari-prezili-vojny-najazdy-sucasnych-zlodejov-nie/>.

revived in the Victorian era, “typically wore exoticised and orientalised costume ... and was often posed in service, literally functioning as a clock, tray or box holder, a torchère, or as a motif carved into the supportive elements of furniture”⁹. Designed in European workshops for elite domestic settings and displayed with other luxury goods purchased, imported, and collected from across the globe, the ‘blackamoor’ belongs, according to Rylance-Watson, to a range of objects marketed in the west to signify colonial prosperity. Symmetrical pairs of such sculptures were usually kept in doorways as “artificial ‘footmen’”, i.e. servants whose duties were to attend the door, the table, or the carriage¹⁰. A pair of ‘blackamoors’ similar to those from Betlér can be seen in the doorway on an 1888 engraving of afternoon tea at Sandringham House, the country home of Albert Edward, Prince of Wales and later King Edward VII (1841–1910) and his wife, Princess Alexandra of Denmark (1844–1925), who decorated the interiors¹¹. As seen in another historical photograph taken some time before 1905 (Fig. 3), this placement also corresponds to the original location of the ebonised wood figures at Betlér Manor in the passage between the drawing room and the picture gallery on the upper floor.

The history of Betlér Manor as a tourist destination is longer than one might expect. In fact, the manor’s picture gallery was a semi-public space, open to privileged tourists. According to Sisa, “In spite of the spate of pictures, country houses themselves rarely offered easy access to the uninvited, usually being off limits to the occasional visitor. Probably a rarity, tourists had the chance to visit the picture gallery in Count Manó Andrásy’s home at Betlér”¹². Although one might remain sceptical to how inclusive the category of tourists – defined by resources and leisure – was at that time, the fact that the house was open to occasional tourists meant that the architectural promenade from the main entrance to the upstairs gallery was conceived in a certain regime of display and semi-public visibility, in which the two pairs of torchères in the shape of Black people played a role.

Yet, although Betlér Manor shared with Sandringham House also a Buddha statue in the park¹³, if the manor was inspired by any single stately home, I would claim it was the Château de Ferrières east of Paris. Considered the largest and most luxurious nineteenth-century château in France, Ferrières was built in years 1855–1859 by the British architect Joseph Paxton, known for his design of the Crystal Palace, as a country house for the German-French banker Baron James de Rothschild and his wife Betty. As a banker to the French government, Baron Rothschild played a major role in financing the construction of railroads and mining business that made France an industrial power, something that would not be alien to Manó Andrásy’s efforts in Hungary. Ferrières’ four corner tower pavilions as well as the skylight above the grand salon are echoed in Betlér’ four corner pavilions and the skylight picture gallery, resulting in a game of aristocracy emulating bankers, themselves emulating royalty. The grand salon of the château, inaugurated in 1862 in the presence of Emperor Napoleon III, was decorated by two pairs of atlantes and caryatids in black marble – rendered as ethnographic ‘types’ and possibly representing four continents or various French colonies – by the French sculptor Charles Cordier (1827–1905). I would argue that it was these atlantes and caryatids that were the blueprint for the placement of the pairs of torchères at Betlér.

também material e ideologicamente – diferentes do par que encontrei no seu lugar em Agosto. Ao contrário das esculturas realistas dos dois homens africanos na fotografia (um dos quais, como percebi mais tarde, era aquele que encontrei no jardim de inverno, enquanto que a peça que o acompanha foi roubada do parque em 2005)⁸, as figuras que eu vi em Agosto pertenciam ao que a Catalogadora do Fundo Nacional para a Escultura, Alice Rylance-Watson, descrevia como a “tradição estética europeia conhecida como o ‘blackamoor’”. Esta figura este-reotipada e altamente estilizada, popularizada pelo escultor de madeira barroco italiano Andrea Brustolon (1662-1732) e ressuscitada na era Vitoriana, “vestia tipicamente traje exoticizado e orientalizado... e era muitas vezes posicionado em serviço, funcionando literalmente como um relógio, bandeja ou porta-caixa, uma *torchère*, ou como um motivo talhado nos elementos de apoio da mobília”⁹. Desenhada em ateliers europeus para ambientes domésticos de elite e expostas com outros bens de luxo comprados, importados e coleccionados de todo o mundo, o “blackamoor” pertence, de acordo com Rylance-Watson, a um leque de objectos comercializados no ocidente para significar prosperidade colonial. Pares simétricos destas esculturas eram habitualmente mantidos em umbrais como “lacaiois artificiais”, i.e. serviçais cujos deveres eram atender a porta, servir à mesa, ou tratar da carruagem¹⁰. Um par de “blackamoors” semelhante aos de Betlér pode ser visto no umbral da porta numa gravura de 1888 do chá da tarde na Casa Sandringham, a casa de campo de Alberto Eduardo, Príncipe de Gales e mais tarde Rei Eduardo VII (1841-1910) e sua mulher, a Princesa Alexandra da Dinamarca (1844-1925), que decorou os interiores¹¹. Tal como se pode ver noutra fotografia histórica tirada algum tempo antes de 1905 (Fig. 3) este posicionamento também corresponde à localização original das figuras de madeira ebanizada na Mansão Betlér, na passagem entre a sala de visitas e a galeria de quadros no andar de cima.

A história da Mansão Betlér enquanto destino turístico é mais comprida do que se esperaria. De facto, a galeria de quadros da mansão era um espaço semi-público, aberto a turistas privilegiados. De acordo com Sisa, “Apesar da série de quadros, as casas de campo em si raramente ofereciam acesso fácil a quem não era convidado, estando habitualmente fora de limites para o visitante ocasional. Sendo provavelmente uma raridade, os turistas tinham a hipótese de visitar a galeria de quadros na casa do Conde Manó Andrásy em Betlér”¹². Embora possamos permanecer cépticos no que toca ao quão inclusiva era na altura a categoria de turistas – definida pelos seus recursos e possibilidade de lazer –, o facto de a casa estar aberta a turistas ocasionais significava que o caminho arquitectónico desde a entrada principal até à galeria no andar de cima tinha sido desenhado segundo um certo regime de exposição e visibilidade semi-pública, no qual os dois pares de *torchères* na forma de pessoas Negras desempenhavam um papel.

Ainda assim, embora a Mansão Betlér partilhasse também com a Casa Sandringham uma estátua de Buda no parque¹³, se a mansão tiver sido inspira-da por alguma única casa monumental eu alegaria que seria pelo Château de Ferrières, a leste de Paris. Considerado o maior e mais luxuoso *château* francês do século dezanove, Ferrières foi construído nos anos 1855-1859 pelo arquitecto britânico Joseph Paxton, conhecido por desenhar o Crystal Palace, como casa de campo para o banqueiro franco-alemão Barão James de Rothschild e a sua mulher Betty. Enquanto banqueiro do governo francês, o Barão Rothschild

8. Nos últimos quinze anos, três esculturas foram roubadas do parque: as estátuas de Árpád, Buddha e um “Mouro” com uma esfera, cada um a representar fantasias de um “outro” temporalmente ou geograficamente distante.

9. Alice Rylance-Watson, ‘A sundial borne by a life-size, kneeling figure of an African man’, *The National Trust*, 2020, <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/936871>.

10. Antique Blackamoors in Decorative Arts, *Nicholas Wells Antiques*, <https://nicholaswells.com/antique-blackamoors-decorative-arts/>.

11. History, *Sandringham Estate*, <https://sandringhamestate.co.uk/history>. O salão foi remodelado desde então e as duas figuras Negras removidas.

12. József Sisa, ‘The Hungarian Country House 1840–1914’, *Acta Historiae*, Vol. 51, 2010, p. 199.

13. A estátua de Buda sentado no trono de lótus, feita, segundo a inscrição na sua parte de trás, em 1828 para um templo no Japão, foi roubada do parque da mansão em 2005. ‘Z parku ukradli Árpáda’, *Korzár Gemer*, 29 Abril 2005, <https://gemer.korzar.sme.sk/c/4535249/z-parku-ukradli-arpada.html>; and ‘Sochy v Betliari prežili vojny, nájazdy súčasných zlodejov nie!’, *Nový Čas*, 17 Fevereiro 2012, <https://www.cas.sk/clanok/216584/sochy-v-betliari-prezili-vojny-najazdy-sucasnych-zlodejov-nie/>.

14. Facing the Other: Charles Cordier (1827-1905), Ethnographic Sculptor, Musée d'Orsay, <https://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/archives/exhibitions-archives/browse/14/article/charles-cordier-1827-1905-sculpteur-lautre-et-lailleurs-4210.html?print=1&>.

15. Sadiah Qureshi, *Peoples on Parade: Exhibitions, Empire, and Anthropology in Nineteenth-Century Britain*, Chicago: University of Chicago Press 2011, p. 4. Quoted in Malte Hinrichsen, Pre-edit version of 'Racist Trademarks and the Persistence of Commodity Racism in Europe and the United States', in: Irene Calboli, Srividhya Ragavan (eds.), *Diversity in Intellectual Property. Identities, Interests, and Intersections*, New York etc.: Cambridge University Press 2015, p. 3.

16. Barbara Larson, 'Review: The Artist as Ethnographer: Charles Cordier and Race in Mid-Nineteenth-Century France', *The Art Bulletin*, Dec., 2005, Vol. 87, No. 4 (Dec., 2005), p. 715.

17. Episode 4: Dirk Moses | The White West: Whose Universal?, HKW Podcast, https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2021/the_white_west_iv/podcast_the_white_west/start.php.

18. Silvia Lörinc'íková, 'Podnikanie aristokracie v oblasti baníctva a hutníctva v 19. storočí na príklade grófa Juraja Andrásyho', *Montánna história*, Vol. 3, 2010, p. 259.

19. Barbara Larson, 'Review: The Artist as Ethnographer: Charles Cordier and Race in Mid-Nineteenth-Century France', *The Art Bulletin*, Dec., 2005, Vol. 87, No. 4 (Dec., 2005), p. 714.

20. Barbara Larson, 'Review: The Artist as Ethnographer: Charles Cordier and Race in Mid-Nineteenth-Century France', *The Art Bulletin*, Dec., 2005, Vol. 87, No. 4 (Dec., 2005), p. 714.

21. Barbara Larson, 'Review: The Artist as Ethnographer: Charles Cordier and Race in Mid-Nineteenth-Century France', *The Art Bulletin*, Dec., 2005, Vol. 87, No. 4 (Dec., 2005), p. 718.

22. Charles-Henri-Joseph Cordier, *Torchères femme indienne portant un vase sur épaul gauche; femme indienne portant un vase sur la tête, Christies*, <https://www.christies.com/en/lot/lot-5127268>.

The Château de Ferrières was not the first time Cordier's work was placed in a building designed by Paxton. Besides the industrial progress and spectacle of commodities, the visitors to the Crystal Palace at the 1851 Great Exhibition in London could also admire works of art, including the bronze casts of *Saïd Abdallah, of the Mayac Tribe, Kingdom of Darfur* (1848) and *African Venus* (1851) by Cordier, which Queen Victoria acquired from the exhibition for her husband Prince Albert. Cordier – who was my initial bet as the sculptor of the cast-iron torchères from Betlér – modelled *Saïd Abdallah* on Seïd Enkess, a formerly enslaved Black man who had become a model, and exhibited the bust at the 1848 Salon in Paris. In his *Mémoires*, he recorded: "A superb Sudanese appeared in the studio. Within a fortnight, I made this bust. [...] It was a revelation for the whole artistic world. [...] My genre had the novelty of a new subject, the revolt against slavery, anthropology at its birth"¹⁴. Hence, Cordier stood at the onset of the realist phase of Orientalism, based on quasi-scientific approaches. Although slavery was abolished in France in 1848 and in the U.K. in 1833 (and continued in the U.S. until 1865 and Brazil until 1888), the 1850s saw, in the words of the historian Sadiah Qureshi, new and supposedly scientific but "fundamentally hierarchical, racist, and evolutionary arrangements of the world's peoples"¹⁵. Among others, Cordier took an active part in these "arrangements". From 1851 to 1866, fifteen of his ethnographic busts were reproduced for the Anthropology Gallery of the National History Museum in Paris¹⁶. Alongside the Great Exhibition, this marked the beginning of what the historian Dirk Moses calls the 'racial century' – the period between 1850 and 1950 in which the violent and often genocidal processes of modernisation first applied in the colonies culminated in the Holocaust¹⁷. Although it is undocumented whether Manó Andrassy visited the 1851 Great Exhibition after his return from the East Indies, the Dernői Vasgyár (Slovak: Drnava foundry), which he would in 1872 take over from his late relative György IV. Andrassy, participated in the exhibition with its intermediate metallurgical goods and bar stock¹⁸.

While there have been attempts to portray Cordier as an anti-racist, the art historian Barbara Larson has convincingly refuted the claims that his work was scientific, even in the nineteenth-century sense, as well as that he did not entertain any belief in the hierarchy of races. "This notion would be a near anomaly in the Western world of the nineteenth century," writes Larson, "when race was deeply embedded in the widely held concept of the forward march of progress in all its physical and cultural manifestations"¹⁹. Cordier's claim that "Beauty is not the attribute of a privileged race; I conveyed to the world of art the idea of the ubiquity of beauty," has sometimes been liberally used by curators to imply his belief in the equality of races. "However, 'beauty' and 'racial equality' are not equivalent concepts," sets Larson the record straight²⁰. Another important aspect of Cordier's work that Larson brings to the forefront is his place in mass production and industry, and the role of "ethnographic busts as display objects in a Second French Empire [1852–1870] home." As she observes, "Cordier was not above reconceptualizing his ethnographic busts as pure decoration. In one case, reduced busts of *African Venus* and *Saïd Abdallah* were made into a clock and barometer"²¹. Among his production was also a pair of torchères in the shape of Indian women²², but the most spectacular piece in this genre was the *Arab Woman* (1862), a candelabrum in onyx-marble and silvered bronze in the form of a life-sized North African woman. Acquired by Empress Eugénie for

desempenhou um papel fundamental no financiamento da construção de vias férreas e negócios de mineração que fizeram da França um poder industrial, algo que não seria alheio aos esforços de Manó Andrassy na Hungria. Os pavilhões das torres de quatro cantos de Ferrières, bem como a claraboia por cima do grande salão encontram eco nos pavilhões de quatro cantos de Betlér, bem como na claraboia da galeria de quadros, resultando num jogo de aristocratas a imitar banqueiros, por sua vez a imitar a realeza. O grande salão do *château*, inaugurado em 1862 na presença do Imperador Napoleão III, foi decorado por dois pares de atlantes e cariátides em mármore negro – interpretados como "tipos" etnográficos e a representar possivelmente os quatro continentes ou várias colónias francesas – pelo escultor francês Charles Cordier (1827-1905). Argumentaria que foram estes atlantes e cariátides o modelo para a colocação dos pares de *torchères* em Betlér.

O Château de Ferrières não constitui a primeira vez que o trabalho de Cordier foi colocado num edifício desenhado por Paxton. Para além do progresso industrial e do espectáculo de matérias primas, os visitantes da Grande Exposição do Crystal Palace de 1851 em Londres podiam também admirar obras de arte, incluindo os moldes de bronze de *Saïd Abdallah, da Tribo Mayac, Reino do Darfur* (1848) e *Vénus Africana* (1851) por Cordier, que a Rainha Vitória adquiriu da exposição para o seu marido o Príncipe Alberto. Cordier – que foi a minha aposta inicial como o escultor dos *torchères* de ferro fundido de Betlér - modelou *Saïd Abdallah* a partir de Seïd Enkess, um antigo escravo Negro que se tornou modelo, e expôs o busto no Salão de 1848 em Paris. Nas suas *Mémoires*, ele registou: "um soberbo sudanês apareceu no atelier. No espaço de uma quinzena eu fiz este busto (...) Foi uma revelação para todo o mundo artístico (...) O meu estilo tinha a novidade de um novo tema, a revolta contra a escravatura, antropologia no seu nascimento"¹⁴. Assim, Cordier esteve no despontar da fase realista do Orientalismo, baseado em abordagens quasi-científicas. Embora a escravatura tenha sido abolida em França em 1848 e no Reino Unido em 1833 (e continuada nos Estados Unidos até 1865 e no Brasil até 1888), a década de 1850 foi palco de, nas palavras da historiadora Sadiah Qureshi, novos e supostamente científicos mas "fundamentalmente hierárquicos, racistas e evolucionários arranjos dos povos do mundo"¹⁵. Juntamente com outros, Cordier foi parte activa destes "arranjos". De 1851 a 1866, quinze dos seus bustos etnográficos foram reproduzidos para a Galeria Antropológica do Museu de História Nacional de Paris¹⁶. Lado a lado com a Grande Exposição, isto marcou assim o início daquilo que o historiador Dirk Moses chamou o "século racial" - o período entre 1850 e 1950 no qual os processos violentos e muitas vezes genocidas da modernização aplicados pela primeira vez nas colónias culminaram no Holocausto¹⁷. Embora não esteja documentado se Manó Andrassy visitou a Grande Exposição de 1851 após o seu regresso das Índias Orientais, a Dernői Vasgyár (em eslovaco: a fundição de Drnava), cujas rédeas ele tomaria em 1872 das mãos do seu parente falecido György IV Andrassy, participou na exposição com os seus bens metalúrgicos intermédios e stock de barras¹⁸.

Embora tenham havido tentativas de retratar Cordier como anti-racista, a historiadora de arte Barbara Larson refutou persuasivamente as alegações de que o seu trabalho era científico, mesmo num sentido do século dezanove, bem como o ele não ter qualquer crença na hierarquia das raças. "Esta noção seria uma quase anomalia no mundo Ocidental do século dezanove", escreve Larson,

14. Facing the Other: Charles Cordier (1827-1905), Ethnographic Sculptor, Musée d'Orsay, <https://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/archives/exhibitions-archives/browse/14/article/charles-cordier-1827-1905-sculpteur-lautre-et-lailleurs-4210.html?print=1&>.

15. Sadiah Qureshi, *Peoples on Parade: Exhibitions, Empire, and Anthropology in Nineteenth-Century Britain*, Chicago: University of Chicago Press 2011, p. 4. Citado em Malte Hinrichsen, versão pré-edição de 'Racist Trademarks and the Persistence of Commodity Racism in Europe and the United States', in: Irene Calboli, Srividhya Ragavan (eds.), *Diversity in Intellectual Property. Identities, Interests, and Intersections*, Nova Iorque etc.: Cambridge University Press 2015, p. 3.

16. Barbara Larson, 'Review: The Artist as Ethnographer: Charles Cordier and Race in Mid-Nineteenth-Century France', *The Art Bulletin*, Dez., 2005, Vol. 87, Num. 4 (Dez., 2005), p. 715.

17. Episode 4: Dirk Moses | The White West: Whose Universal?, HKW Podcast, https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2021/the_white_west_iv/podcast_the_white_west/start.php.

18. Silvia Lörinc'íková, 'Podnikanie aristokracie v oblasti baníctva a hutníctva v 19. storočí na príklade grófa Juraja Andrásyho', *Montánna história*, Vol. 3, 2010, p. 259.



Fig. 1. György Klösz (1844–1913), Betlér Manor House, after 1890. Slovak National Museum - Museum Betliar, from the collections of the Andrassy family.

Fig. 1. György Klösz (1844–1913), Mansão Betlér, depois de 1890. Museu Nacional da Eslováquia – Museu Betliar, das colecções da família Andrassy.



Fig. 2. György Klösz (1844–1913), Staircase Hall at Betlér Manor House with the collection of antique and ethnographic objects, after 1890. Slovak National Museum - Museum Betliar, from the collections of the Andrassy family.

Fig. 2. György Klösz (1844–1913), Átrio da Escadaria na Mansão Betlér com a colecção de objectos antigos e etnográficos, depois de 1890. Museu Nacional da Eslováquia – Museu Betliar, das colecções da família Andrassy.



Fig. 3. György Klösz (1844–1913), Picture Gallery at Betlér Manor House, after 1890. Slovak National Museum - Museum Betliar, from the collections of the Andrassy family.

Fig. 3. György Klösz (1844–1913), Galeria de Quadros da Mansão Betlér, depois de 1890. Museu Nacional da Eslováquia – Museu Betliar, das coleções da família Andrassy.

the Palace of Fontainebleau, this work was simultaneous with his atlantes and caryatids commission by the imperial banker Baron Rothschild for the Château de Ferrières.

To contextualise the human shaped clocks, barometers, and torchères, Larson turns to the photography historian Anne Maxwell. In relation to colonial photographs – which are, according to Larson, similarly to Cordier’s work, forms of visual anthropology with strategies of Western intervention – Maxwell observed that “when people are in a state of abjection they pose no real threat and can be inscribed with a romantic nobility; the focus can be on ‘beauty,’ which obfuscates unpleasant aspects of imperial control”²³. Hence, at the 1867 *Exposition Universelle* in Paris – which presented industrial and agricultural products as well as design and fine arts of thirty-two countries and their colonies, and thus marked the culmination of the Second French Empire – only two of Cordier’s sculptures were exhibited in the ‘Fine Arts’ section. His numerous busts, mantel-pieces, and torchères were displayed at his two booths in the ‘Luxury Furniture’ and ‘Furniture and Other Household Objects’ sections²⁴. Although in neither of the two Cordier’s booths, it would also be at this exhibition that one could find at least one of the two figural candelabra in the shape of African men from the historical image of the Betlér staircase hall²⁵.

Together with an Egyptian and Black woman torchères – casts of which caused a controversy in summer 2020, when they were temporarily removed from the front of the Shelbourne Hotel in Dublin, Ireland, where they have stood since 1867, in response to the Black Lives Matter protests²⁶, – the torchère in the shape of an African man can be seen on a stereoscopic view of the *Fontes d’Art du Val d’Osne* stand at the French section of the *Exposition Universelle*²⁷. Alongside J.J. Ducel and A.A. Durenne, Val d’Osne was one of the three major fine art foundries in France. Its founder Jean-Pierre-Victor André commissioned reputed sculptors of the era to make models exclusively for the foundry, including the author of the Betlér torchères, the French sculptor Mathurin Moreau (1822–1912). Alongside Cordier, Moreau debuted at the 1848 Salon which became the beginning of his long and prolific collaboration with the foundry in Val d’Osne. In 1856, his statues of *The Four Seasons* (1850–55) were given by Prince Albert to Queen Victoria to decorate the Upper Terrace of their summer home Osborne House. A fountain designed by Moreau for Val d’Osne in 1853 won a Gold Medal at the 1855 World’s Fair in Paris, and can be seen today in Bordeaux’s Allées de Tourny as well as in front of the Parliament in Quebec City²⁸. This success led to further public commissions, such as the caryatid candelabra (1877) for the Paris Opera and *Oceania* (1878) at the Orsay railway station. At the Salon of 1870, Moreau exhibited *Nereid*, which was also reproduced by the Val d’Osne foundry in cast iron, and a bronze copy of which, cast by Ferdinand Barbedienne (1810–1892), can be found at the fountain in front of Betlér Manor²⁹.

Similarly to the 1851 Great Exhibition in London, further research is needed to corroborate whether Count Manó Andrássy visited the 1867 *Exposition Universelle* in Paris. The Austro-Hungarian Compromise of 1867, which established the Dual Monarchy of Austria-Hungary, and which brought him the position of the President of Gömör and Zemplén counties (Slovak: Gemer and Zemplín), also meant the appointment of his brother Gyula as the first Prime Minister of the Kingdom of Hungary by Emperor and King Franz Josef of Austria-Hungary in February 1867. Considering that the *Exposition Universelle*

“quando a raça estava profundamente enraizada no conceito amplamente aceite da marcha em frente do progresso em todas as suas manifestações físicas e culturais”¹⁹. A alegação de Cordier de que “A Beleza não é atributo de uma raça privilegiada; eu expressei ao mundo da arte a ideia da ubiquidade da beleza” foi por vezes liberalmente utilizada por curadores para sugerir a sua crença na igualdade das raças. “Contudo, ‘beleza’ e ‘igualdade racial’ não são conceitos equivalentes”, esclarece Larson²⁰. Outro aspecto importante do trabalho de Cordier que Larson traz para primeiro plano é o seu lugar na produção em massa e indústria e o papel de “bustos etnográficos enquanto objectos de exposição numa casa do Segundo Império Francês [1852-1870].” Como ela nota, “Cordier não se coibia de reconceptualizar os seus bustos etnográficos enquanto pura decoração. Num dos casos, os bustos reduzidos da *Vénus Africana* e de *Saïd Abdallah* foram transformados num relógio e barómetro”²¹. Entre a sua produção estava também um par de *torchères* na forma de mulheres Indianas²², mas a peça mais espectacular neste género foi a *Mulher Árabe* (1862), um candelabro em mármore ónix e bronze prateado na forma de uma mulher do Norte de África em tamanho real. Adquirido pela Imperatriz Eugénie para o Palácio de Fontainebleau, este trabalho foi simultâneo da sua encomenda de atlantes e cariátides para o banqueiro imperial, o Barão Rothschild, para o Château de Ferrières.

Para contextualizar os relógios, barómetros e *torchères* em forma de seres humanos, Larson recorre à historiadora de fotografia Anne Maxwell. Em relação às fotografias coloniais – que são, de acordo com Larson, de modo semelhante ao trabalho de Cordier, formas de antropologia visual com estratégias de intervenção Ocidental - Maxwell notou que “quando as pessoas estão num estado de abjecção não apresentam qualquer ameaça real e podem ser inscritos de uma nobreza romântica; o foco pode estar na ‘beleza’, que ofusca aspectos desagradáveis do controlo imperial”²³. Assim, na *Exposition Universelle* de 1867 em Paris – que apresentou produtos industriais e agrícolas bem como de design e belas-artes de trinta e dois países e suas colónias, marcando assim o culminar do Segundo Império Francês - apenas duas das esculturas de Cordier foram expostas na secção de “Belas Artes”. Os seus numerosos bustos, lintéis e *torchères* foram expostos nos seus dois expositores nas secções “Mobília de Luxo” e “Mobília e Outros Objectos do Lar”²⁴. Embora em nenhum dos dois expositores de Cordier, seria também nesta exposição que podíamos encontrar pelo menos um dos dois candelabros figurativos na forma de homens Africanos da imagem histórica do átrio da escadaria de Betlér²⁵.

Juntamente com as *torchères* mulheres egípcias e negras – reproduções em metal das quais causaram uma controvérsia no Verão de 2020, quando foram temporariamente removidas da frente do Hotel Shelbourne em Dublin, na Irlanda, onde estavam desde 1867, em resposta aos protestos Black Lives Matter²⁶, – o *torchère* na forma de um homem africano pode ser visto numa vista estereoscópica do expositor Fontes d’Art du Val d’Osne na secção Francesa da *Exposition Universelle*²⁷. Juntamente com J. J. Ducel e A. A. Durenne, Val d’Osne foi uma das três principais fundições de belas-artes de França. O seu fundador Jean-Pierre-Victor André encomendou a reputados escultores da época a feitura de modelos exclusivamente para a fundição, incluindo ao autor dos *torchères* de Betlér, o escultor francês Mathurin Moreau (1822-1912). Moreau estreou-se no Salão de 1848 ao lado de Cordier, no que se tornou o início da sua longa e prolífica colaboração com a fundição em Val d’Osne. Em 1856, as suas

23. Anne Maxwell, *Colonial Photography and Exhibition: Representations of the "Native" and the Making of European Identities* (London: Leicester University Press, 1999), 21. Quoted in Larson, p. 718.

24. Barbara Larson, ‘Review: The Artist as Ethnographer: Charles Cordier and Race in Mid-Nineteenth-Century France’, *The Art Bulletin*, Dec., 2005, Vol. 87, No. 4 (Dec., 2005), p. 718.

25. Mathurin Moreau, *Pair of French Figural Cast Iron Life Size Sculptures*, incollect, <https://www.incollect.com/listings/fine-art/sculpture/mathurin-moreau-pair-of-french-figural-cast-iron-life-size-sculptures-366071>.

26. Ronan McGreevy, ‘Shelbourne Hotel statues restored to front of building’, *The Irish Times*, 15 December 2020, <https://www.irishtimes.com/news/ireland/irish-news/shelbourne-hotel-statues-restored-to-front-of-building-1.4437220>.

27. Pièce 167 Fontes d’art du Val d’Osne Fontes d’art du Val d’Osne, Archives Nationales – Online Catalogue, <https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/recherche/ir/rechercheGeneralisteResultat.action?formCaller=GENERALISTE&searchText=exposition+universelle+1867+Osne>.

28. Fontaine de Tourny, <https://www.quebec-cite.com/en/what-to-do-quebec-city/fontaine-de-tourny-fountain>.

29. Park, *SNM – Múzeum Betliar*, <http://muzeumbetliar.sk/kastiel/o-kastiel/>; and Mathurin Moreau, *Marc Maison*, <https://www.marcmaison.com/architectural-antiques-resources/mathurin-moreau>. A copy of *Nereid* can also be found in the collection of the Municipal museum of Saint-Dizier, France.

19. Barbara Larson, ‘Review: The Artist as Ethnographer: Charles Cordier and Race in Mid-Nineteenth-Century France’, *The Art Bulletin*, Dez., 2005, Vol. 87, Num. 4 (Dez., 2005), p. 714.

20. Barbara Larson, ‘Review: The Artist as Ethnographer: Charles Cordier and Race in Mid-Nineteenth-Century France’, *The Art Bulletin*, Dez., 2005, Vol. 87, Num. 4 (Dez., 2005), p. 714.

21. Barbara Larson, ‘Review: The Artist as Ethnographer: Charles Cordier and Race in Mid-Nineteenth-Century France’, *The Art Bulletin*, Dez., 2005, Vol. 87, Num. 4 (Dez., 2005), p. 718.

22. Charles-Henri-Joseph Cordier, *Torchères femme indienne portant un vase sur épaul gauche; femme indienne portant un vase sur la tête, Christies*, <https://www.christies.com/en/lot/lot-5127268>.

23. Anne Maxwell, *Colonial Photography and Exhibition: Representations of the "Native" and the Making of European Identities* (Londres: Leicester University Press, 1999), 21. Citado em Larson, p. 718.

24. Barbara Larson, ‘Review: The Artist as Ethnographer: Charles Cordier and Race in Mid-Nineteenth-Century France’, *The Art Bulletin*, Dez., 2005, Vol. 87, Num. 4 (Dez., 2005), p. 718.

25. Mathurin Moreau, *Pair of French Figural Cast Iron Life Size Sculptures*, incollect, <https://www.incollect.com/listings/fine-art/sculpture/mathurin-moreau-pair-of-french-figural-cast-iron-life-size-sculptures-366071>

26. Ronan McGreevy, ‘Shelbourne Hotel statues restored to front of building’, *The Irish Times*, 15 Dezembro 2020, <https://www.irishtimes.com/news/ireland/irish-news/shelbourne-hotel-statues-restored-to-front-of-building-1.4437220>.

27. Pièce 167 Fontes d’art du Val d’Osne Fontes d’art du Val d’Osne, Archives Nationales – Catálogo Online, <https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/recherche/ir/rechercheGeneralisteResultat.action?formCaller=GENERALISTE&searchText=exposition+universelle+1867+Osne>.

30. Slovenské hrady a mestá na fotografiách z knihy Stopy dávnej minulosti 8 (časť 2.), <https://vydavatelstvorak.sk/raciklub/slovenske-hrady-a-mesta-na-fotografiach-z-knihy-stopy-davnej-minulosti-8-cast-2>.

31. Acélgýári történelem II. [Steelworks history II.], *Tarjáni Képek*, <https://tarjanikepek.hu/2009/03/24/acelgyari-tortenelem-ii/>

32. I would like to thank to the Betliar Museum director Tímea Mátéová for sending me an image of the mark, and to Clément Michon, the curator at Musée de Saint-Dizier / Metallurgic Park, for his dating of the mark.

33. Two of these catalogues can also be found in the collection of The Metropolitan Museum in New York, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/344765?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Soci%3%a9t%c3%a9+Anonyme+Des+Hauts-Fourneaux++Fonderies+Du+Val+D%27Osne&offset=0&rpp=20&pos=1>.

34. Val d’Osne 2, folio no. 577, Statues, 1867, https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/vo2_pl577-statues/, and Val d’Osne 2, folio no. 580, Statues, 1867, https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/vo2_pl580-statues/. See also Val d’Osne 2, folio no. 372, Candélabres, 1874, https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/vo2_pl372-candelabres/.

35. Un jongleur africain, un charmeur de serpents du Maroc, pub. par Henry Colburn, 1816, <https://www.meisterdrucke.fr/fine-art-prints/English-School/559612/Un-jongleur-africain,-un-charmeur-de-serpents-du-Maroc,-pub.-par-Henry-Colburn,-1816.html>.

36. For the history of Blackness and anti-Black racism in Morocco, see: Stephen J. King, ‘Ending Denial: Anti-Black Racism in Morocco’, Arab Reform Initiative, 28 August 2020, <https://www.arab-reform.net/publication/ending-denial-anti-black-racism-in-morocco/>.

37. Walter Sauer, ‘Habsburg Colonial: Austria-Hungary’s Role in European Overseas Expansion Reconsidered’, *Austrian Studies*, Vol. 20, Colonial Austria: Austria and the Overseas (2012), p. 20.

was attended by numerous heads of states, including Franz Josef, it is hard to imagine that the Andrassy brothers would have missed such an event. Moreover, the ‘Iron Count’ Manó, would certainly have been interested in the production of prominent French and international foundries at the exposition. In 1867 he constructed a modern blast furnace in Alsósajó (Slovak: Nižná Slaná)³⁰, followed in 1870 by a blast furnace in Oláhpatak (Slovak: Vlachovo). In 1868, he became the chairman of the newly founded *Salgótarjáni Vasfinomító Társulat* (the Salgótarján Iron Refinery Company), an iron refinery in Salgótarján located on the recently constructed Hungarian Northern Railway, which refined pig iron from producers in the Gömör County (Slovak: Gemer) for the production of rails and iron beams³¹.

However, Manó Andrassy could have also simply ordered the torchères (which must have been cast between 1867 and 1870 due to their Fourment-Houille mark)³² from one of the illustrated catalogues published by Val d’Osne, showing the entire inventory of the models for cast-iron fountains, candelabra, and other decorative sculptures³³. In the 1867 catalogue of Val d’Osne, the torchères in the shape of African men are labeled as “le jongleur” and “le charmeur”³⁴, that is a juggler and snake charmer. Snake charming, practiced in North – rather than sub-Saharan – Africa, was a popular subject of orientalist motifs, as seen in the engraving *An African Juggler, a Snake Charmer from Morocco* (1816?) published by the British publisher Henry Colburn³⁵. Colburn was also the publisher of *Travels Through Central Africa to Timbuctoo; and Across the Great Desert, to Morocco, Performed in the Years 1824-1828* by René Caillié, a French explorer and the first European to return alive from the town of Timbuktu, Mali. The scene evoked by the juggler and snake charmer would thus most likely be set in Morocco³⁶, a country which Manó Andrassy visited as a young man during his tour of Western Europe and North Africa. Still, the placement of the torchères in the shape of African men in the manor’s 1880s staircase hall, decorated in Gothic Revival tracery carvings, also uncannily reflects the concurrent European preoccupations with not just tourism in the Maghreb but rather exploration and colonisation of sub-Saharan Africa.

The 1881–1886 rebuilding of Betlér Manor, including the construction of its new staircase pavilion, coincided with the 1884–1885 Berlin Conference. Also known as the Congo Conference, the summit regulated what became later known as the Scramble for Africa – the intensified European colonial expansion in Africa during the period of New Imperialism (c. 1870/1881–1914). According to the historian Walter Sauer, “Austria-Hungary hardly played any role at all” at the Berlin Conference, and its resolutions were “accepted but with little interest”³⁷. This position of Austria-Hungary, represented at the conference by Count Imre Széchenyi³⁸, stood in a stark contrast to the role that the Dual Monarchy played at the 1878 Congress of Berlin, represented by its then Foreign Minister Gyula Andrassy. Andrassy’s pro-German foreign policy focused on securing territorial gains on the Balkan Peninsula and deepening the economic relations with the Ottoman Levant and Egypt in particular. Concentrated on the future of the territories of the Balkan Peninsula after the Russo-Turkish War of 1877–78, the Berlin Congress thus resulted in the Austro-Hungarian occupation of Bosnia–Herzegovina, until its formal annexation in 1908. The occupation was, however, unpopular not only in Bosnia-Herzegovina – leading to the assassination of Archduke Franz Ferdinand in Sarajevo in 1914, but also in Hungary, and led to Andrassy’s political downfall and forced resignation in 1879. At Betlér, however,

estátuas das *Quatro Estações* (1850-55) foram oferecidas pelo Príncipe Alberto à Rainha Vitória para decorar o Terraço Superior da sua casa de verão Osborne House. Uma fonte desenhada por Moreau para Val d’Osne em 1853 ganhou uma Medalha de Ouro na Feira Mundial de 1855 em Paris e pode ser vista hoje nas Allées de Tourny de Bordéus bem como em frente do Parlamento na Cidade de Quebec²⁸. Este sucesso levou a mais encomendas públicas, tais como os candelabros de cariátides (1877) para a Ópera de Paris e *Oceânia* (1878) na estação de comboio de Orsay. No Salão de 1870, Moreau expôs *Nereida*, que também foi reproduzida pela fundição de Val d’Osne em ferro fundido, e cuja cópia de bronze, moldada por Ferdinand Barbedienne (1810-1892) pode ser encontrada na fonte em frente da Mansão Betlér²⁹.

De modo semelhante à Grande Exposição de 1851 de Londres, é necessária uma investigação mais aprofundada para corroborar se o Conde Manó Andrassy visitou a Exposition Universelle de 1867 em Paris. O Compromisso Austro-Húngaro de 1867, que estabeleceu a Monarquia Dual da Áustria-Hungria, e que lhe trouxe a posição de Presidente das províncias de Gömör e Zemplén (em eslovaco: Gemer e Zemplin), também trouxe a nomeação do seu irmão Gyula enquanto Primeiro-Ministro do Reino da Hungria pelo Imperador e Rei Francisco José da Áutria-Hungria em Fevereiro de 1867. Considerando que a *Exposition Universelle* foi frequentada por inúmeros chefes de estado, incluindo Francisco José, é difícil imaginar que os irmãos Andrassy tenham perdido tal evento. Além disso, o “Conde de Ferro” Manó teria certamente tido interesse na produção das proeminentes fundições francesas e internacionais na exposição. Em 1867 ele construiu um alto-forno moderno em Alsósajó (em eslovaco: Nižná Slaná)³⁰, seguido em 1870 de um alto-forno em Oláhpatak (em eslovaco: Vlachovo). Em 1868 tornou-se o presidente da recém-fundada *Salgótarjáni Vasfinomító Társulat* (a Companhia Refinaria de Ferro de Salgótarján), uma refinaria de ferro em Salgótarján localizada na recém-construída Ferrovia do Norte da Hungria, que refinava gusa dos produtores do Condado de Gömör (em eslovaco: Gemer) para a produção de carris e vigas de ferro³¹.

Contudo, Manó Andrassy pode ter simplesmente encomendado os *torchères* (que deverão ter sido fundidos entre 1867 e 1870, dada a sua marca Fourment-Houille)³² de um dos catálogos ilustrados publicados por Val D’Osne, mostrando o inventário completo dos modelos para fontes, candelabros e outras esculturas decorativas em ferro fundido³³. No catálogo de 1867 de Val d’Osne, os *torchères* na forma de homens africanos são identificados como “le jongleur” e “le charmeur”³⁴, ou seja, um malabarista e um encantador de serpentes. O encantar de serpentes, praticado no Norte de África – mais do que na África Subariana – era um tema popular de motivos orientalistas, tal como é visto na gravura *Um Malabarista Africano, Um Encantador de Serpentes de Marrocos* (1816?) publicada pelo editor britânico Henry Colburn³⁵. Colburn foi também o editor de *Travels Through Central Africa to Timbuctoo; and Across the Great Desert, to Morocco, Performed in the Years 1824-1828* [Viagens pela África Central para Tombuctu; e Através do Grande Deserto para Marrocos, Realizadas nos Anos 1824-1828] por René Caillié, um explorador francês e o primeiro europeu a regressar vivo da cidade de Tombuctu, no Mali. A cena evocada pelo malabarista e pelo encantador de serpentes teria, assim, como cenário mais provável Marrocos³⁶, um país que Manó Andrassy visitou enquanto jovem, durante o seu périplo pela Europa Ocidental e África do Norte. Ainda assim, a colocação dos *torchères* na forma de

28. Fontaine de Tourny, <https://www.quebec-cite.com/en/what-to-do-quebec-city/fontaine-de-tourny-fountain>.

29. Park, SNM – *Múzeum Betliar*, <http://muzeumbetliar.sk/kastiel/o-kastiel/>; e Mathurin Moreau, *Marc Maison*, <https://www.marcmaison.com/architectural-antiques-resources/mathurin-moreau>. Uma cópia da Nereida pode também ser encontrada na coleção do museu Municipal de Saint-Dizier, França.

30. Slovenské hrady a mestá na fotografiách z knihy Stopy dávnej minulosti 8 (časť 2.), <https://vydavatelstvorak.sk/raciklub/slovenske-hrady-a-mesta-na-fotografiach-z-knihy-stopy-davnej-minulosti-8-cast-2>.

31. Acélgýári történelem II. [Steelworks history II.], *Tarjáni Képek*, <https://tarjanikepek.hu/2009/03/24/acelgyari-tortenelem-ii/>

32. Gostaria de agradecer ao director do Museu Betliar, Tímea Mátéová, por me enviar uma imagem da marca e a Clément Michon, o curador do Musée de Saint-Dizier / Parque Metalúrgico, pela sua datação da marca.

33. Dois destes catálogos podem também ser encontrados na coleção do The Metropolitan Museum em Nova Iorque, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/344765?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Soci%3%a9t%c3%a9+Anonyme+Des+Hauts-Fourneaux++Fonderies+Du+Val+D%27Osne&offset=0&rpp=20&pos=1>.

34. Val d’Osne 2, folio num. 577, Statues, 1867, https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/vo2_pl577-statues/, e Val d’Osne 2, folio num. 580, Statues, 1867, https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/vo2_pl580-statues/. Ver também Val d’Osne 2, folio num. 372, Candélabres, 1874, https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/vo2_pl372-candelabres/.

35. Un jongleur africain, un charmeur de serpents du Maroc, pub. par Henry Colburn, 1816, <https://www.meisterdrucke.fr/fine-art-prints/English-School/559612/Un-jongleur-africain,-un-charmeur-de-serpents-du-Maroc,-pub.-par-Henry-Colburn,-1816.html>.

38. His son Count Imre Széchenyi the Younger married Maria Andrásy, the daughter of Aladár Andrásy, the youngest brother of Manó and Gyula. Moreover, the Széchenyi manor in Órmező (Slovak: Strážske) was located between Manó's manor in Parnó and Aladár's manor in Homonna (Slovak: Humenné). Martin Bartoš, Rodokmeň Andrásy de Csíkszentkirály et Krasznahorka, Betliar : SNM-Múzeum Betliar 2018; quoted in Tímea Mátéová and Katarína Bányászová, 'Fotografická kamera na cestách v rukách betliarskych Andrásyovcov', in: V hľadaní prameňov, Bratislava: VŠVU 2019, unpublished manuscript.

39. Július Barczy, 'Múzeum ako zážitok', 365°, Vol. 1, 2015, unpag; and Július Barczy, email to the author from 26 February 2021.

40. See Pascal James Imperato, *Quest For The Jade Sea. Colonial Competition Around An East African Lake*, Oxford: Routledge 1998.

41. Tímea Mátéová and Katarína Bányászová, 'Fotografická kamera na cestách v rukách betliarskych Andrásyovcov', in: V hľadaní prameňov, Bratislava: VŠVU 2019, unpublished manuscript.

42. See e.g. Martin Pollack, *Kaiser von Amerika: Die große Flucht aus Galizien* [Emperor of America: The Great Flight From Galicia], Vienna: Paul Zsolnay 2010.

43. Val d'Osne, folio 387_D, Candélabres torchères, https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/vo2_pl387_d-candelabres-torcheres/.

44. The Statue of Liberty Story, From Egypt to New York, Archived from Arab American Almanac, 6th Edition, The Arab American Historical Foundation Home, <http://www.arabamericanhistory.org/archives/the-statue-of-liberty-story-from-egypt-to-new-york/>.

the occupation – in which Manó's son Géza participated as a young soldier – would be commemorated by the *Bosnyák ház* (a Bosnian house), a structure in the park which was to house the Count's ethnographic collections from the region³⁹.

Although Gyula Andrásy's pro-German views give us some clues, it is difficult to say with any certainty what his – and Manó's – views on foreign policy during the 1880s Scramble for Africa were. The two ageing brothers seem to have kept themselves busy with the (re)construction of their stately country homes instead – in years 1886–1890, Gyula Andrásy had a manor house built at Tiszadob, which echoed Waddeston Manor in Buckinghamshire (1877–1883) built for the banker and art collector Baron Ferdinand de Rothschild, the brother of the socialite and art collector Nathaniel Meyer von Rothschild who built the Palais Nathaniel Rothschild (1872–1884) in Vienna. At the same time, a Hungarian noble twenty years Andrásy's junior, Count Sámuel Teleki (1845–1916), was setting off for a hunting safari *cum* exploration journey in East Africa in 1887–88⁴⁰. Supported by his friend Crown Prince Rudolf of Austria (1858–1889), Teleki would name the fourth largest of the eastern African lakes Lake Rudolf (Lake Turkana) in the Crown Prince's honour. The Andrásy brothers could have possibly read Teleki's East African diaries published in Hungarian in 1886–95 (four volumes), but neither of them – nor Crown Prince Rudolf – would live to read the last volume: Gyula died in 1890 in Volosko on the Austrian riviera, Manó in 1891 in Gorizia on his way to Merano, and Crown Prince Rudolf in 1889 at the imperial hunting lodge in Mayerling.

In 1881, as the rebuilding of Betlér Manor commenced, Manó's son and future heir Géza Andrásy made a study trip to the U.S.⁴¹. Just as it was completed in 1886, and the cast-iron torchères in the shape of African men were put in place, a colossal torchère titled *Liberty Enlightening the World* – better known as the Statue of Liberty – was installed in the New York Harbour, welcoming ships filled with travellers and migrants approaching the Ellis Island. In fact, besides the Berlin Conference, Betlér Manor's rebuilding also coincided with the beginning of mass emigration from the Upper Hungary (today's Slovakia) to the U.S.⁴². Since the 1880s, hundreds of thousands of Slovaks (including my great-great-grandfather) would be among the “Hunky” migrants, fleeing poverty and Magyarisation – a coercive acculturation of non-Hungarian nationals, such as Slovaks, Ruthenians, Romanians, Serbs and Croats, and also Jews and Germans, in the Kingdom of Hungary.

Interestingly, as the pair of cast-iron torchères from Betlér, the origin of the copper torchère from the New York Harbour (whose 3,5 m cast could also be ordered from Val d'Osne)⁴³, supported by Gustave Eiffel's metal framework, could too be traced to the 1867 *Exposition Universelle* in Paris. While the French Empress Eugénie must have been dazzled by Cordier's silvered bronze and onyx *Arab Woman* torchère, symbolising the French subjugation of Algeria, it seems that she encouraged another sculptor to approach Isma'il Pasha, Khedive of Egypt, with his ambitious project during the Khedive's visit to the world fair. The young sculptor was Frédéric Auguste Bartholdi (1834–1904) and his proposal was *Progress or Egypt Carrying the Light to Asia* – and not to Africa, as it was meant as a monumental lighthouse for Port Said at the entrance to the Suez Canal, the new gateway to Asia and the Indian subcontinent. An ancient Egyptian female peasant (*fellah*) holding a torch aloft was to embody Isma'il Pasha's modernisation of Egypt⁴⁴. Although the Port Said Lighthouse was built in the same location

homens africanos no átrio da escadaria da década de 1880 da mansão, decorado com entalhes rendilhados de Revivalismo Gótico, também reflecte de forma inquietante as simultâneas preocupações europeias não só com o turismo no Magrebe mas, mais ainda, com a exploração e colonização da África Subsariana.

A reconstrução de 1881-1886 da Mansão Betlér, incluindo a construção do seu novo pavilhão de escadaria, coincidiu com a Conferência de Berlim de 1884-1885. Também conhecida como a Conferência do Congo, a cimeira regulou o que se tornaria mais tarde conhecido como A Corrida a África – a expansão colonial europeia intensificada em África durante o período do Novo Imperialismo (c. 1870/1881-1914). De acordo com o historiador Walter Sauer, “a Áustria-Hungria quase não desempenhou qualquer papel” na Conferência de Berlim e as suas resoluções eram “aceites mas com pouco interesse”³⁷. Esta posição da Áustria-Hungria, representada na conferência pelo Conde Imre Széchenyi³⁸ aparecia em acentuado contraste com o papel que a Monarquia Dual desempenhou no Congresso de Berlim de 1878, representada pelo então Ministro dos Negócios Estrangeiros Gyula Andrásy. A política externa pró-alemã de Andrásy centrava-se em assegurar ganhos territoriais na Península dos Balcãs e aprofundar as relações económicas com o Levante Otomano e o Egipto em particular. Concentrado no futuro dos territórios da Península dos Balcãs depois da Guerra Russo-Turca de 1877-1878, o Congresso de Berlim resultou assim na ocupação austro-húngara da Bósnia-Herzegovina, até à sua anexação formal em 1908. A ocupação foi, contudo, impopular não só na Bósnia-Herzegovina – levando ao assassinato do Arquiduque Franz Ferdinand em Sarajevo em 1914 –, mas também na Hungria e levou à queda política de Andrásy e à sua forçada demissão em 1879. Em Betlér, contudo, a ocupação – em que o filho de Manó, Géza, participou enquanto jovem soldado – seria comemorada pela *Bosnyák ház* (uma casa bósnia), uma estrutura no parque que iria albergar as colecções etnográficas do Conde da região³⁹.

Embora as visões pró-alemãs de Gyula Andrassy nos dêem algumas pistas, é difícil dizer com qualquer certeza quais eram as suas visões – e as de Manó – sobre política externa durante a Corrida a África de 1880. Os dois irmãos, à medida que a sua idade avançava, parecem ter-se mantido ocupados com a re(construção) das suas casas de campo monumentais em vez disso – nos anos 1886-1890, Gyula Andrásy mandou construir uma casa senhorial em Tiszadob, que fazia eco da Mansão Waddeston em Buckinghamshire (1877-1883), construída para o banqueiro e coleccionador de arte Barão Ferdinand de Rothschild, o irmão do socialite e coleccionador de arte Nathaniel Meyer von Rothschild, que construiu o Palais Nathaniel Rothschild (1872-1884) em Viena. Ao mesmo tempo, um nobre húngaro vinte anos mais novo que os Andrásy, o Conde Sámuel Teleki (1845-1916) lançava-se num safari de caça tornado em viagem de exploração na África Oriental em 1887-88⁴⁰. Apoiado pelo seu amigo o Príncipe Herdeiro Rodolfo da Áustria (1858-1889), Teleki daria ao quarto maior dos lagos da África Oriental o nome de Lago Rodolfo (Lago Turkana) em honra do Príncipe Herdeiro. Os irmãos Andrásy podiam ter eventualmente lido os diários da África Oriental de Teleki, publicados em húngaro em 1886-95 (quatro volumes) mas nenhum deles – nem o Príncipe Herdeiro Rodolfo – estariam vivos para ler o último volume. Gyula morre em 1890 em Volosko na riviera austríaca, Manó em 1891 em Gorizia a caminho de Merano e o Príncipe Herdeiro Rodolfo em 1889 no pavilhão de caça imperial em Mayerling.

36. Para uma história de Negritude e racismo anti-Negro em Marrocos, ver Stephen J. King, 'Ending Denial: Anti-Black Racism in Morocco', Arab Reform Initiative, 28 Agosto 2020, <https://www.arab-reform.net/publication/ending-denial-anti-black-racism-in-morocco/>.

37. Walter Sauer, 'Habsburg Colonial: Austria-Hungary's Role in European Overseas Expansion Reconsidered', *Austrian Studies*, Vol. 20, Colonial Austria: Austria and the Overseas (2012), p. 20.

38. O seu filho, o Conde Imre Széchenyi o Novo, casou com Maria Andrásy, a filha de Aladár Andrásy, o irmão mais novo de Manó e Gyula. Além disso, a mansão Széchenyi em Órmező (em eslovaco: Strážske) estava localizada entre a mansão de Manó em Parnó e a mansão de Aladár em Homonna (em eslovaco: Humenné). Martin Bartoš, Rodokmeň Andrásy de Csíkszentkirály et Krasznahorka, Betliar : SNM-Múzeum Betliar 2018; citado em Tímea Mátéová e Katarína Bányászová, 'Fotografická kamera na cestách v rukách betliarskych Andrásyovcov', in: V hľadaní prameňov, Bratislava: VŠVU 2019, manuscrito não publicado.

39. Július Barczy, 'Múzeum ako zážitok', 365°, Vol. 1, 2015, unpag; e Július Barczy, email ao autor de 26 Fevereiro 2021.

40. Ver Pascal James Imperato, *Quest For The Jade Sea. Colonial Competition Around An East African Lake*, Oxford: Routledge 1998.

in 1869 instead; in 1871, shortly after the Franco-Prussian War, Bartholdi travelled to the U.S. to pitch his torch-bearing female figure as a gift from the French to the Americans at the occasion of the centennial of American independence. This time, he succeeded. The Egyptian peasant woman was given a makeover to Liberty, a white woman which replaced the image of an “Indian Princess” – a Native American woman formerly symbolising America, alongside Columbia. What the Slovak and other migrants could not have seen from their ships when approaching the monumental statue, was a broken shackle and chain half-hidden by the robes at the feet of Liberty, symbolising the 1865 national abolition of slavery. Soon, however, they would not only encounter Black, Indigenous, and other People of Colour, but also racism and the U.S. imperialism in the Philippines and the Caribbean. Gradually, it would dawn on them, that in order to assimilate and become socially accepted as white in the U.S., they were to comply with and even internalise the racist and imperialist attitudes of the Jim Crow America⁴⁵.

Thinking about the silence of the tour guide regarding the Black figures during the guided tour of Betlér Manor, there can be many reasons why one remains silent. It can be that something seems not worth mentioning, one has nothing to say, prefers not to speak, is being silenced, fears that what they might say might make others feel uncomfortable, or perhaps doesn’t know where to begin. What I tried to exercise in this essay, is that there is something to be said about these sculptures of torch-bearing Black figures, far beyond their art-historical context and provenance. I believe that understanding the ways in which these sculptures testify to the legacies of colonialism, historic slavery, and other forms of imperial exploitation of other people’s land and labour, can help us to face our own history as well. I hope that in the future – instead of silence – the sculptures can engage us in uneasy but honest conversations, only if we are willing to listen to their story.

Quando a reconstrução da Mansão Betlér começou em 1881 o filho de Manó e futuro herdeiro Géza Andrássy fez uma viagem de estudo aos Estados Unidos⁴¹. Logo quando foi completada em 1886 e os *torchères* de ferro fundido na forma de homens africanos foram postos no seu lugar, uma *torchère* colossal intitulada *A Liberdade Iluminando o Mundo* – mais conhecida como Estátua da Liberdade – foi instalada no Porto de Nova Iorque, dando as boas-vindas a navios repletos de viajantes e migrantes que se aproximavam da ilha de Ellis. De facto, para além da Conferência de Berlim, a reconstrução da Mansão Betlér também coincidiu com o início da emigração em massa a partir da Alta Hungria (hoje Eslováquia) para os EUA⁴². Desde a década de 1880, centenas de milhares de eslovacos (incluindo o meu trisavô) estariam entre os migrantes “Hunky”, a fugir da pobreza e da Magiarização - uma aculturação coerciva de nacionais não-húngaros, como eslovacos, russianos, romenos, servos e croatas, e também judeus e alemães, no Reino da Hungria.

É interessante que, tal como com o par de *torchères* de ferro fundido de Betlér, a origem da *torchère* de cobre do Porto de Nova Iorque (cujo molde de 3,5m também podia ser encomendado de Val d’Osne)⁴³, que era sustentada pela estrutura de metal de Gustave Eiffel, remonte também à Exposition Universelle de 1867 de Paris. Ainda que a Imperatriz Eugénie deva ter ficado deslumbrada pela *torchère Mulher Árabe* de bronze prateado e ónix de Cordier, simbolizando a subjugação francesa da Argélia, ao que parece encorajou outro escultor a abordar Isma’il Pasha, Quediva do Egipto, com o seu projecto ambicioso durante a visita do Quediva à feira mundial. O jovem escultor era Frédéric Auguste Bartholdi (1834–1904) e a sua proposta era *Progresso* ou *Egipto Levando a Luz à Ásia* – e não a África, dado que a intenção original era a de ser um monumental farol para Porto Said na entrada do Canal do Suez, a nova porta de entrada na Ásia e no subcontinente indiano. Uma antiga camponesa egípcia (*fellah*) a segurar numa tocha encarnaria a modernização de Isma’il Pasha do Egipto⁴⁴. Embora o Farol de Porto Said tenha sido construído na mesma localização em 1869 em vez disso; em 1871, logo após a Guerra Franco-Prussiana, Bartholdi viaja para os EUA para vender a ideia da sua figura feminina portadora de tocha como presente dos franceses aos norte-americanos, por ocasião do centenário da independência norte-americana. Desta vez teve sucesso. A mulher camponesa egípcia recebeu uma mudança de visual de forma a se transformar em Liberty, uma mulher branca que substituíra a imagem de uma “Princesa Indiana” - uma mulher Nativa Americana que simbolizava antes a América, juntamente com Columbia. O que o eslovaco e outros migrantes não poderiam ter visto dos seus navios quando se aproximavam da estátua monumental era uma grilheta e corrente quebradas semi-escondidas pelo manto aos pés da Liberty, simbolizando a abolição nacional da escravatura em 1865. Em breve, contudo, não encontrariam apenas Negros, Indígenas e outros “*People of Color*”, mas também o racismo e imperialismo norte-americano nas Filipinas e nas Caraíbas. Gradualmente aperceber-se-iam que de forma a assimilar e tornar-se socialmente aceites como brancos nos EUA eles tinham de cumprir com e até interiorizar as atitudes racistas e imperialistas da América de Jim Crow⁴⁵.

Se pensarmos acerca do silêncio da guia turística em relação às figuras Negras durante a visita guiada da Mansão Betlér podem dar-se muitas razões para se permanecer em silêncio. Pode ser que algo não pareça valer a pena mencionar, não se tem coisa alguma a dizer, prefere-se não falar, está-se a ser

41. Tímea Mátéová e Katarína Bányászová, 'Fotografická kamera na cestách v rukách betliarskych Andrássyovcov', in: V hľadání prameňov, Bratislava: VŠVU 2019, manuscrito não publicado.

42. V. p.e. Martin Pollack, *Kaiser von Amerika: Die große Flucht aus Galizien* [Imperador da América: A Grande Fuga da Galiza], Viena: Paul Zsolnay 2010.

43. Val d’Osne, folio 387_D, Candélabres torchères, https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/vo2_pl387_d-candelabres-torcheres/.

44. The Statue of Liberty Story, From Egypt to New York, Archived from Arab American Almanac, 6th Edition, The Arab American Historical Foundation Home, <http://www.arabamericanhistory.org/archives/the-statue-of-liberty-story-from-egypt-to-new-york/>.

45. V. Robert M. Zecker, *Race and America’s Immigrant Press: How the Slovaks were Taught to Think Like White People*, Londres: Continuum International Publishing 2011.

silenciado, teme-se que o que se diga possa fazer com que os outros se sintam desconfortáveis, ou talvez não se saiba por onde começar. O que eu tentei exercitar neste ensaio é que existe algo a ser dito acerca destas esculturas de figuras Negras portadoras de tochas, muito para além do seu contexto de história de arte e proveniência. Acredito que entender as formas como estas esculturas prestam testemunho dos legados do colonialismo, escravatura histórica e outras formas de exploração imperial da terra e trabalho de outros povos pode ajudar-nos a enfrentar a nossa história também. Espero que no futuro – em vez de silêncio – as esculturas possam entrar connosco em conversas desconfortáveis mas honestas, mas só se estivermos dispostos a ouvir a sua história.

Acknowledgements

I would like to thank to Tímea Mátéová, the director of the Slovak National Museum – Museum Betliar, as well as the museum’s former director Július Barczy, for their kind help with my research.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a Tímea Mátéová, director do Museu Nacional Eslovaco – Museu Betliar, bem como ao antigo director do museu, Július Barczy, pela sua amável ajuda na minha investigação.

A Silent Act: The silence(d) life of Robert Sobukwe in South Africa’s political landscape

In this paper I discuss two portraits portraying South African political leader Robert Sobukwe and the notion of silence in relation to political iconography of the liberation movement in South Africa. The two portraits are by South African artists Thenjiwe Niki Nkosi and Sam Nhlengethwa with both situated in the tradition of portraiture painting and commemorative works that speak to collective memory. Although the two portraits are similar in their formats and subject matter, I argue that their characteristic interpretation of the political figure differ precisely because of how remembrance and memory function within collective memory. In responding to the notion of silence, the portraits are considered for their character and ability to not only give the figure being portrayed a sense of agency but also some resonance in transcending the deliberate act of being politically silenced by a dominant narrative.

To begin it is important to give an account of who Sobukwe was/is in the grander narrative of political life in South Africa. This is also because his role in the liberation movement stands out in many ways because of how it complicates the popular national narrative that became dominant in the new democracy. Following South Africa’s democratic transition from the apartheid regime, the victorious political movement of the African National Congress (ANC) sought to merge the story of all Black people’s struggles into one story of the liberation movement of the ANC. This was not necessarily accurate, much like the misconception that freedom was obtained through a peaceful transition. On the contrary the story of the liberation of South Africa is not only multi-faceted but also comprises of different liberation movements, with different ideologies on what that liberation means for Black people in South Africa. As a silent political figure, Sobukwe thus represents a minority of a segment of Black political life that in many ways contradicts the dominant national narrative of the liberation struggle of Black people in South Africa. This paper centres his life story as a political icon in an attempt to illustrate how his silencing has been amplified through visual art representation. It discusses two portraits done by two South African artists, Thenjiwe Niki Nkosi and Same Nhlengethwa, as part of a body of

Um Acto Silencioso: A vida silenciada de Robert Sobukwe na paisagem política da África do Sul

Neste artigo discutirei dois retratos que representam o líder político sul-africano Robert Sobukwe e a noção de silêncio em relação à iconografia política do movimento de libertação na África do Sul. Os dois retratos são da autoria dos artistas sul-africanos Thenjiwe Niki Nkosi e Sam Nhlengethwa, ambos situados na tradição de pintura de retrato e trabalhos comemorativos que dialogam com a memória colectiva. Embora os dois retratos sejam similares nos seus formatos e tema, eu argumento que as suas características e interpretação da figura política diferem precisamente devido à forma como a evocação e a memória funcionam no quadro da memória colectiva. Ao responder à noção de silêncio, os retratos são de considerar pelo seu carácter e capacidade de não apenas dar à figura retratada um sentido de agência como também alguma ressonância no transcender do acto deliberado de ser politicamente silenciado por uma narrativa dominante.

Para começar, é importante providenciar um relato de quem era/é Sobukwe na narrativa maior da vida política da África do Sul. Isto também porque o seu papel no movimento de libertação destaca-se de muitas formas devido à maneira como complica a narrativa nacional popular que se tornou dominante na nova democracia. No seguimento da transição democrática da África do Sul do regime do apartheid, o movimento político vitorioso do Congresso Nacional Africano (ANC) procurou fundir a história de todas as lutas das pessoas Negras numa história do movimento de libertação do ANC. Isto não era necessariamente exacto, tal como a concepção errada de que a liberdade foi alcançada através de uma transição pacífica. Pelo contrário, a história da libertação da África do Sul é não só multi-facetada mas também composta de diferentes movimentos de libertação, com diferentes ideologias acerca do que a libertação significa para as pessoas Negras na África do Sul. Enquanto figura política silenciosa, Sobukwe representa assim uma minoria de um segmento da vida política Negra que de muitos modos contradiz a narrativa nacional dominante da luta de libertação das pessoas Negras na África do Sul. Este artigo centra a sua história de vida enquanto um ícone político numa tentativa de ilustrar como o seu silenciamento foi amplificado através da representação pelas artes visuais. Nele discuto dois retratos feitos por dois artistas

works that explores the tradition of iconography in South Africa’s artistic expression, which is intertwined with political discourse. The silence(d) in this instance becomes a political act where certain narratives become more pronounced than others based on the agenda they serve.

Sobukwe was born to Hubert and Angelina Sobukwe on 5 December 1924 at Graaff-Reinet, Cape Province. He was a political dissident and freedom fighter who founded and led the Pan Africanist Congress (PAC) and also a lecturer in African Studies at the University of Witwatersrand. Before founding the PAC, Sobukwe was a member of the African National Congress Youth League (ANCYL) and was first appointed as the National Secretary and later secretary of the ANC’s Standerton branch from 1950 to 1954. In 1957 Sobukwe became the editor of *The Africanist* a publication aimed at political critique, which also represented his Africanist views and soon began criticising the ANC for its proximity to, in the publication’s terms, “liberal-left-multi-racialists”¹. As a result of his scepticism he initiated a breakaway from the ANC in 1958 which led to the birth of the Pan Africanist Congress (PAC). Sobukwe became its first president at its inaugural congress in Orlando in April 1959. In December of that year the PAC announced that it was planning to initiate a campaign against the pass laws with the aim to liberate South Africa by 1963. On the 21st of March 1960 Sobukwe embarked on an eight kilometre walk to the Orlando Police Station with the intention of giving himself up for arrest. He had hoped his actions would inspire other Black South Africans to stand against the use of the ‘dom pass’². Later that day police opened fire at a group of about 5000 marchers, killing 69 people and injuring 180 others in what became known as the *Sharpeville Massacre*. Five days later an order was issued for the banishment of Sobukwe to the Driefontein Native Trust Farm, Vryburg District (Northern Cape, now North West Province). Sobukwe was sentenced to three years in prison for inciting Africans to demand the repeal of the pass laws on the 4th of May 1960. At the end of the three year term parliament enacted a General Law Amendment Act which included what was termed the ‘Sobukwe Clause’. The clause empowered the Minister of Justice to prolong the detention of nay political prisoner indefinitely. Sobukwe was later moved to Robben Island where he was kept in solitary confinement for six years in what was known as the "Sobukwe Complex", a housing complex formerly used by coloured warders who were removed from the Island. Although he was isolated from other prisoners, he managed to communicate through hand signals and gestures while exercising outdoors near the fences separating the complex from the rest of the prison. During this time he survived through the letters his family wrote and his children were only permitted to visit him once - in 1967 - two years into his detention.

The *Sharpeville Massacre* is today commemorated as *Human Rights* day in South Africa (marked each year on the 21st of March), and in some sense this name change has acted as a form of erasure and silencing of the atrocity of that tragic day in 1960. While it can be argued that *Human Rights* day is as important to mark in line with South Africa’s progressive Constitution, this form of erasure and silencing presents a set of challenges for how future generations comprehend and make a connection with the events of the *Sharpeville Massacre*. The events of that fateful day were a turning point in South Africa’s political history, however the impact of the sacrifice made by the people who put their lives on the line has unfortunately become lost in the political rhetoric of what gets remembered and

1. ‘Robert Sobukwe’, *South African History Online*, Available Online: <https://www.sahistory.org.za/people/robert-sobukwe>, Accessed 15 January 2021.

2. Pass Laws were a form of internal passport system designed to segregate but also to limit the movement of Black citizens. The ‘Dompass’ is another name for the Pass Document which was devised by the apartheid government to monitor and authorize this movement from one locale to another.

sul-africanos, Thenjiwe Niki Nkosi e Sam Nhlengethwa, enquanto parte de um corpo de trabalho que explora a tradição da iconografia da expressão artística na África do Sul, que se encontra entrelaçada com o discurso político. O silêncio e o silenciado nesta instância tornam-se num acto político onde certas narrativas se fazem mais pronunciadas do que outras com base na agenda que servem.

Sobukwe nasceu filho de Hubert e Angelina Sobukwe a 5 de Dezembro de 1924 em Graaff-Reinet, na Província do Cabo. Foi um dissidente político e combatente pela liberdade que fundou e liderou o Congresso Pan-Africano (PAC) e também um professor de Estudos Africanos na Universidade de Witwatersrand. Antes de fundar o PAC, Sobukwe foi membro da Liga da Juventude do Congresso Nacional Africano (ANCYL) e foi primeiro nomeado como Secretário Nacional e mais tarde secretário-geral do ramo de Standerton do ANC de 1950 a 1954. Em 1957 Sobukwe tornou-se editor do *The Africanist*, uma publicação que tinha por objectivo a crítica política, que também representava as suas visões Africanistas e muito em breve começou a criticar o ANC pela sua proximidade com, nos termos da publicação, “multi-racialistas liberais de esquerda”¹. Em resultado do seu ceticismo, deu início a uma ruptura com o ANC em 1958, que levou ao nascimento do Congresso Pan-Africano (PAC). Sobukwe tornou-se o seu primeiro presidente no seu congresso inaugural em Orlando em Abril de 1959. Em Dezembro desse ano o PAC anunciou que estava a planear dar início a uma campanha contra a lei do passe com o objectivo de libertar a África do Sul até 1963. A 21 de Março de 1960, Sobukwe lançou-se numa caminhada de oito quilómetros até à Esquadra de Polícia de Orlando com a intenção de se entregar para detenção. Esperava que as suas acções inspirassem outros sul-africanos Negros a levantar-se contra o uso do *dompas*². Mais tarde nesse mesmo dia a polícia abriu fogo sobre um grupo de cerca de 5000 marchantes, matando 69 pessoas e ferindo outras 180 no que se tornou conhecido como o *Massacre de Sharpeville*. Cinco dias mais tarde uma ordem foi emitida para a proscrição de Sobukwe para a Driefontein Native Trust Farm, Distrito de Vryburg (Cabo Setentrional, agora Província do Noroeste). Sobukwe foi sentenciado a três anos de prisão por incitar africanos a exigir o repúdio da lei de passe a 4 de Maio de 1960. No fim da pena de três anos o parlamento promulgou um Acto de Emenda de Lei Geral que incluiu o que era chamado de “Cláusula Sobukwe”. A cláusula dava poderes ao Ministro da Justiça para prolongar a detenção de qualquer prisioneiro político indefinidamente. Sobukwe foi mais tarde transferido para a Ilha de Robben onde foi colocado em confinamento solitário durante seis anos, no que ficou conhecido como o “Complexo Sobukwe”, um complexo habitacional antigamente usado por carcereiros negros que eram removidos da Ilha. Embora ele estivesse isolado dos outros prisioneiros, conseguia comunicar através de sinais e gestos de mãos enquanto fazia exercício ao ar livre perto das vedações que separavam o complexo do resto da prisão. Durante este tempo sobreviveu através das cartas que a sua família escreveu e só foi permitido aos seus filhos visitá-lo uma vez – em 1967 – dois anos após o início da sua detenção.

O *Massacre de Sharpeville* é hoje lembrado como dia *dos Direitos Humanos* na África do Sul (todos os anos a 21 de Março) e de alguma forma esta mudança de nome agiu como uma forma de apagamento e silenciamento da atrocidade deste trágico dia em 1960. Embora possa ser argumentado que o dia *dos Direitos Humanos* tem a mesma importância para seguir em linha com a Constituição progressista da África do Sul, esta forma de apagamento e silenciamento apresenta um conjunto de desafios para a forma como futuras gerações compreendem e

1. ‘Robert Sobukwe’, *South African History Online*, Disponível Online: <https://www.sahistory.org.za/people/robert-sobukwe>, Acedido a 15 Janeiro 2021.

2. A Lei de Passe era uma forma de sistema de passaporte interno desenhado de forma a segregar mas também limitar o movimento dos cidadãos negros. O “Dompass” é outro nome para o Documento de Passe que foi concebido pelo governo do apartheid para monitorizar e autorizar o movimento de um local para outro.

therefore becomes part of public memory. As a result I argue that the portraits of Sobukwe are not just works of remembrance and commemoration but more importantly raptures of the silencing of his life story and contribution to South Africa's liberation.

While the nature of South Africa's political history meant that political figures (mostly male figures) had unique stories, the severity of Sobukwe's treatment by the apartheid regime (and the current democratically elected government) made him exceptional. This can also be argued in comparison to the treatment of Nelson Mandela or Steve Biko for example. Although all three were profound political leaders, there seems to be a lot more (visual and archival) material on the latter two and almost nothing in the public domain on Sobukwe. In the case of Mandela, it is clear that there was an obsession with him that stemmed from his absence from the public eye and therefore people were wondering what he looked like. With Biko it was the fact that he was killed and therefore became a martyr and hero whose political life was formulated in the public memory/ imagination in a particular way.

Sobukwe (after Robert Sobukwe) (2017) is part of Thenjiwe Niki Nkosi's *Heroes* series and in many ways describes the precarity of Sobukwe's place in political iconography. The series is not only about complicating the idea of who and what a hero is, but also about the ambiguity of recognition and familiarity. This, the artist achieves through her treatment of paint and a deliberate approach of unrefined detail in the facial expressions of the subject. Although each portrait stands individually in terms of both format and narrative, collectively they read in conversation with one another. Sobukwe's portrait is thus part of a larger narrative of a thinking process that considers how remembrance, commemoration and collective memory functions in creating moments of pronunciation and silencing within a complex society. Nkosi deliberately paints the portraits as if the paint is smeared and undefined. In *Sobukwe (after Robert Sobukwe)* (2017) she provides signifiers that make him recognisable as not only a contemporary figure but also someone of importance by painting him wearing a suit, crisp white shirt and a black tie. His posture is dignified and contemplative, and almost unofficial in how it differs to a mugshot that would have been used for his 'dompass' booklet. His lips are shut, which is perhaps indicative of his silencing or being silenced. The subject stares directly at the viewer, drawing them into the frame and there is a quiet aura around the portrait that is further emphasised by the flat turquoise background.

Sobukwe is not only an appropriate subject for this series in terms of the questions his portrait raises but also for the answers it provides in demystifying the enigma surrounding him as a political figure. In creating the series the artist is not only making an enquiry and thinking through ideas of historical figures "who occupy oblique positions with respect to nationalistic mythologies of the hero" (Hunter, 2018) but also creating an archive of a list of the many forgotten and silence(d) figures.

Nkosi's portrait of Sobukwe is placed in contrast to Sam Nhlengethwa's *Robert Sobukwe* (2016) from the *Leaders* series and although both are presented and created to honour a political figure, Nhlengethwa's portrait seems more celebratory, charismatic and less silent. Here the figure is rendered using a reproduction of a black and white image of Sobukwe and is set against a slightly sepia toned background with scratch marks made by the artist. Sobukwe is captured with a smile on his face and a pipe in his mouth, resembling the image of the quintessential

fazem uma ligação com os eventos do *Massacre de Sharpeville*. Os eventos desse dia fatídico foram um ponto de viragem na história política da África do Sul, contudo o impacto do sacrifício feito pelas pessoas que colocaram as suas vidas em risco perdeu-se, infelizmente, na retórica política sobre aquilo que tem a hipótese de ser lembrado e, assim, se torna parte da memória pública. Como resultado argumento que os retratos de Sobukwe não são apenas trabalhos de lembrança e comemoração mas mais importante arrebatamentos do silenciamento da sua história de vida e contribuição para a libertação da África do Sul.

Embora a natureza da história política da África do Sul signifique que figuras políticas (sobretudo figuras masculinas) tenham histórias singulares, a severidade do tratamento de Sobukwe pelo regime do apartheid (e o actual governo democraticamente eleito) fê-lo excepcional. Isto também pode ser argumentado em comparação com o tratamento de Nelson Mandela ou Steve Biko, por exemplo. Embora todos os três fossem líderes políticos de referência, parece haver muito mais material (visual e de arquivo) sobre os últimos dois e quase nada no domínio público sobre Sobukwe. No caso de Mandela, é claro que houve uma obsessão com ele que tinha origem na sua ausência do olhar do público e, assim, as pessoas perguntavam-se qual o seu aspecto. Com Biko foi o facto de ele ter sido morto e assim tornado um mártir e herói, cuja vida política era formulada na memória/imaginação pública de uma forma particular.

Sobukwe (after Robert Sobukwe) (2017) [Sobukwe (a partir de Robert Sobukwe)] faz parte da série *Heroes* [Heróis] de Thenjiwe Niki Nkosi e de muitas formas descreve a precariedade do lugar que Sobukwe ocupa na iconografia política. A série não é apenas acerca de complicar a ideia de quem e o que é um herói, mas também acerca da ambiguidade do reconhecimento e familiaridade. Isto o artista alcança através do seu tratamento da tinta e uma abordagem deliberada de detalhe tosco nas expressões faciais do sujeito. Embora cada retrato tenha o seu lugar individualmente tanto em termos de formato como de narrativa, colectivamente podem ser lidos em conversa um com o outro. O retrato de Sobukwe é assim parte de uma narrativa maior de um processo de pensamento que toma em consideração a forma como a lembrança, comemoração e memória colectiva funcionam na criação de momentos de pronúnciação e silenciamento no quadro de uma sociedade complexa. Nkosi pinta deliberadamente os retratos como se a tinta fosse borrada e indefinida. Em *Sobukwe (after Robert Sobukwe)* (2017) ela oferece significantes que o tornam reconhecível não só como uma figura contemporânea mas também alguém de importância, ao pintá-lo a usar um fato, camisa branca gomada e uma gravata negra. A sua pose é digna e contemplativa, e quase informal na forma como difere da foto de rosto para arquivamento policial que teria sido usada para o seu livrete "dompass". Os seus lábios estão cerrados, o que é talvez indicativo do seu silenciamento ou de ser silenciado. O sujeito fita directamente o observador, puxando-nos para dentro da moldura e existe uma aura sossegada em torno do retrato que é ainda mais enfatizada pelo fundo turquesa.

Sobukwe é não só um sujeito adequado para esta série em termos das questões que levanta o seu retrato, mas também pelas respostas que fornece no desmistificar do enigma que o rodeia enquanto figura política. Ao criar a série a artista não está apenas a fazer uma investigação e a pensar ideias de figuras históricas "que ocupam posições oblíquas no que respeita às mitologias nacionalísticas do herói" (Hunter, 2018) mas também a criar um arquivo da lista das muitas figuras esquecidas e silenciadas.



Sobukwe (after Robert Sobukwe) (2017) is part of Thenjiwe Niki Nkosi's *Heroes* series.

Sobukwe (after Robert Sobukwe) (2017) faz parte da série *Heroes* de Thenjiwe Niki Nkosi.



Sam Nhlengethwa's *Robert Sobukwe* (2016) from the *Leaders* series.

Robert Sobukwe (2016) de Sam Nhlengethwa da série *Leaders*.

gentleman. His eyes are lit up by his exuberant expression and he appears to be looking out and away from the frame yet at the same time in conversation with the viewer. He is dressed in a suit and tie again as a portrayal of his importance and social rank as a respected member of society. There is something imperfect about the portrait/ portrayal of Sobukwe that re-emphasises his human-ness. The imperfection is further accentuated by the expressive charcoal marks in the background which make him look at ease with the viewer. As the series suggests, the portrait is part of figures that were considered as leaders – particularly political leaders. However, the idea of a leader is fundamentally different to that of a hero. Heroes are usually fictional characters, made up to create a fictitious sense of a courageous and larger than life being. Leaders on the other hand are more realistic and usually based on real people. In considering both portraits there is an interesting tension in how Sobukwe can be thought of as both a leader and hero. Both titles are not ‘silent’ in that they refer to an almost supernatural status whereas silence in this instance is thought of as somewhat reserved. Much like the mythologising of the image of Mandela, the less that is spoken about Sobukwe the more mysterious he becomes as a fictional character. As a result it has become critical for scholars who are interested in learning more about who he was as a political figure to demystify the enigma surrounding his life. This includes a number of seminars and discussions that are held each year in March centred around reimagining and reclaiming Africa’s intellectual capital. In addition, there seems to be a new generation of young political radicals subscribing to the ideals of the Pan African Congress as a direct challenge to the current political rhetoric that seeks to silence and erase other contributors to the liberation movement.

Sobukwe forms part of Africa’s intellectual capital that will remain part of a contested narrative that remains buried by political silencing. Artworks depicting him are thus an important part of breaking this silence and doing so by deterring the enigma often created around other more well-known political figures. His portraits are therefore a means of creating a debate around who is silenced and more importantly by whom they are silenced. In both portraits however, Sobukwe is remembered as an important figure in South Africa’s political history and will remain so for as long as the portraits remain in the public’s imagination. In Nkosi’s rendition we are reminded of the precarity of thinking about Black political figures as ‘heroes’, especially in a world that remains anti-Black. In Nhlengethwa’s instance there is an affirmation of who to consider as a leader – particular a Black leader where there is often a sense of exceptionalism associated with this role. He captures the energy and lasting impact of a pivotal cultural and political moment by presenting the legacy of Robert Sobukwe and what it means to today’s context.

In 2018 Unisa’s College of Human Sciences held a symposium with the aim of unpacking what the silencing of Sobukwe’s voice means for Black people today. In the year that marked 40 years since Sobukwe’s untimely death, the discussion did not only focus on remembering his contribution to the liberation movement but also sought to highlight his ideas and thoughts “as a reminder that Afri[k]ans need to do more to keep the memories of the past and present alive, which would enable them to shape their destiny for a better future”. At the centre of the conversation was “to interrogate and unpack some of the colonially inherited technologies of silence and the mechanisms behind the continued silencing of Sobukwe’s liberatory vision, his voice as a philosopher,

O retrato de Sobukwe de Nkosi contrasta com *Robert Sobukwe* (2016) de Sam Nhlengethwa, da série *Leaders* [Líderes] e embora ambos sejam apresentados e criados para honrar uma figura política, o retrato de Nhlengethwa parece mais celebratório, carismático e menos silencioso. Aqui a figura é interpretada usando uma reprodução de uma imagem a preto de branco de Sobukwe, apresentando-se contra um fundo de um ligeiro tom sépia, com marcas de raspa feitas pelo artista. Sobukwe é retratado com um sorriso na cara e um cachimbo na boca, a assemelhar-se à imagem do cavaleiro típico. Os seus olhos estão iluminados pela sua expressão exuberante e ele parece estar a olhar para longe e para fora da moldura, mas ao mesmo tempo em conversa com o observador. Está vestido de fato e gravata de novo, enquanto retrato da sua importância e estatuto social como membro respeitado da sociedade. Existe algo imperfeito acerca da representação de Sobukwe que re-enfatiza o seu carácter humano. A imperfeição é ainda mais acentuada pelas expressivas marcas de carvão no fundo, que o fazem parecer à vontade com o observador. Como a série sugere, o retrato faz parte de figuras que foram consideradas líderes – particularmente líderes políticos. Contudo, a ideia de líder é fundamentalmente diferente daquela de um herói. Os heróis são habitualmente personagens ficcionais, inventados para criar um sentido fictício de um ser corajoso e maior do que a vida. Os líderes, por outro lado, são mais realistas e habitualmente baseados em pessoas reais. Ao considerar ambos os retratos existe uma tensão interessante entre a forma como Sobukwe pode ser pensado tanto como um líder e um herói. Ambos os títulos não são “silenciosos” na medida em que se referem a um estatuto quase sobrenatural, ao passo que o silêncio nesta instância é pensado como algo reservado. Muito como no caso do mitificar da imagem de Mandela, quanto menos é dito sobre Sobukwe mais misterioso ele se torna enquanto personagem fictício. Em resultado tornou-se crucial para os estudiosos que estão interessados em aprender mais acerca de quem ele era enquanto figura política desmistificar o enigma em torno da sua vida. Isto inclui uma série de seminários e discussões que têm lugar todos os anos em Março centrados em torno do re-imaginar e reivindicar do capital intelectual de África. Além disso, parece haver uma nova geração de jovens radicais políticos a aderir aos ideais do Congresso Pan-Africano como desafio directo à retórica política actual, que procura silenciar e apagar outras pessoas que contribuíram para o movimento de libertação.

Sobukwe forma parte do capital intelectual de África que irá permanecer parte de uma narrativa disputada, que permanece enterrado em silenciamento político. As obras de arte que o retratam são assim uma parte importante do romper deste silêncio e de fazê-lo desencorajando o enigma muitas vezes criado em torno de outras figuras políticas mais bem conhecidas. Os seus retratos são, assim, um meio de criar um debate em torno de quem é silenciado e, de forma mais importante, por quem são silenciados. Em ambos os retratos, contudo, Sobukwe é lembrado como uma figura importante da história política da África do Sul e assim irá permanecer durante tanto tempo quanto os retratos permanecerem na imaginação do público. Na interpretação de Nkosi somos lembrados da precariedade de pensar acerca de figuras políticas Negras como “heróis”, especialmente num mundo que continua a ser anti-Negro. No caso de Nhlengethwa existe uma afirmação de quem considerar um líder – particularmente um líder Negro, onde existe muitas vezes um sentido de excepcionalismo associado a este papel. Ele capta a energia e duradouro impacto de um momento cultural e político fulcral, apresentando o legado de Robert Sobukwe e o que ele significa para o contexto de hoje.

leader and freedom fighter.” Part of breaking the silencing of his voice and the neglected contributions of his intellectual work in the fields of land and education remains a key component of how a visualisation of this through art can contribute to undoing the marginalisation of Sobukwe’s legacy in public memory and national consciousness. The artworks discussed in this paper form part of this discourse and remain a critical part of how visualisation can counter the narrative of silence.

Sources

‘Robert Sobukwe’, *South African History Online*. Available Online: <https://www.sahistory.org.za/people/robert-sobukwe>. Accessed 15 January 2021.

Hunter, W. ‘The History of Heroes Still to Come: An Interview with Thenjiwe Niki Nkosi’, *ASAP Journal*, 25 June 2018. Available Online: <http://asapjournal.com/the-history-of-heroes-still-to-come-an-interview-with-thenjiwe-niki-nkosi/>. Accessed 22 February 2021.

Re-Membering Sobukwe 40 years on: A silenced voice of liberation, 05 June 2018. Available Online: <https://www.unisa.ac.za/sites/corporate/default/Colleges/Human-Sciences/News-&-events/Articles/Re%E2%80%93Membering-Sobukwe-40-years-on:-A-silenced-voice-of-liberation>. Accessed 22 March 2021.

Em 2018, teve lugar na Faculdade de Ciências Humanas de Unisa um simpósio com o objectivo de desmontar o que o silenciamento da voz de Sobukwe significa para as pessoas Negras hoje. No ano que marca 40 anos desde a morte prematura de Sobukwe, a discussão não se centrou apenas em lembrar a sua contribuição para o movimento de libertação, mas procurou também sublinhar as suas ideias e pensamentos “enquanto lembrete de que os Afri[k]ans precisam de fazer mais para manter vivas as memórias do passado e do presente, o que lhes permitiria moldar o seu destino para um futuro melhor”. No centro da conversa estava “interrogar e desmontar algumas das tecnologias do silêncio colonialmente herdadas, bem como os mecanismos por detrás do continuado silenciamento da visão libertadora de Sobukwe, a sua voz como filósofo, líder e combatente pela liberdade”. Romper com o silenciamento da sua voz e das contribuições negligenciadas do seu trabalho intelectual nos campos do território e educação continua a ser um componente-chave de como a visualização disto através da arte pode contribuir para desfazer a marginalização do legado de Sobukwe na memória pública e consciência nacional. As obras de arte discutidas neste artigo formam parte deste discurso e permanecem uma parte crucial de como a visualização pode contrariar a narrativa do silêncio.

Fontes

‘Robert Sobukwe’, *South African History Online*, Disponível Online: <https://www.sahistory.org.za/people/robert-sobukwe>. Acedido a 15 Janeiro 2021.

Hunter, W. ‘The History of Heroes Still to Come: An Interview with Thenjiwe Niki Nkosi’, *ASAP Journal*, 25 Junho 2018. Disponível Online: <http://asapjournal.com/the-history-of-heroes-still-to-come-an-interview-with-thenjiwe-niki-nkosi/>. Acedido em 22 Fevereiro 2021.

Re-Membering Sobukwe 40 years on: A silenced voice of liberation, 05 Junho 2018. Disponível Online: <https://www.unisa.ac.za/sites/corporate/default/Colleges/Human-Sciences/News-&-events/Articles/Re%E2%80%93Membering-Sobukwe-40-years-on:-A-silenced-voice-of-liberation>. Acedido em 22 Março 2021.

Agaracha Whistle
but Good Women Sing
in Kitchens

More precisely, good women are those that yield happily to time-honoured cultural refrains and silences-

My question to the person we call Nigerian culture- has always been ‘What has culture done for me that I should unquestioningly hand it my autonomy?’ I dare to ask because in the first instance there is nothing like ‘Nigerian culture’, not really... People’s facial expressions change dramatically in the direction of shock when you say this to them... Nigeria is an amalgamation too complex, too *patchwork*, to ascribe one culture to isn’t it? Ok, if we force the point of existence and insist there is such a person of culture because enough Nigerians say so, there remains the function of culture. What is his/her job?- Isn’t culture created by man to make my life/your life easier? To be clear, these kinds of questions are not authorised. If I have not been given satisfactory answers, because I am not authorised to ask in the first place, at the very least I have been warned that if everyone is allowed to bring up these kinds of questions from the dissatisfaction of one individual, there will be chaos. Chaos is culture’s topmost challenge. The overarching point of culture is benefit to community, and balancing give and take between individuality and communality to produce good for all concerned. Of course there will be dissatisfaction, discomfort, dysfunction when we talk about culture, but merits cannot be weighed by the judgement of one woman (not especially one woman) standing within the boundaries of one negligible lifetime poised with an eraser in her hand over the documents that have held millions of people’s lives together for possibly over a century. *That dear sister is too much allowance for conceit for one Nigerian woman.*

Obviously from the above it can be concluded that as a Nigerian woman, there are very few things as foundational to operating within community as the balance of speech and silence. That is what you say, and what you hold back, or refrain from saying. What you are allowed to say and what you most certainly must not voice. Maybe this is stating the obvious because it is the same everywhere. In our thinking around the boundaries that we have set for voice,

As Agaracha Assobiam
mas As Mulheres de Bem
Cantam nas Cozinhas

Mais precisamente, as mulheres de bem são aquelas que cedem alegremente a refrões e silêncios culturais consagrados pelo tempo

A minha pergunta para a pessoa a quem chamamos cultura nigeriana foi sempre “O que é que a cultura fez por mim para que eu deva inquestionavelmente passar-lhe a minha autonomia para as mãos?”. Eu ousou perguntar porque, para começar, não existe coisa alguma como uma “cultura nigeriana”, não realmente... As expressões faciais das pessoas mudam dramaticamente no sentido do choque quando lhes dizemos isto... a Nigéria é uma amálgama demasiado complexa, é demasiado uma manta de retalhos, para lhe atribuir uma cultura, não é? Ok, se formos o ponto da sua existência e insistirmos que existe uma tal pessoa da cultura porque há nigerianos suficientes a dizerem que sim, fica a função da cultura. Qual é o seu trabalho? - Não é a cultura criada pelo homem para tornar a minha vida/a tua vida mais fácil? Para ser clara, estas espécies de questões não são autorizadas. E se não me foram dadas respostas satisfatórias, porque não estou autorizada a perguntar sequer para começar, pelo menos fui avisada de que se a todos lhes for permitido levantar estas espécies de questões, a partir da insatisfação de um indivíduo, seguir-se-á o caos. O caos é um desafio máximo da cultura. O propósito dominante da cultura é o benefício da comunidade e o equilíbrio entre o dar e receber entre individualidade e comunalidade de forma a produzir o bem para todos os envolvidos. Claro que irá haver insatisfação, desconforto, disfunção quando falamos acerca da cultura, mas os seus méritos não podem ser pesados pelo juízo de uma mulher (não especialmente por uma mulher) a existir dentro dos limites de um tempo de vida negligenciável preparada com uma borracha na mão, debruçada sobre os documentos que têm vinculado as vidas de milhões de pessoas durante possivelmente mais de um século. *Isso, querida irmã é demasiada licença de presunção para uma mulher nigeriana.*

Obviamente que a partir do que foi dito em cima pode ser concluído que, como mulher nigeriana, existem muito poucas coisas tão fundacionais para operar dentro da comunidade como o equilíbrio entre discurso e silêncio. O que nos é

for many generations, we inadvertently acknowledge the potency of a woman's words, our speed of tongue (faster than men's), our ability to rouse dissent in generations to come (their ears are too close to mother's mouth in the embrace of nurturing). Perhaps it is contradictory to admit that I am a Nigerian woman, but in previous sentence say there is nothing like 'Nigerian culture. There must be some community in existence to which *Nigerian* is applicable to both woman and culture. In relation to the African continent and the city called London, United Kingdom where I live, I am a Nigerian woman. My passport was granted by the Nigerian government. My parents and siblings live in Nigeria. I speak a language called Yoruba that defines better the culture that I was brought up in. Yoruba is spoken in many parts of Nigeria, especially in the South-Western states, also in pockets along the Western Coast of Africa and South America. It is spoken by many people in the diaspora. These people might all talk of how Yoruba people think, vocalise language, officiate customary disputes and celebrate. There is undoubtedly something in existence called Yoruba culture. The Yoruba are known as coming from Nigeria in *summarised* mapping of origin, even though we were West-Africans before we were Nigerians. The name Nigerian is only slightly over 100 years old. All in all, I am Nigerian. I accept that there are similarities in belief and behaviour and food and mannerisms, way of speaking and pronouncing words, among other factors that point to the person and culture(s) of peoples of Nigeria. I accept that we all live on land that we define as Nigerian soil or can connect back to that soil from wherever we are in the world. I accept that there are certain things in our individual cultures in different parts of Nigeria that are similar and point to a combined culture by proximity and intermingling. I accept that women tend to be treated the same way in the context of most, if not all of these constructs. I have lived mostly in the South Western parts of Nigeria. I was married to someone from the South East (South-South) for 19 years. Women from the South-West and Yoruba women are generally (culturally) given more autonomy than those from the South East. Women who come from and live in urban parts of Nigeria (who are those most likely to use the words 'Nigerian culture') are naturally more able with education and other advantages, to make autonomous decisions, and strain the confining rules of culture(s), if they find them confining. After 40 years of living mostly in Nigeria, I came to the understanding that most of the *thou shalt not*s that formed significant parts of culture were extremely amenable to bending. Please let me underscore strongly that my goal is not to trivialise what is important to people, living and dead. I am not trying to be conceited. I am sympathetic to culture's clothing of the generations. And I understand that for innumerable years, people depended on culture for guidance and for that comfort you get when you put your hand out and touch a wall, a solid wall. I only bent the rules ascribed to culture when my life was in danger, and when culture failed me. My understanding is that people should be able to do this otherwise culture goes from bad precepts to perilous circumstances where living life well is practically impossible.

The first time I was called Agaracha, it was in my kitchen in Calabar. I did not recognise the word nor appreciate its true weight. I had heard it before – some-*hazy*-how decided that it had to do with being impetuous or bombastic. I also wrongly intuited that it was a unisex word, equally wearable by men and women. That a man could be Agaracha in the very same way, shape and extent that a woman could be one. The word was vaguely worrying because you had to

permitted to say and that which we must certainly give voice. Perhaps this is to affirm the obvious because it is the same in every part. In our thinking about the frontiers that we established for the voice, during many generations, inadvertently we recognised the potency of the words of a woman, our language rapid (faster than men's), our capacity to awaken the dissent in generations to come (their ears are too close to mother's mouth in the embrace of nurturing). Perhaps it is contradictory to admit that I am a Nigerian woman, but in previous sentence say there is nothing like 'Nigerian culture. There must be some community in existence to which *Nigerian* is applicable to both woman and culture. In relation to the African continent and the city called London, United Kingdom where I live, I am a Nigerian woman. My passport was granted by the Nigerian government. My parents and siblings live in Nigeria. I speak a language called Yoruba that defines better the culture that I was brought up in. Yoruba is spoken in many parts of Nigeria, especially in the South-Western states, also in pockets along the Western Coast of Africa and South America. It is spoken by many people in the diaspora. These people might all talk of how Yoruba people think, vocalise language, officiate customary disputes and celebrate. There is undoubtedly something in existence called Yoruba culture. The Yoruba are known as coming from Nigeria in *summarised* mapping of origin, even though we were West-Africans before we were Nigerians. The name Nigerian is only slightly over 100 years old. All in all, I am Nigerian. I accept that there are similarities in belief and behaviour and food and mannerisms, way of speaking and pronouncing words, among other factors that point to the person and culture(s) of peoples of Nigeria. I accept that we all live on land that we define as Nigerian soil or can connect back to that soil from wherever we are in the world. I accept that there are certain things in our individual cultures in different parts of Nigeria that are similar and point to a combined culture by proximity and intermingling. I accept that women tend to be treated the same way in the context of most, if not all of these constructs. I have lived mostly in the South Western parts of Nigeria. I was married to someone from the South East (South-South) for 19 years. Women from the South-West and Yoruba women are generally (culturally) given more autonomy than those from the South East. Women who come from and live in urban parts of Nigeria (who are those most likely to use the words 'Nigerian culture') are naturally more able with education and other advantages, to make autonomous decisions, and strain the confining rules of culture(s), if they find them confining. After 40 years of living mostly in Nigeria, I came to the understanding that most of the *thou shalt not*s that formed significant parts of culture were extremely amenable to bending. Please let me underscore strongly that my goal is not to trivialise what is important to people, living and dead. I am not trying to be conceited. I am sympathetic to culture's clothing of the generations. And I understand that for innumerable years, people depended on culture for guidance and for that comfort you get when you put your hand out and touch a wall, a solid wall. I only bent the rules ascribed to culture when my life was in danger, and when culture failed me. My understanding is that people should be able to do this otherwise culture goes from bad precepts to perilous circumstances where living life well is practically impossible.

open your mouth wide and bite down hard on its consonants to say it. You could hear bellicosity in it. Agaracha was surely someone who promenaded with collar upturned, with dark glasses and an insatiable hunger for attention, good or bad. The word sounded like *you didn't care*. It sounded like that. So I couldn't be sure... even though I had gone off on an erroneous tangent... how I was an Agaracha? If an Agaracha didn't care. How could I be an Agaracha when I cared too much about things that didn't care anything about me?

All the confusion about what Agaracha possibly was, or was not, caught me off guard to the intention of the person who called me the word. I interrogated him on why he called me Agaracha, and he said that it was because I was whistling. I was whistling Rachmaninoff, Fela, Alicia Keys, *Candenza and Fantasy...* in my kitchen in Calabar. He laughed around his explanation a lot, as if he were enjoying a private joke. So an Agaracha was someone who whistled? Ok, I thought. Did the tune I was whistling count?

At the time I gave the fellow the benefit of the doubt, that he was being honest with me because I presumed ...again erroneously, that the reason why he came through the back door of my house, through my kitchen instead of the front door, and through the living room, was because he was paying homage to the woman of the house: He thought me worthy of first congenialities. This would have been significant, if so, because we were in a culture where men were scolded out of the kitchen. It was not their place, and their presence there somehow marred their masculinity. Instead of standing at the front door, pushing his chest out, ringing the bell and coming through the front like a high and mighty caller emphasising his maleness, he passed through the clinging aromas in the kitchen, agreed to wear the perfume of palm oil, fermented locust beans, boiled yams and steamed ugwu.

His explanation turned out neither the whole nor representative truth. The real reason he called me Agaracha was because he had known me for many years and had a problem with me for the commensurate amount of time. He didn't think women should be as educated as I was because it spoiled them, made them uppity and full of their own un-cultural opinions. Women who were given leave to express themselves in the way that I did, whistling, writing, provoking, convinced themselves to their folly that they were smarter than men. Even if they were, their smartness was at best irrelevant wasn't it. If this *smartness* that didn't really count had to show its face, it should be minimalist. It should never show-down husband nor create doubt in observers' minds as to who was in control of the house.

He didn't like the fact that I had got away with writing an article about our church and ended up being excommunicated along with my whole family. We were booted out of the church and excluded from all its branches in Nigeria in a scandal that brought the men in the family undesirable attention. I say the men -not because it didn't also bring the women attention but because men had a way of being at the pinnacle of these kinds of affairs- sitting like gods that only spoke when mud splattered the hem of their garments. It brought everyone the wrong kind of attention but the scandal should have stopped in the valley, not also climbed up the hill to brothers, uncles, nephews, sons, husband and father. In certain parts of Nigeria it was laid out that women came after all these people in importance and in allowances for self-expression. The conclusion was that I had 'father and 'authority' issues even though I was a married woman. I had,

A primeira vez que me chamaram *Agaracha* foi na minha cozinha em Calabar. Não reconhecia a palavra nem consegui apreciar o seu peso verdadeiro. Já a tinha ouvido antes – e de forma nebulosa decidido que tinha que ver com ser impetuosa ou bombástica. Também intuí de forma errada que era uma palavra unissexo, igualmente usável por homens e mulheres. Que um homem podia ser *Agaracha* da mesmíssima maneira, forma e medida que uma mulher podia ser. A palavra era vagamente preocupante porque tínhamos de abrir bem a boca e morder com força nas suas consoantes para a dizer. Consegue-se ouvir belicosidade nela. *Agaracha* era certamente alguém que se passeava com o colarinho para cima, com óculos escuros e uma fome insaciável por atenção, boa ou má. A palavra soava a alguém que *se estava nas tintas*. Soava a isso. Portanto não podia ter a certeza... apesar de ter ido por aí afora numa tangente errada... como era eu *Agaracha*? Se uma *Agaracha* se estava nas tintas. Como podia eu ser *Agaracha* quando eu estava muito pouco nas tintas acerca de coisas que se estavam completamente nas tintas para mim?

Toda a confusão acerca do que *Agaracha* possivelmente era ou não era apanhou-me desprevenida em relação à intenção da pessoa que me chamou essa palavra. Eu interroguei-o sobre a razão por que me chamou *Agaracha* e ele disse que era porque eu estava a assobiar. Eu estava a assobiar Rachmaninoff, Fela, Alicia Keys, *Candenza and Fantasy...* na minha cozinha em Calabar. Ele riu-se muito de volta da sua explicação, como se estivesse a desfrutar de uma piada privada. Portanto uma *Agaracha* era alguém que assobiava? Ok, pensei eu. E a melodia que eu estava a assobiar contava?

Na altura dei ao rapaz o benefício da dúvida, que ele estava a ser honesto comigo porque eu presumi... mais uma vez erradamente que a razão por que ele tinha entrado pela porta de trás da minha casa, pela minha cozinha em vez de pela porta da frente, pela sala de estar, era porque ele estava a prestar homenagem às mulheres da casa. Ele pensava-me merecedora de familiaridade. Isto teria sido significativo, se assim fosse, porque estávamos numa cultura em que os homens eram enxotados para fora da cozinha. Não era o seu lugar e a sua presença ali de alguma maneira manchava a sua masculinidade. Em vez de se plantar à porta da frente, empurrar o peito para fora, tocar à campainha e entrar pela frente como um visitante todo poderoso a enfatizar a sua masculinidade, ele atravessou os aromas grudentos da cozinha, concordou usar o perfume de óleo de palma, néré fermentado, inhames cozidos e ugwu ao vapor.

A sua explicação acabou por ser nem a completa nem a representativa verdade. A real razão por que ele me chamou *Agaracha* era porque já me conhecia há muitos anos e tinha tido um problema comigo durante o período de tempo correspondente. Ele não pensava que as mulheres deviam ser tão instruídas como eu era porque as arruinava, fazia-as convencidas e cheias das suas próprias opiniões não-culturais. Mulheres a quem era dada licença para se expressar da forma como eu me expressava, a assobiar, escrever, provocar, convenciam-se na sua insensatez que eram mais espertas do que os homens. Mesmo que o fossem, a sua esperteza era quando muito irrelevante, não era? Se esta *esperteza* que não contava realmente tivesse de mostrar a sua cara devia ser minimalista. Nunca deveria confrontar o marido nem criar dúvida nas mentes dos observadores sobre quem tinha o controlo da casa.

Ele não gostava do facto de eu ter saído impune de escrever um artigo acerca da nossa igreja e que tinha acabado a ser excomungada juntamente com toda a minha família. Fomos chutados para fora da igreja e excluídos de todos os seus ramos na Nigéria num escândalo que trouxe uma atenção indesejada aos homens

due to my relatives’ (men and women’s) carelessness been allowed to slip past crucial woman policing.

When a woman dared to do these sorts of ‘unthinkable’ things, when she spoke out of turn and voiced outrageous ideas, when she tipped the equilibrium of time-honoured norms that formed the body of collective culture, she had to be reprimanded in the strongest terms so that other women would learn the repercussions of brashness. If one woman got it in her head to do as she pleased, structures conscientiously passed down generations would be impetuously upturned or endangered.

I received this lecture from him in the same kitchen, my kitchen, on one of the numerous days when I really did not want to speak to him, but I had no choice. He spoke in a tone of voice with strong condescension...I laughed in response when I did not feel like laughing. The least I could do was provoke him to irritation, so I laughed even though laughter was the furthest thing from my feelings. Again the laughter did its own damage because laughing at a man was dangerous in that culture. I said in the most flippant tone that I could manage, that a woman surely only had to be polite to ‘her own husband’ not to everyone’s husbands, not to every man, not every man on the street. He disagreed. If one woman was allowed to speak over any man, that was all it took to precipitate the end of their fragile world.

He knew how much I got for house-keeping and he thought it too-much for what I presented on the table, for how I looked, for how I kept my house and opened my doors to my in-laws in my sloppy show of hospitality, for the unusual objects that I imagined for whatever reason made my house beautiful- disintegrating books, a collection of rescued tree bellies that were tables, lamps, or just unnervingly themselves. Eventually, bit by bit, like spit flying past animated words, these things came out of his mouth. Over long months and years of neighing and swaggering through my kitchen, I got the full message, a few words spoken, many dropped innuendos. Sometimes he stood much too close, and still I was civil and let him stand, sit, sweep his work shoes deafeningly over my terrazzo floors. It was a unique tug of war for control between one woman and many men represented by one man who intruded on my space almost daily. The odds were definitely against my winning. I knew I would lose. The postscript to that, was that he could not have articulated his dislike of me to his heart’s desire without getting in trouble with his employer, my ex-husband whose personal assistant he was acting as. I could not have banned him altogether because there would be too much scandal attached to my *countercultural* ban. He had noted accurately that I was already spilling over with disgrace in my in laws’ estimation. The strikes against me were made more enjoyable to him because he knew that I could not see the whole picture of malevolence made up of many parties who I did not know, nor could I react in the way that I would want to. The ways in which I could defend myself in Lagos among my own people would not work in Calabar. Here again proof of the shakiness of the idea of Nigerian culture. Lagos and Calabar were one hour away from each other by plane but potentially worlds apart via culture. Lagos’ cosmopolitanism had freed the women who lived there to do many things that their contemporary in Calabar would never get away with. The man in question could walk into my kitchen five days a week and measure out slow spite over days and weeks and months and relish the protracted discomfort. In Lagos, this would be exponentially more awkward for him.

da família. Eu digo aos homens não porque não tenha trazido também às mulheres essa atenção, mas porque os homens tinham uma maneira de estar no pináculo desta espécie de assuntos – sentados como deuses que só falavam quando a lama lhes salpicava a batinha dos seus trajes. Trouxe a todos a espécie errada de atenção, mas o escândalo teria parado no vale e não subido pela colina acima para irmãos, tios, sobrinhos, filhos, marido e pai. Em certas partes da Nigéria estava disposto que as mulheres vêm depois de todas estas pessoas em ordem de importância e nas licenças para auto-expressão. A conclusão foi que eu tinha problemas de “pai e autoridade” apesar de ser uma mulher casada. Tinha-me sido permitido, devido à falta de cuidado dos meus familiares (homens e mulheres), deslizar para longe do crucial policiamento de mulheres.

Quando uma mulher ousava fazer estas espécies de coisas “impensáveis”, quando ela falava fora de vez e dava voz a ideias escandalosas, quando ela perturbava o equilíbrio das normas consagradas pelo tempo que formavam o corpo da cultura colectiva, ela tinha de receber uma reprimenda nos termos mais vigorosos para que as outras mulheres aprendessem as repercussões do atrevimento. Se passasse pela cabeça de uma mulher fazer como lhe aprouvesse, as estruturas conscienciosamente passadas de geração em geração seriam impetuosamente voltadas de pernas para o ar ou ameaçadas.

Recebi este sermão dele na mesma cozinha, na minha cozinha, num dos inúmeros dias em que eu não queria realmente falar com ele, mas não tive escolha. Ele falou num tom de voz com forte condescendência... eu ri-me em resposta, quando não me apetecia rir. O mínimo que podia fazer era provocá-lo até à irritação, portanto ri-me apesar de o riso ser a coisa mais longe dos meus sentimentos. Mais uma vez o riso fez o seu próprio estrago porque rir de um homem era perigoso naquela cultura. Eu disse no tom mais impertinente que pude que uma mulher certamente apenas tinha de ser educada “com o seu próprio marido”, não com os maridos de toda a gente, não com todos os homens, não todos os homens na rua. Ele discordou. Se fosse permitido a uma mulher falar por cima de qualquer homem, isso era o que bastava para precipitar o fim do seu frágil mundo.

Ele sabia quanto eu recebia por cuidar da casa e ele pensava que era demasiado para aquilo que eu punha na mesa, pelo meu aspecto, pela forma como tomava conta da minha casa e abria a porta à família do meu marido no meu descuidado espectáculo de hospitalidade, pelos objectos fora do vulgar que eu imaginava por alguma razão fazerem a minha casa bela – livros a desfazerem-se, uma colecção de interiores de árvores resgatadas que eram mesas, lâmpadas ou só aflitivamente elas próprias. Finalmente, bocadinho a bocadinho, como cuspo a voar atrás de palavras entusiasmadas, estas coisas saíram da boca dele. Depois de longos meses e anos a relinchar e pavonear-se pela minha cozinha, eu recebi a mensagem inteira, umas poucas palavras ditas, muitas insinuações lançadas. Por vezes, ele ficava de pé muito perto e ainda assim eu fui civilizada e deixei-o estar de pé, sentar-se, esfregar os seus sapatos de trabalho de forma ensurdecadora sobre os meus chãos de marmorite. Foi um jogo da corda único pelo controlo entre uma mulher e muitos homens representados pelo homem que se intrometia no meu espaço quase diariamente. As hipóteses estavam definitivamente contra a minha vitória. Eu sabia que ia perder. O posfácio disto era que ele não podia ter articulado a sua aversão a mim a seu belprazer sem arranjar problemas com o seu empregador, o meu ex-marido, de quem ele era assistente pessoal. Eu não podia tê-lo banido por completo porque haveria demasiado escândalo associado à minha

Many months later another man explained to me that you would find Agaracha(s) in old corners in Ikeja, Lagos. Or you would find them where the word originated in Benin City and its environs. An Agaracha would have her lips painted bright red to enhance her disreputable call. An Agaracha was a prostitute who called her clients attention by whistling. I imagine clients learnt the ensign of their favourite Agaracha even though these women were ranked as the lowest tier of prostitutes, and mostly disregarded outside the brief sexual act. Even within the sexual act, they were barely human to their patrons; coal pots to which grimy feet are held up for the most transient of periods. They were container for the most indifferent release of desperation. They slipped in and out of wooden ramshackles with no electricity, or with shadowy light, with something resembling a bed, something resembling shades, something like curtains, some cushioning like a blanket...indecipherable strong bouquet of dank, desperate moods, pierced by scurrying slivers of daylight.

Did an Agaracha whistle Rachmaninoff's Piano concerto no. 2 op 18. Or mimic Alicia Keys *'Then life, it will embrace you, totally amaze you, so you don't give up...?'* It was a serious question. What tune did an Agaracha whistle? Did she bother to compose one or was it unrehearsed? Was it the same tune every time for each caller?

The caller in my kitchen meant that I was like those prostitutes who pressed lips together and called out of dingy quarters to customers. My friend, the one explaining the true meaning stuck his finger hard in the middle of the cultural map. He was angry so there was no sparing my feelings. Where he came from in Nigeria, if a man held another man's wife's wrists, he had gone too far and would be fined a goat. He would be reprimanded for having disrespected her husband. Not surprisingly the wife's voice on the matter was best swallowed. My feelings should not be spared he said because I ought to understand how unwelcome I was even in my own house, even in my own kitchen where I was dutifully operating from. There was a problem with my husband, not so much with this man. Because my husband had given him access. In essence I had no permission to defend myself. And indeed a woman ought not to have to defend herself in her own kitchen. He explained to me that the name meant that my lips were too keen...too plush, too soft like secret fleshy parts around the projected notes. 'Or' I was a bird whistling too loud for its owners' liking, whistling the wrong tune too. Women shouldn't whistle because it is manly, or they can if they want to... if it indicates their 'profession'. A man who whistles is a man whistling. A woman who whistles is opening her legs to give a view.

When I received the unabridged explanation, I was wounded, but decided that it was an opportunity to play a game against the intruder in my home who decided that he had power over what I did with my lips, what I said, how I said it, when I spoke, that as one man who I was not related to, nor considered a friend, nor kept as lover, nor wanted in the vicinity of my body or children, he was able to police me, and all women, no matter age, profession, marital status. As long as we were women, he was divinely appointed conductor to the mass choir of women globally to which he was superior. I decided Agaracha was a bird with a distinct song singing dissonantly, loudly, indiscriminately, when it liked on the fringes of his stupid choir all the way from my bloody kitchen. I was sure some bird's calls carried that far.

expulsão *contra-cultural*. Ele tinha observado de forma precisa que eu estava já a entornar de desprestígio na estima da família do meu marido. Os ataques contra mim eram para ele ainda mais prazerosos porque ele sabia que eu não podia ver o retrato inteiro de malevolência, feito de muitas partes a quem eu não conhecia, nem podia eu reagir da forma como queria. As maneiras como eu me podia defender em Lagos entre o meu próprio povo não funcionariam em Calabar. Aqui mais uma vez prova de que a ideia de cultura nigeriana é tremida. Lagos e Calabar ficavam a uma hora de distância uma da outra por avião mas potencialmente a mundos de distância via cultura. O cosmopolitismo de Lagos tinha libertado as mulheres que lá viviam de forma a que pudessem fazer muitas coisas que as suas contemporâneas em Calabar nunca conseguiriam fazer e sair impunes. O homem em questão podia entrar na minha cozinha cinco dias por semana e dosear despeito lentamente ao longo de dias e semanas e meses e saborear o desconforto prolongado. Em Lagos isto seria exponencialmente mais desconfortável para ele.

Muitos meses mais tarde outro homem explicou-me que se podia encontrar *Agaracha(s)* em bairros velhos de Ikeja, Lagos. Ou encontrávamo-las onde a palavra originava, na Cidade do Benim e os seus arredores. Uma *Agaracha* teria os seus lábios pintados de vermelho vivo para amplificar o seu canto desonroso. Uma *Agaracha* era uma prostituta que chamava a atenção dos seus clientes assobiando. Imagino que os clientes aprendiam a canção-emblema da sua *Agaracha* preferida apesar de estas mulheres serem classificadas como a camada mais baixa de prostitutas e bastante desconsideradas fora do breve acto sexual. Mesmo dentro do acto sexual elas mal eram humanas para os seus clientes; potes de carvão onde se achegam pés encardidos pelo mais transitório dos momentos. Eram receptáculo para a mais indiferente libertação de desespero. Entravam e saíam ligeiras de casas decrépitas de madeira sem electricidade ou com luz obscura, com algo que se assemelhava a uma cama, algo que se assemelhava a cortinas, algo como cortinados, algum acolchoamento como um cobertor... um indecifrável bouquet intenso de estados de espírito húmidos e desesperados, trespassados pela apressada farpa da luz do dia.

Uma *Agaracha* assobiava o concerto no. 2 op 18 de Rachmaninoff? Ou imitava Alicia Keys com *'Then life, it will embrace you, totally amaze you, so you don't give up...'* Era uma pergunta séria. Que melodia assobiava uma *Agaracha*? Dava-se ao trabalho de compor uma ou era sem ensaio? Era a mesma melodia de todas as vezes para cada freguês?

O "freguês" na minha cozinha quis dizer que eu era como essas prostitutas que apertavam os lábios e chamavam de aposentos sujos os seus clientes. O meu amigo, o que explicou o verdadeiro significado pôs o dedo com força no meio do mapa cultural. Ele estava zangado, portanto não havia que poupar os meus sentimentos. De onde ele vinha na Nigéria se um homem segurasse nos pulsos da mulher de outro homem tinha ido demasiado longe e seria multado uma cabra. Seria alvo de reprimenda por ter desrespeitado o seu marido. Não era surpreendente que à voz da mulher sobre o assunto cabia melhor ser engolida. Os meus sentimentos não deviam ser poupados, disse ele, porque eu devia perceber o quanto eu era indesejada até na minha própria casa, mesmo na minha própria cozinha, de onde eu obedientemente operava. Havia um problema com o meu marido, não tanto com este homem. Porque o meu marido lhe tinha dado acesso. No fundo, eu não tinha permissão para me defender. E, de facto, uma mulher não devia ter de se defender na sua própria cozinha. Ele explicou-me que o nome significava que os meus lábios eram demasiado interessados... demasiado sumptuosos, demasiado suaves, como partes carnudas secretas

The question was if I was a bird, a real bird and not a disqualified idiomatic baby-girl bird, would I have to change my song because the residents of the land did not like the composition? Would my song not be inviolable like the land itself, like leaves on a tree, like clouds passing by, like the sound of water and wind and pebbles rubbing together? I sang loudly, whistled louder when I heard the gate open, saw him approach, walk past the kitchen windows. I turned up the volume on my iPod speaker and tapped my feet to go with my whistling. I disobeyed the shroud placed over the coop. I went on from there to educate myself on birds and their call. I chose any tune that I wanted; a lark in the kitchen, a common crane, a grieving dove, a booming hornbill, a mimic, a silent owl, a caged parrot...

The culture in Calabar was to disregard one's intuition or feelings towards people and welcome them whenever they turned up. You ushered them in and offered them a drink, a meal. You asked after their family. You smiled and sometimes curtsied and took one hand with both of yours. These protocols can more than cautiously be extended to 'Nigerian culture', certainly Yoruba, Calabar, Cross-riverian culture, this pushing down of self to accommodate others, most especially if you are a woman. I made a determined effort. I was married to a Nigerian man who embraced the culture not least because he had to, because he was a civil servant working for the government of the state. I had to somehow shape-shift around the wieldy precepts of South-Eastern Nigerian culture and the placement of women in their homes. The balance of sound and pauses in composition for women was regulated in covert and overt terms. Let me put it this way, even though we have come a long way from 'a woman is to be seen not heard', -a woman can speak, shout, sing, head a bank, own an estate, in many contexts she can't whistle and she can't sing just any song that she likes.

She cannot whistle! Hold that thought for a long moment.

She often can't define her home as private space. She can't speak against in laws, church, and mother in law. Her children don't belong to her by law nor custom. She often cannot make complaints of mistreatment that are outside a superficial objective well-being that is defined by financial provision, a house to live in, clothes, food. She can't say for example 'I'm not cooking today because I don't want to. Because I don't think I should cook every day, because I question my ex parte appointment as cook of the household'. Or 'I don't want your mother to come round today because I'm tired and I need to nap.' Or 'I don't want to wear the chosen uniform the family is wearing to the wedding. I want to wear my own style of clothes, my own colours.' Or 'I've decided that I want to go to church every other Sunday.' Most important of all, she can't choose to be silent either.

The culture exposes itself in the example of the employee using the word Agaracha against his boss' wife because she was whistling. In some other more conservative Nigerian cultures the employee would most certainly be fired because the disrespect will be interpreted as targeted against the boss himself. In many parts of Nigeria, disavowal of women's individuality is legitimately reprimanded with words like Prostitute and Crazy. A clever woman is crazy. A neurotic woman is crazy. An independent minded woman is crazy. A brilliant female mathematician is just a little crazy. A boldly expressive woman is a prostitute. A celibate flamboyantly dressed woman is a prostitute. A woman expressing personal views with confidence is a prostitute. A woman whose husband eats many meals in restaurants is a prostitute. The words are retributive and broad to cover what they will. Agaracha on the other hand is much worse- the sort of

em torno das notas projectadas. "Ou" eu era um pássaro a assobiar demasiado alto para o gosto do seu dono, a assobiar a melodia errada também. As mulheres não deviam assobiar porque era uma coisa máscula, ou podem se quiserem... se indicar a sua "profissão". Um homem que assobia é um homem a assobiar. Uma mulher que assobia está a abrir as suas pernas para oferecer uma espreitadela.

Quando eu recebi a explicação integral fiquei ferida, mas decidi que era uma oportunidade de jogar um jogo contra o intruso na minha casa, que decidiu que tinha poder sobre o que eu fazia com os meus lábios, o que eu dizia, como dizia, quando falava, que como um homem com quem eu não tinha relação, nem considerava um amigo, nem tinha como amante, nem queria na vizinhança do meu corpo ou dos meus filhos, era ainda capaz de me policiar, e a todas as mulheres, sem olhar a idade, profissão, estado matrimonial. Enquanto fossemos mulheres ele tinha sido nomeado pelos céus como maestro do coro da missa de mulheres a quem ele era globalmente superior. Eu decidi que *Agaracha* era um pássaro com uma distintiva canção a cantar de forma dissonante, alto, indiscriminadamente, quando queria, nas franjas do seu estúpido coro, lá do fundo do raio da minha cozinha. Tinha certeza que alguns cantos de pássaro chegavam tão longe.

A pergunta era: se eu era um pássaro, um pássaro real e não um passarinho pequenino idiomático excluído, teria eu de mudar a minha canção porque os residentes da terra não gostavam da composição? Não seria a minha canção inviolável como a terra em si, como folhas numa árvore, como nuvens a passar, como o som da água e do vento e pedrinhas a serem esfregadas umas nas outras? Eu cantei alto, assobie ainda mais alto quando ouvia o portão abrir, o via aproximar-se, passar pelas janelas da cozinha. Levantei o volume na minha coluna de iPod e batia os meus pés para acompanhar o meu assobiar. Desobedeci ao pano posto por cima da gaiola. Daí parti para educar-me sobre pássaros e o seu canto. Eu escolhia qualquer melodia que queria; uma cotovia na cozinha, um grou comum, uma entristecida pomba, um pujante calau, um pássaro imitador, uma coruja silenciosa, um papagaio engaiolado...

A cultura em Calabar era ignorar a nossa intuição ou sentimentos em relação às pessoas e recebê-las sempre que apareciam. Trazíamos-las para dentro e oferecíamos-lhes uma bebida, uma refeição. Perguntávamos acerca da família. Sorríamos e por vezes fazíamos uma reverência e pegávamos numa mão sua com ambas as nossas. Estes protocolos podem ser mais do que cautelosamente alargados à "cultura nigeriana", certamente cultura Yoruba, Calabar, a da zona do Rio Cross, este empurrar o eu para baixo para satisfazer os outros, muito especialmente se formos uma mulher. Eu fiz um esforço determinado. Eu estava casada com um homem nigeriano que abraçava a cultura especialmente porque tinha de o fazer, porque era um funcionário público a trabalhar para o governo do estado. Eu tinha de alguma maneira de mudar de forma em torno dos poderosos preceitos da cultura do sudeste nigeriano e do lugar das mulheres nas suas casas. O equilíbrio de sons e pausas na composição para as mulheres era regulado em termos encobertos e abertos. Deixem-me pôr desta forma, mesmo que já nos tenhamos afastado muito da altura em que "uma mulher deve ser vista e não ouvida" - uma mulher pode falar, gritar, cantar, dirigir um banco, possuir uma propriedade, em muitos contextos ela não pode assobiar e não pode simplesmente cantar qualquer canção que queira.

Ela não pode assobiar! Segurem esse pensamento na cabeça por um momentinho demorado.

Muitas vezes não pode definir a sua casa como um espaço privado. Não pode falar contra em termos de leis, igreja, e sogra. Os seus filhos não lhe pertencem por

word you only use when the woman has sunk to the lowest level of regard. The word you use when you are sure you can get away with it. Yes there is definitely a problem with the husband of a Nigerian woman if you can call her Agaracha and get away with it. For the records Agaracha is officially a 'Nigerian' word, even though I did not understand its meaning(s) for close to 40 years.

The seemingly benign expressions of personal desire from a woman in reference to rest, space, individual meditation, projection or cessation of one's own voice can be ranked as delinquent as the act of whistling a tune. And so mine were detonations set off in my house, echoing all over the city of Calabar in rumors.

There was no way that I could fully understand the complexities of being the wife of a man who came from Calabar, Cross river State, nor fully embrace the culture that I had married into. There were so many parts of the cultural requirements that were themselves silent, like mines that you walked into and lost limb instantly. You couldn't playback many of the faux-pas I set off. The system was rigged to reject from the first instance. Therein lay an incredible irony. I was required to be silent, and culture was also required to be silent, leaving free speech only to men. More sensible women probably played the game differently. That is, they hid their injuries and bribed their way. They flattered their designated cultural infiltrator, like the one who sat in my kitchen for years...I should have bribed him with many plates of Afang and pounded yam, and pretended not to see the poison slipping out of his mouth and under refrigerator, cupboards and cooker. The women who succeeded in these kinds of cultural exchanges eased their way through failure with gifts and Sunday-Sunday visits to in-laws; they willingly went where they were sent with pots of moin-moin and soup.

The city of Calabar is made up of delightful blend of municipality and rainforest. Most days' rhythm start with cock crowing, bird calls that fade into still mid mornings, then blistering afternoons and the sun's retreat starting at 4:00pm. A major part of this city's charm is its circadian rhythm- early mornings, early evenings and constant food preparation weaving through the cadences. The women from Calabar are known for their commitment to time consuming, complicated meals every day. Young women, girls, elderly matriarchs...for them, cooking is without argument part of the instinctive order of daytime/night-time. The smallest of homes can have an army of kitchen staff and you would rarely enter any home where you wouldn't be offered a hot fresh meal. Kitchens won't be the ones in magazines with hobs, ovens, fixed surfaces, expeller, and four walls. They will most likely be open air, firewood, wooden table; sturdy stools, soot black bottomed pots, pestle and mortar...women's bodies, palm oil, crayfish, commanding aromatics, songs and laughter. Not only are women's bodies culturally mandated to be in the space of the kitchen and to be willing in posture and happy and available, women's mouths and voices have to be employed in happy sounds in the space of the kitchen.

Silence equals grief, death and mourning. An elderly Yoruba matriarch in listing the things that pointed to the unsuitability of her son's wife insisted that a good woman sings in the kitchen. A good woman is never silent in the kitchen. If she is alone- singing is natural and instinctive. If she is with others, talking and laughter and of course harmonious singing should be the order: No it isn't a rule because saying it is -is like saying that a bird's singing is by regulation. A bird sings because it is created to do so. A good woman sings because it comes out

lei ou costume. Ela muitas vezes não pode fazer queixas de mau-trato que estejam para além de um bem-estar objectivo superficial que é definido por providência financeira, uma casa onde viver, roupas, comida. Não pode dizer por exemplo "Não vou cozinhar hoje porque não quero. Porque não acho que deva cozinhar todos os dias, porque questiono a minha nomeação *ex parte* enquanto cozinheira do lar". Ou "eu não quero que a tua mãe venha cá hoje porque estou cansada e preciso de fazer uma sesta". Ou "não quero usar o uniforme escolhido pela família para vestir no casamento. Quero usar o meu próprio estilo de roupas, as minhas próprias cores". Ou "Decidi que quero ir à igreja domingo sim domingo não". Mais importante que tudo, ela não pode escolher ficar em silêncio também.

A cultura denuncia-se no exemplo do empregado que usa a palavra *Agaracha* contra a mulher do seu chefe porque ela está a assobiar. Em algumas culturas nigerianas mais conservadoras o empregado seria muito certamente despedido porque o desrespeito seria interpretado como dirigido contra o chefe ele próprio. Em muitas partes da Nigéria o repúdio da individualidade da mulher traduz-se numa reprimenda vista como legítima com palavras como Prostituta e Louca. Uma mulher esperta é louca. Uma matemática mulher brilhante é apenas um bocadinho louca. Uma mulher ousadamente expressiva é uma prostituta. Uma mulher celibatária vestida de forma extravagante é uma prostituta. Uma mulher a expressar opiniões pessoais com confiança é uma prostituta. Uma mulher cujo marido come muitas refeições em restaurantes é uma prostituta. As palavras são retributivas e amplas o suficiente para cobrir o que quer que seja. *Agaracha* por outro lado é muito pior – a espécie de palavra que só se usaria quando a mulher afundou ao nível mais baixo de consideração. A palavra que se usa quando temos certeza que podemos sair impunes. Sim, existe definitivamente um problema com o marido de uma mulher nigeriana se lhe podes chamar *Agaracha* e sair impune. Para que conste, *Agaracha* é oficialmente uma palavra "nigeriana", apesar de eu não ter entendido o(s) seu(s) significado(s) durante quase 40 anos.

As aparentemente benignas expressões de desejo pessoal de uma mulher em referência a descanso, espaço, meditação individual, projecção ou cessação da nossa própria voz podem ser classificadas como tão delinquentes quanto o acto de assobiar uma melodia. E assim as minhas eram detonações a explodir na minha casa, a ecoar por toda a cidade de Calabar em boatos.

Não havia maneira de eu poder entender por inteiro as complexidades de ser a mulher de um homem que vinha de Calabar, do Estado de Cross-river, nem abraçar por inteiro a cultura para dentro da qual tinha casado. Havia tantas partes dos requisitos culturais que eram elas próprias silenciosas, como minas que pisávamos e perdíamos um membro instantaneamente. Não se podia reproduzir muitos dos faux-pas que desencadeei. O sistema estava armadilhado de forma a rejeitar a partir do primeiro momento. E aí residia uma incrível ironia. Era-me requisitado que ficasse silenciosa e à cultura também era requisitado que fosse silenciosa, deixando a liberdade de expressão apenas aos homens. Mulheres mais sensatas provavelmente jogaram o jogo de forma diferente. Ou seja, esconderam as suas feridas e subornaram pelo caminho até chegar. Lisonjearam o seu infiltrado cultural designado, como aquele que se sentou na minha cozinha durante anos... Eu devia tê-lo subornado com muitos pratos de Afang e inhame pilado e fingido não ver o veneno a escorrer da sua boca e para baixo do frigorífico, armários e fogão. A mulher que tivesse sucesso nestas espécies de trocas culturais fazia o seu caminho com facilidade ultrapassando fracassos com presentes e visitas domingo-a-domingo à

of her goodness. If there is death or mourning or sickness in a household, then singing, projecting song would be disrespectful. Silence would be the right order at that time.

In July 2010 when we moved to Calabar from Lagos for the second time, it was impossible to find an abattoir in Watt market or in the closer Marian market. More accurately, you would probably be able to find someone to kill a ram for you but not a chicken. You had to buy your chickens live, and take them home to be slaughtered and dressed. All women were taught to prepare chickens from when they were very little. I had never killed anything in my life. My expertise stopped at plucking chickens that someone else had killed far away from me. The thought of killing a chicken was terrifying. But there was an informal rule that I couldn't go around telling people this. I wasn't supposed to admit that I was unable to or frightened of killing chickens. It was another big F for mastering the culture of the place. In Lagos' Sura market, you bought your chicken and handed it over to a woman whose stall was there solely for the purpose of slaughtering chickens. This woman in Lagos had absolutely no contemporary in Calabar where women took pride in doing these things themselves. If I was silent of course, then we would not eat any chicken, so I had to ask for help, and my asking was registered as inappropriateness.

There was so much untapped power in silence, the kind that I knew I would never be allowed. Men used this power all the time. They stood aloof, they withheld sound. They were called strong and silent. They were revered and depth was ascribed to their personalities because of their holding back of sound. If children entered a room, men could be aloof but women had to invest vocally, exuberantly in their entrance. House guests could be mostly ignored by men, but women had to create a song and dance of acceptance and hospitality around them that ate up incredible amounts of time. I hypothesised out of desperation that women didn't climb as aggressively in work places and artistic endeavours because of the shackles of this system of distraction masked as hospitality. So if my sounds were anathema to my housemates and community members, could I refuse to sing? Can a woman wear reserve and speak only the minimum number of words? Can she excuse herself from the grind of cooking, greeting, flattering, kowtowing and paint for 6 hours? If a woman's articulation causes offence, can she suck in air, close her lips, fast on words and be silent? And thereby gain power?

Some of the stories that the intruding personal assistant told in my kitchen were about what happened to women in the end. What happened to women from other tribes of Nigeria that left their homes in Lagos or Enugu or Akwa Ibom to marry men from Cross river state, moved across cultures to live in Calabar...how they fared. Word of mouth circulated accounts in the community: The rare exceptional woman found her place in the culture of her husband's people by exchanging her sounds for those given to her. She learnt her husband's language, she fully embraced her husband's people and culture. She dressed as she was required to. She learnt to cook all the complicated soups and delicacies. She opened her home to everyone. She bore sons (of necessity). These kinds of women that were far and few between, were rewarded with full acceptance and honourably outlived their husbands. Honourably outlived their husbands! I recognised this story as the official fairy tale of the land. The other kind of woman, the whistling, outspoken, questioning, book-smart upstart: Sometimes she was allowed to go back to her people in whatever part of Nigeria she came

família do marido; elas iam voluntariamente onde eram mandadas com panelas de pudim de feijão *moin-moin* e sopa.

A cidade de Calabar é feita de uma mistura deliciosa de municipalidade e floresta tropical. O ritmo da maior parte dos dias começa com o canto do galo, cantos de pássaros que desvanecem até se entrar pelo meio de manhãs tranquilas, depois tardes escaldantes e a retirada do sol a começar às 4 da tarde. Uma grande parte do charme desta cidade é o seu ritmo circadiano- manhãs que começam cedo, fins de tarde que começam cedo e uma constante preparação de comida a entrelaçar as cadências. As mulheres de Calabar são conhecidas pelo seu empenho todos os dias em refeições complicadas e que gastam muito tempo. Jovens mulheres, raparigas, matriarcas anciãs... para elas, cozinhar é sem argumento parte da ordem instintiva do dia/noite. A mais pequena das casas pode ter um exército de pessoal de cozinha e raramente se entraria em qualquer casa onde não nos fosse oferecida uma refeição quente acabada de fazer. As cozinhas não serão as das revistas, com placas, fornos, superfícies fixas, exaustores e quatro paredes. Serão muito provavelmente ao ar livre, de lenha, mesa de madeira, banco robusto, panelas com o fundo coberto de fuligem negra, pilão e almofariz... os corpos das mulheres, óleo de palma, lagostim, aromatizações imponentes, canções e riso. Não só são os corpos das mulheres culturalmente mandatados para estar no espaço da cozinha e serem voluntárias em postura e felizes e disponíveis, as bocas e as vozes das mulheres devem ser empregues em canções felizes no espaço da cozinha.

O silêncio equivale a sofrimento, morte e luto. Uma matriarca anciã Yoruba ao listar as coisas que apontavam para a inadequação da mulher do seu filho insistia que uma mulher de bem canta na cozinha. Uma mulher de bem nunca está em silêncio na cozinha. Se está sozinha- cantar é natural e instintivo. Se está com outros, falar e rir-se e, claro, um cantar harmonioso está na ordem do dia: Não, não é uma regra porque dizer que é- é como dizer que o cantar de um pássaro acontece por regulamento. Um pássaro canta porque foi criado para o fazer. Uma mulher de bem canta porque emana da sua bondade. Se existe morte ou luto ou doença num lar, então cantar, projectar uma canção seria desrespeitoso. O silêncio seria a ordem certa do dia nessa altura.

Em Julho de 2010 quando me mudei para Calabar vinda de Lagos pela segunda vez era impossível encontrar um matadouro no mercado de Watt ou no mercado mais próximo de Marian. Mais precisamente, seríamos provavelmente capazes de encontrar alguém que matasse um carneiro por nós mas não uma galinha. Tinhas de comprar as tuas galinhas vivas e levá-las para casa para serem abatidas e preparadas. Todas as mulheres eram ensinadas a preparar galinhas desde que eram muito pequenas. Eu nunca tinha morto nada na minha vida. A minha competência parou no depenar das galinhas que uma outra pessoa tinha morto longe de mim. O pensamento de matar uma galinha era aterrorizador. Mas existe uma regra informal que diz que eu não podia andar por aí a dizer isto às pessoas. Não era aceite admitir que não era capaz ou tinha medo de matar galinhas. Era outra grande nota negativa no domínio da cultura do sítio. No mercado de Sura de Lagos comprávamos as nossas galinhas e entregávamo-las a uma mulher cuja banca estava ali apenas para o propósito de matar galinhas. Esta mulher em Lagos não encontrava absolutamente nenhuma contemporânea em Calabar, onde as mulheres tinham orgulho em fazer estas coisas elas próprias. Se eu ficasse silenciosa, claro, então não comeríamos qualquer galinha, portanto tive de pedir ajuda e o meu pedido foi registado como inadequação.

from. This was only easy or possible if she had no children. If she did have children, she would have to leave them behind and suffer separation from them because the children were not hers to keep, no matter how incompetent the man was to care for them. The highest courts in the land would not give her custody of her own children. This last part was fact.

Often in these stories that he told, the woman died. As we say in Yoruba, she swallowed her spirit and died. If I asked what the cause of death was, it was 'No one knew'. Of course someone knew but if he told me that, then the story would lack the retributive message he was sending to me. The woman had to fall ill in his stories, then die of undisclosed reasons not ascribable to physiological causes. These stories I found were mythologies that you could confirm from the mouths of both men and women in Calabar.

I looked at it this way - both stories of good silent woman and bad whistler sended in silence- the silence of the subsumed woman whose identity, language, badness, ideas, wardrobe and song has been swallowed up by the good vacuuming creature called culture, and the silence of traumatic death as reward for rebelliousness and as a way of resolving dilemma of children from the unsuccessful marriage. No matter how old the relevant husband was when the whistler died, he had to remarry at the end of the story. He could marry a woman as young as his grandchild, while he was in his 80s. That still fitted into the cultural story line'...because as you well know Madam, men are able to father children till death.' He assured me that if we investigated the matter, on average, men from Cross river state were most likely to remarry women from their state after the death of their first non-indigenous wives. The arcs of the stories he told me in my kitchen never changed. I understood death to be a generalised word for the end of all marriages that were rendered unsuccessful by rebellious whistling women such as myself.

The stories were in my opinion fashioned for those who already accepted them. If not, we had to admit there was a serious problem with the endings. Whatever one did, the end was death not so? But you could die silent or die screaming? I chose death with loud screams. It made more sense to me. In 2014, I fled with my children. I left plates, cutlery, glasses, pots and pans as subterfuge to suggest our return. I slipped between the cracks of crazy and immoral, took my whistling, singing, speaking and writing, and returned to Lagos where I could find someone to kill a chicken for me. ...Back across the cultural waters to Lagos where you still had to watch what you said, but the constraints of culture were looser and more flexible.

It interests me that men in Nigeria are also sometimes prohibited from whistling. At night, in the dark when fear invades the mind because of the superstitious belief that whistling attracts malevolent spirits- in this context, whistling men are not manly, manly men do not whistle. The posture is strong and silent with no admission of fear, otherwise you are a woman. I have to go back to this initial idea of Nigerian culture- the culture that I doubt exists- to talk about volume of sound. Silence is something that has fascinated me all my life because in actual fact, I need a lot of it but from when I was very young, I was taught that it was anathema- associated with death, mourning, retardation...negative things and contexts. I'm talking about the silence that is culturally proscribed; the silence of emotional aloofness, of separation of one's own things from other people's, solitary meditation, time taken away from other people in order to

Existia tanto poder inexplorado no silêncio, na espécie que eu sabia nunca ser permitido. Os homens usavam este poder a toda a altura. Permaneciam distantes e retinham o som. Chamavam-lhes fortes e silenciosos. Eram reverenciados e era atribuída profundidade às suas personalidades por causa do seu reter de som. Se uma criança entrasse na sala, os homens podiam ser distantes mas as mulheres tinham de se investir vocalmente, de forma exuberante, à sua entrada. Os hóspedes da casa podiam ser em grande parte ignorados pelos homens, mas as mulheres tinham de criar uma canção e dança de aceitação e hospitalidade em torno deles que comia quantidades incríveis de tempo. Eu punha a hipótese, no meu desespero, que as mulheres não subiam tão agressivamente nos locais de trabalho e empreendimentos artísticos por causa das algemas deste sistema de distração mascarada de hospitalidade. Portanto se os meus sons eram anátema para as pessoas com quem vivia e para os membros da comunidade, podia eu recusar-me a cantar? Pode uma mulher usar reserva e falar apenas o número mínimo de palavras? Pode ela escusar-se da opressão de cozinhar, cumprimentar, lisonjear, curvar-se e pintar durante 6 horas? Se a articulação de uma mulher causa ofensa, pode ela puxar o ar para dentro, fechar os lábios, jejuar de palavras e ser silenciosa? E assim ganhar poder?

Algumas das histórias que o intruso assistente pessoal contou na minha cozinha eram acerca do que acontecia às mulheres no final. O que acontecia às mulheres das outras tribos da Nigéria que deixavam as suas casas em Lagos, ou Enugu, ou Akwa Ibom para casar-se com homens do Estado de Cross-river, atravessaram culturas para viver em Calabar... como elas se saíam. De boca em boca circulavam relatos na comunidade: A rara e excepcional mulher encontrou o seu lugar na cultura do povo do seu marido trocando os seus sons por aqueles que lhe eram dados. Ela aprendia a linguagem do seu marido, ela abraçava por inteiro o povo e a cultura do seu marido. Ela vestia-se como lhe era pedido. Ela aprendia a cozinhar todas as sopas e iguarias complicadas. Ela abria a sua casa a todos. Ela tinha filhos (por necessidade). Estas espécies de mulheres que eram poucas e esparsas eram recompensadas com uma aceitação plena e honrosamente viviam mais que os seus maridos. Honrosamente viviam mais que os seus maridos! Eu reconhecia esta história como a fábula oficial da terra. A outra espécie de mulher, a assobiante, franca, a que questiona, mulher de leituras arrivista: Por vezes era-lhe permitido voltar ao seu povo qualquer que fosse a parte da Nigéria de onde tinha vindo. Isto só era fácil ou possível se ela não tivesse filhos. Se ela tivesse filhos, ela teria de os deixar para trás e sofrer a separação porque as crianças não eram dela para que pudesse ficar com elas, independentemente do quão incompetente era o homem a cuidar delas. Os mais altos tribunais da terra não lhe dariam custódia dos seus próprios filhos. Esta última parte era factual.

Muitas vezes nestas histórias que ele contava, a mulher morria. Como dizemos em Yoruba, ela engoliu o seu espírito e morreu. Se eu perguntasse qual tinha sido a causa de morte, era "ninguém sabe". Claro que alguém sabia mas se ele me dissesse isso então a história perdia a mensagem retributiva que ele me estava a enviar. A mulher tinha de adoecer nas suas histórias, depois morrer de razões não reveladas, que não eram atribuíveis a causas psicológicas. Estas histórias, descobri eu, eram mitologias que se podia confirmar das bocas tanto de homens como mulheres em Calabar.

Olhei para isto desta forma – tanto as histórias de mulheres de bem silenciosas e más assobiadoras levadas em silêncio – o silêncio da mulher subsumida cuja identidade, língua, maldade, ideias, guarda-roupa e canção foram engolidos

think- these sorts of silences are regarded with superstition especially when women talk about them or request them. They are addressed with the same kind of fear as whistling in the dark, yes even in Lagos that I praised for looser constraints of cultural norms, this is the case.

The comparisons are often made between how we are as Nigerians and how foreigners are. Comparisons between our volumes. Our high volume is better supposedly because community, togetherness, hospitality, the joy of loud projection of sound is valued over the quietness of say for example ‘those British people and their hushed tones’. The corollary of that are the presumptions on loudness of speech in defining nationality. On the streets in London you will hear two people bantering at the top of their voice in Yoruba and presume they are quarrelling, unless you were sure they are Nigerians and *know* that is the way Nigerians talk. More specifically, and agreed among ourselves, the Yoruba are a naturally loud people. In London, I have to caution myself to lower my voice because there is no need to shout here- either to assert myself by shouting or for the purpose of expressing excitement or joy. Yet for me, making sound of any fashion is an energy-expending process. I can feel my strength oozing away with speech, with the necessary small talk that greases hospitality, with the thousand and one questions about how each family member of each market vendor is- if you don’t ask, in the average Nigerian market, you are considered ill-mannered. The Yoruba talk about dying as indicated by swallowing your spirit O Gbe emi mi -perhaps a description of inhaling one last time and not exhaling, and because one’s spirit is part of one’s breath. The breath is trapped in the body and cannot find its way out. And the person is pronounced dead. It makes sense linguistically to connect this trapping of breath and cessation of sound. We observe accurately and scientifically that inhaling and exhaling match speech. Speech is impossible without breath. I know of many people whose spirit is mellowed by quietness and outward silence to the point of depression- speaking, noise, sound energises them. In London they are referred to as extroverts. In Nigeria, they are just ordinary people, perhaps the best kind of people. I find strength in silence. In silence I admit, I do many things that are manly by Nigerian standards. In silence, I think over and refine rebellion, I find individual paths, My brain is let out to walk the room, I connive with alternative solutions to that of culture. I need silence to write. I am strong when I am silent. If a Nigerian woman suspects she is something more than wife, mother, a body in collective captivity of culture until she dies a honourable death, she sometimes has to run away to the country where they speak with hushed tones. Out of clear reach of her whole continent’s culture- as far as possible. This is another use for words like Nigerian culture or African culture. As a description of how far to run to vocalise without punishment. As Balian of Ibelin might have said to crusaders looking for Jerusalem you say- Go till the very fringes of Nigerian culture, past African culture, continue until they speak something else...

pela boa criatura aspiradora chamada cultura e o silêncio da morte traumática como recompensa pela rebeldia e como forma de resolver o dilema de crianças de um casamento mal-sucedido. Não interessa quão velho era o marido em causa quando a assobiadora morreu, ele tinha de voltar a casar no fim da história. Ele podia casar com uma mulher tão nova como a sua neta, enquanto ele estava nos seus oitentas. Isso ainda cabia dentro do guião cultural... *porque como bem sabe Madame, os homens são capazes de ter filhos até à morte*. Ele assegurou-me que se eu investigasse o assunto, em média, os homens do Estado de Cross-river tinham maior probabilidade de recasar com mulheres do seu estado depois da morte das suas primeiras mulheres não-indígenas. Os arcos das histórias que ele me contou na cozinha nunca mudavam. Eu entendi a morte como uma palavra generalizada para o fim de todos os casamentos que eram interpretados como mal-sucedidos devido a mulheres rebeldes e assobiantes como eu própria.

As histórias eram na minha opinião fabricadas por aqueles que já as tinham aceite. Senão, temos de admitir que havia um problema grave com os finais. O que quer que se faça, o fim era a morte não era? Mas podíamos morrer silenciosas ou morrer a gritar? Eu escolhi a morte com altos gritos. Fez mais sentido para mim. Em 2014 fugi com os meus filhos. Deixei pratos, talheres, copos, tachos e painéis como um subterfúgio para sugerir o nosso regresso. Deslizei por entre as brechas de louca e imoral, levei o meu assobiar, o meu canto, fala e escrita e voltei para Lagos onde podia encontrar quem matasse uma galinha por mim... do outro lado da cultura para Lagos onde ainda tínhamos de ter cuidado com o que dizíamos, mas os constrangimentos da cultura eram mais frouxos e mais flexíveis.

Interessa-me que os homens na Nigéria são também por vezes proibidos de assobiar. À noite, no escuro. quando o medo invade a mente devido à crença supersticiosa de que assobiar atrai espíritos malévolos- neste contexto, os homens que assobiam não são másculos, homens másculos não assobiam. A postura é forte e silenciosa sem qualquer concessão de medo, caso contrário és uma mulher. Eu tenho de voltar a esta ideia inicial da cultura nigeriana – a cultura que eu duvido exista – para falar acerca do volume do som. O silêncio é algo que me tem fascinado toda a vida porque na verdadeira verdade eu preciso de muito silêncio mas desde muito nova fui ensinada que era anátema – associado com a morte, o luto, retardação... coisas e contextos negativos. Estou a falar do silêncio que é culturalmente proscrito, o silêncio de distância emocional, de separação entre as nossas coisas e as das outras pessoas, meditação solitária, tempo tirado ao que se passa com as outras pessoas de forma a pensar – estas espécies de silêncios são encarados com superstição, especialmente quando as mulheres falam acerca deles ou os pedem. São abordados com a mesma espécie de medo como assobiar no escuro, sim, mesmo em Lagos que eu elogiei pelos constrangimentos mais frouxos de normas culturais, é esse o caso.

São muitas vezes feitas comparações entre como nós somos enquanto nigerianos e como são os estrangeiros. Comparações entre os nossos volumes. O nosso volume alto é melhor alegadamente porque a comunidade, o sentimento de unidade, a hospitalidade, a alegria da alta projecção de som são valorizados sobre a quietude de, digamos por exemplo, “aqueles britânicos e os seus tons sussurrados”. O corolário disto são as presunções em torno do barulho da fala na definição da nacionalidade. Nas ruas em Londres podemos ouvir duas pessoas a brincar em voz muito alta em Yoruba e presumir que têm uma desavença, a não ser que tenhamos a certeza que são nigerianos e *saibamos* que essa é a forma como os nigerianos

falam. Mais especificamente, e isto é concordado entre nós, os Yoruba são um povo naturalmente barulhento. Em Londres, eu tenho de ter cuidado e baixar a minha voz porque não há necessidade de gritar aqui- nem para me fazer valer com gritos nem pelo propósito de expressar entusiasmo ou alegria. Ainda assim para mim fazer um som de qualquer espécie é um processo de gasto de energia. Posso sentir a minha força a escorrer com a fala, com a necessária conversa fiada que lubrifica a hospitalidade, com as mil e uma questões acerca de como tem passado cada membro da família de cada vendedor do mercado- se não perguntarmos, no mercado nigeriano normal, somos considerados mal-educados. Os Yoruba falam acerca de morrer como indicado por engolir o nosso espírito “O Gbe emi mi”- talvez uma descrição de inspirar uma última vez e não expirar e porque o espírito de uma pessoa faz parte da sua respiração. A respiração fica presa no corpo e não consegue encontrar a saída. E a pessoa é declarada morta. Faz sentido linguisticamente ligar este prender da respiração e a cessação de som. Observamos precisa e cientificamente que inspirar e expirar corresponde à fala. A fala é impossível sem respiração. Conheço muitas pessoas cujo espírito é suavizado pela quietude e silêncio exterior ao ponto da depressão- falar, o barulho, o som dá-lhes energia. Em Londres referimo-nos a elas como extrovertidas. Na Nigéria são apenas pessoas comuns, talvez a melhor espécie de pessoas. Eu encontro força no silêncio. No silêncio, admito, faço muitas coisas que são másculas por padrões nigerianos. No silêncio, reflecto e apuro a rebelião, encontro caminhos individuais, o Meu cérebro é solto para andar pelo quarto, eu conspiro com soluções alternativas às da cultura. Eu preciso de silêncio para escrever. Sou forte quando estou em silêncio. Se uma mulher nigeriana suspeita que é algo mais do que mulher, mãe, um corpo do cativo colectivo da cultura até que morre uma morte honrosa, ela por vezes tem de fugir para o país onde eles falam em tons sussurrados. Longe do claro alcance da cultura de todo o seu continente – tão longe quanto possível. Isto é outro uso para palavras como cultura nigeriana ou cultura africana. Como uma descrição da distância que tem de se correr para vocalizar sem punição. Como Balian de Ibelin poderá ter dito a cruzados que procuravam por Jerusalém, dizemos- Vai até ao fim das franjas da cultura Nigeriana, para lá da cultura Africana e continua até que falem outra coisa...

visual

ensaaios

essays

visuais

Echo and Narcissus

Eco e Narciso

Blanca Gracia

Blanca Gracia





1.

Echo and Narcissus
Colour pencils on paper
25 x 35 cm

Eco e Narciso
Lápis de cor / papel
25 x 35 cm

2.

Echo and Narcissus costumes
Colour pencils and watercolour on paper
25 x 35 cm

Os trajes de Eco e Narciso
Lápis de cor / papel de aguarela
25 x 35 cm

3.

Introduction to Echo
Song in collaboration with Diskoan
(2.56 min)

Apresentação a Eco
Música em colaboração com Diskoan
(2.56 min)

J'ai le devoir de mémoire

Eu tenho o dever de lembrar

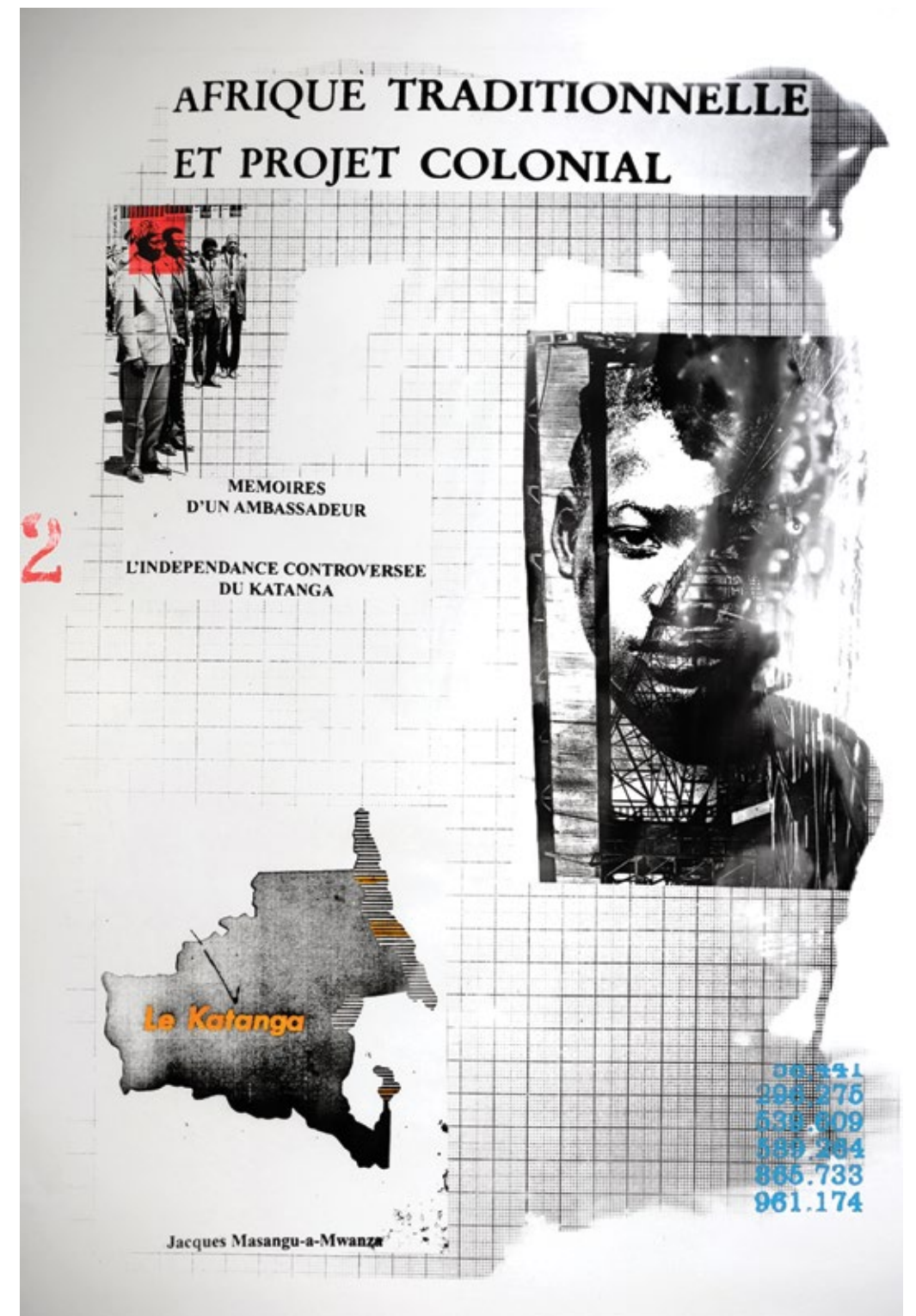
Délio Jasse

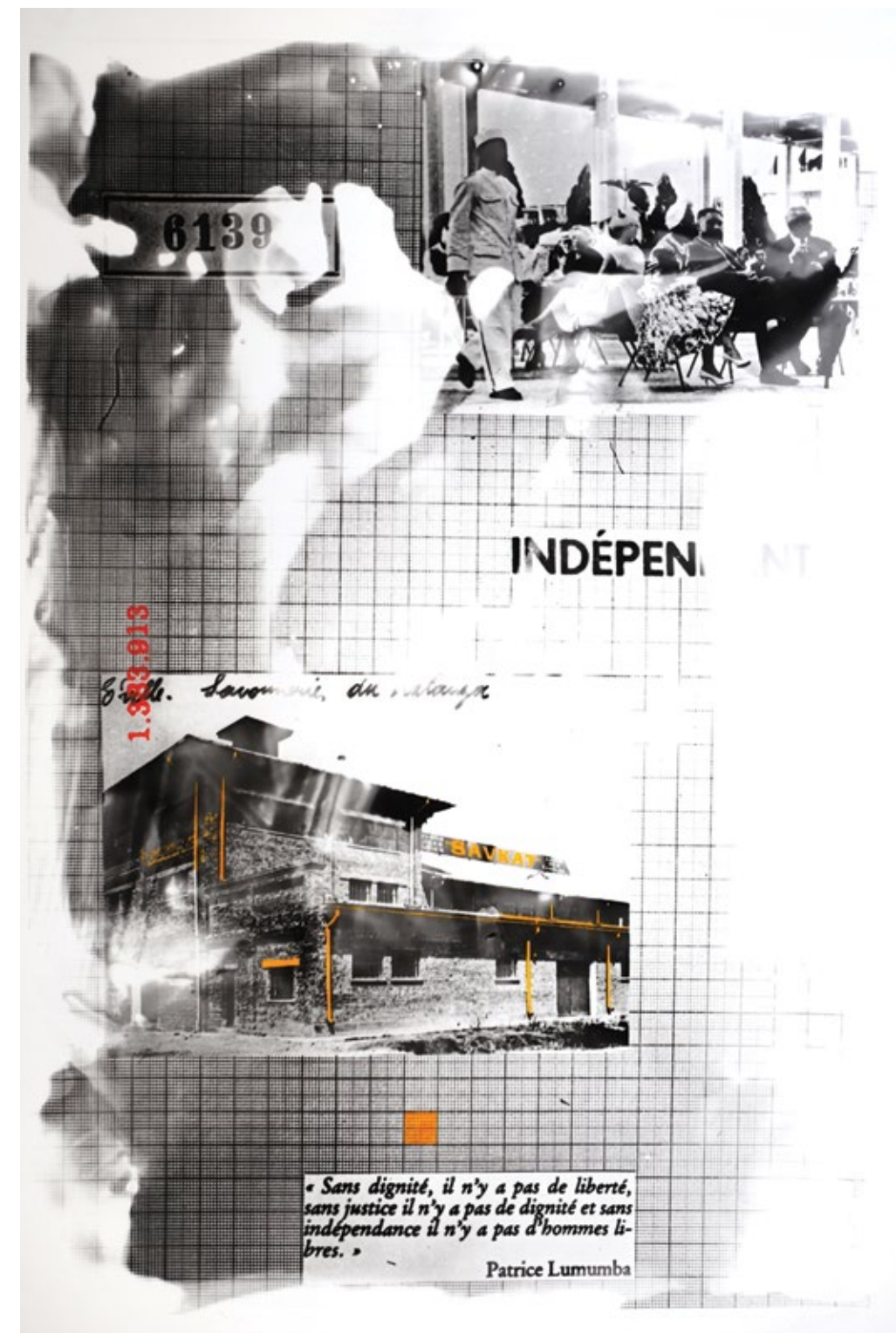
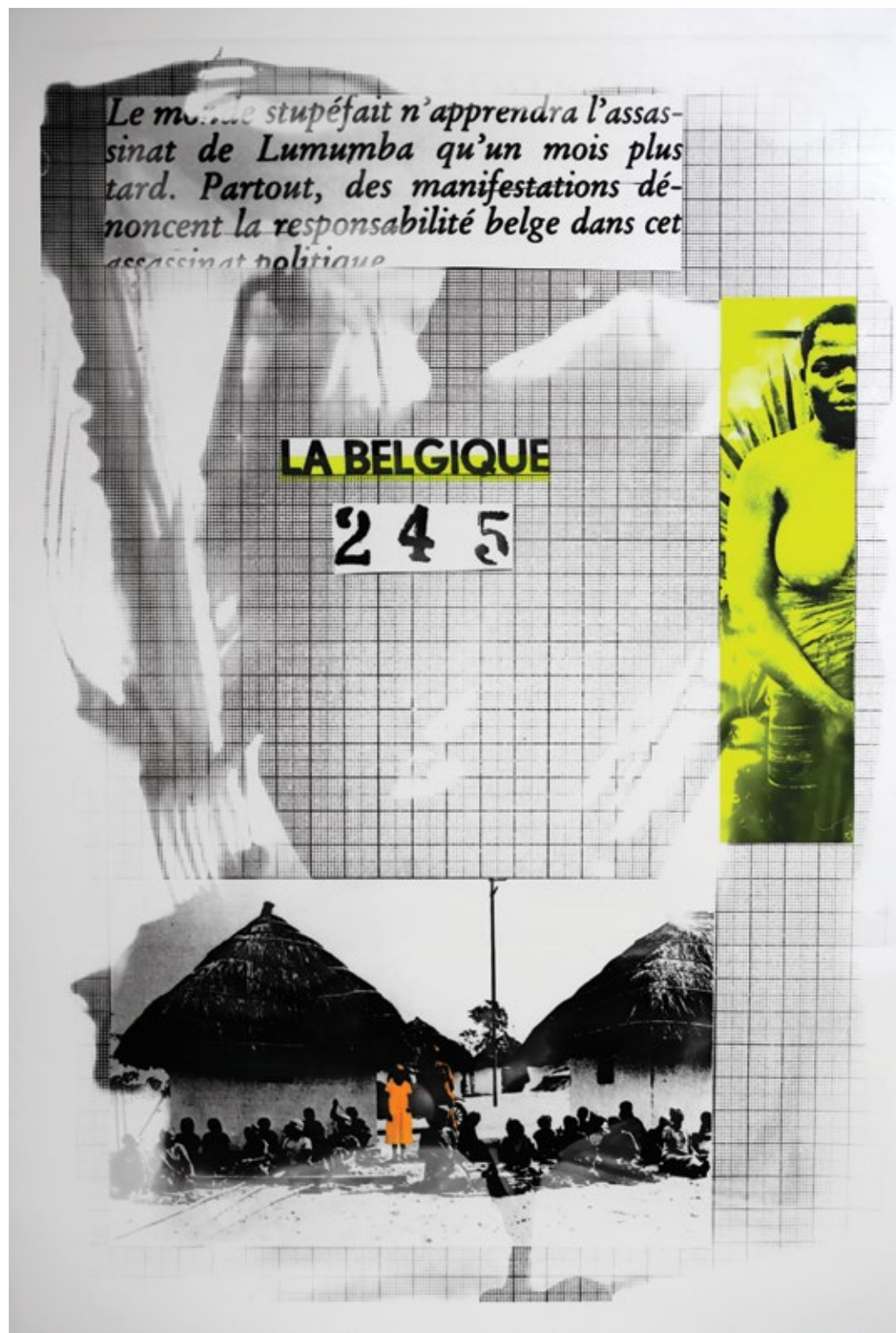
Délio Jasse



J'ai le devoir de mémoire
C-print and Silkscreen
10x, 120 x 80 cm

Eu tenho o dever de lembrar
Impressão cromogénica e
Serigrafia
10x, 120 x 80 cm





1

Elections provinciales	Conakat et Autorités coutumières Conakat			Partis du C...		
	Sièges	Total des voix	Voix par siège	Sièges	Total des voix	Voix par siège
Elisabethville	3	8.617	2.873	2	8.610	4.035
Jadotville	1	4.970	4.970	2	8.079	4.040
Tanganika	3	11.342	3.781	6	26.898	4.483
Haut-Katanga	9	21.323	2.369	—	—	—
Lualaba	6	28.716	4.786	3	23.991	7.997
Haut-Lomami moins Malemba-Nkulu (*)	3	17.470	5.824	6	27.285	4.548
Total	25	94.438	3.778	19	94.863	4.992



Contradictions politiques







une nation prospère

l'exploitation coloniale, aussi bien dans sa forme domaniale (période léonoldienne) que dans celle qui s'impose

Le processus de décolonisation semble inévitable. En dépit des tensions et de l'agitation qui règnent dans la colonie, Belges et Africains tentent de se rassurer mutuellement. Ordre, protection des biens et indépendance doivent aller de pair. La proche histoire en décidera autrement.

LE CONGO



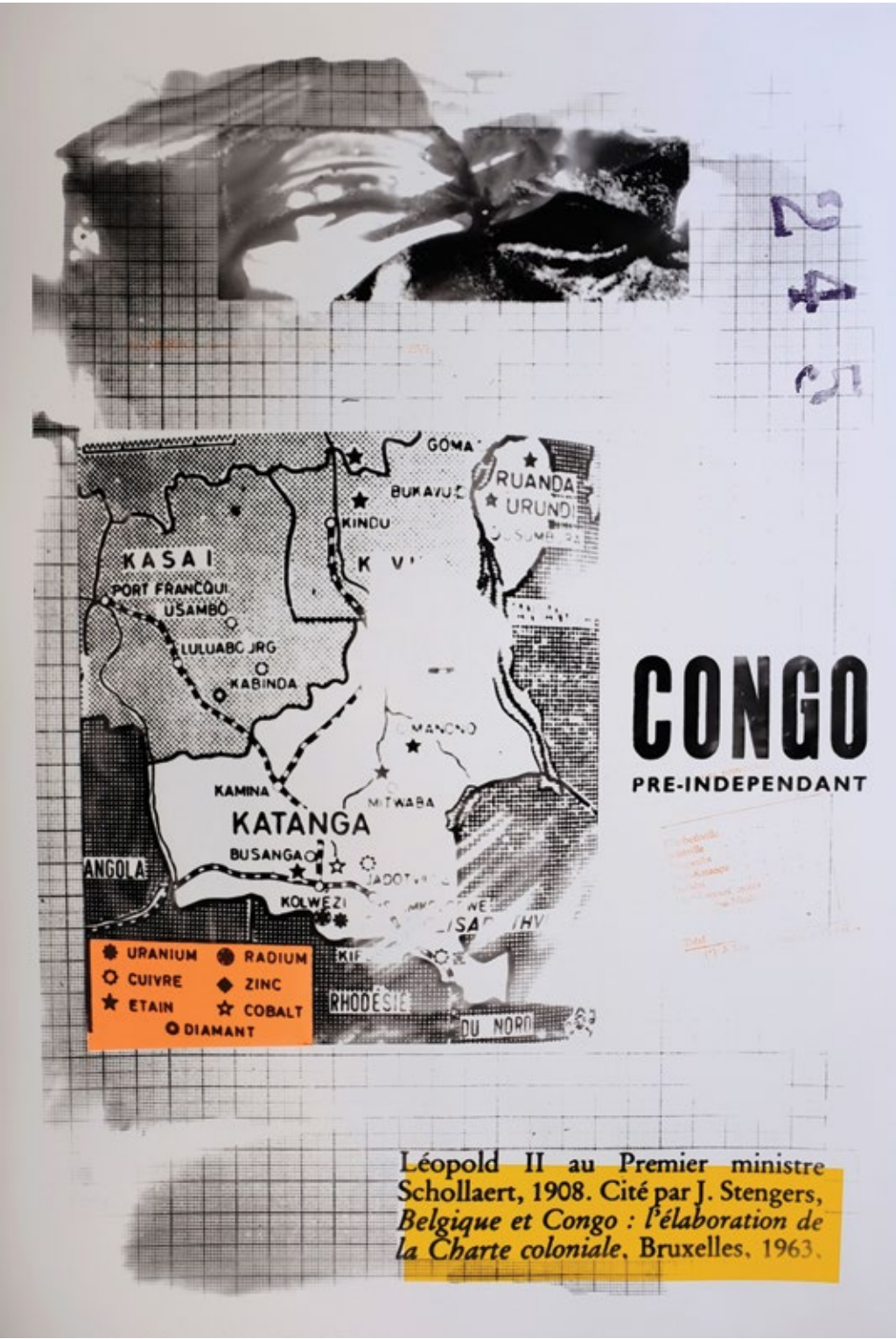
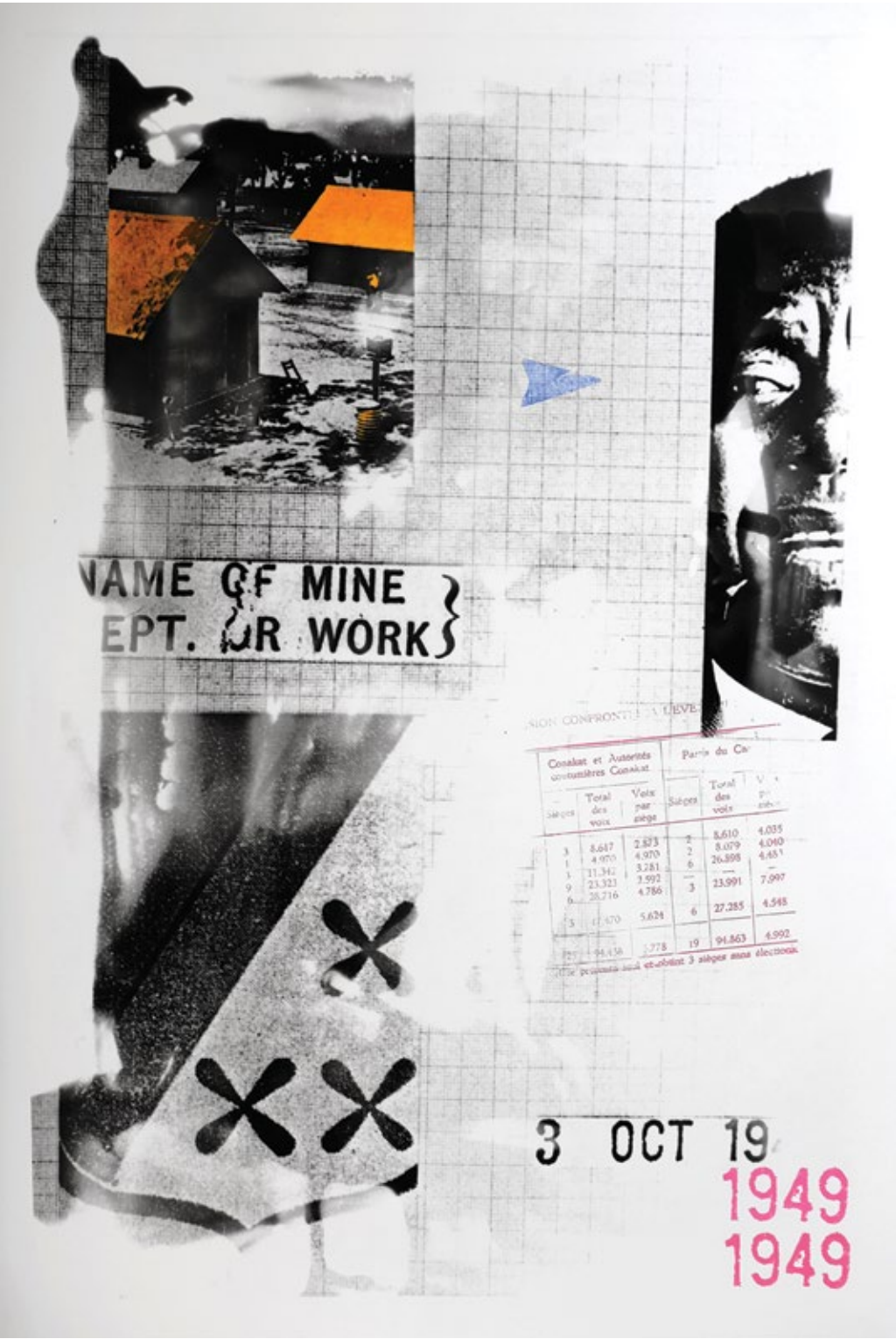
6139



DEVELOPER

CONGO 1962





A Rumble in the Jungle

Um Estrondo na Selva

Jabulani Maseko

Jabulani Maseko

A Rumble in the Jungle
170 x 240 x 230 cm (installation)
Variable dimensions (visual essay)
Ink on paper

Um Estrondo na Selva
170 x 240 x 230 cm (instalação)
Dimensões variáveis (ensaio visual)
Tinta sobre papel









Jane Jin Kaisen

Jane Jin Kaisen



APERTURES | SPECTERS | RIFTS

Triptych Light Box, 508,4 x 52,8 x 10 cm.

Handcrafted white oak boxes, 36 black & white photographs taken in North Korea in 1951 and 2015. Printed on inkjet screen film, inserted between a transparent and a red acrylic sheet, LED lights, electrical cords.

ABERTURAS | ESPECTROS | FENDAS

Caixa de luz em tríptico, 508,4 x 52,8 x 10 cm.

Caixas de madeira produzidas manualmente, 36 fotografias a preto e branco capturadas na Coreia do Norte em 1951 e 2015. Impressões a jacto de tinta em papel fotográfico, inseridas entre duas folhas de acrílico, uma transparente e uma vermelha, luzes LED, fios de electricidade.

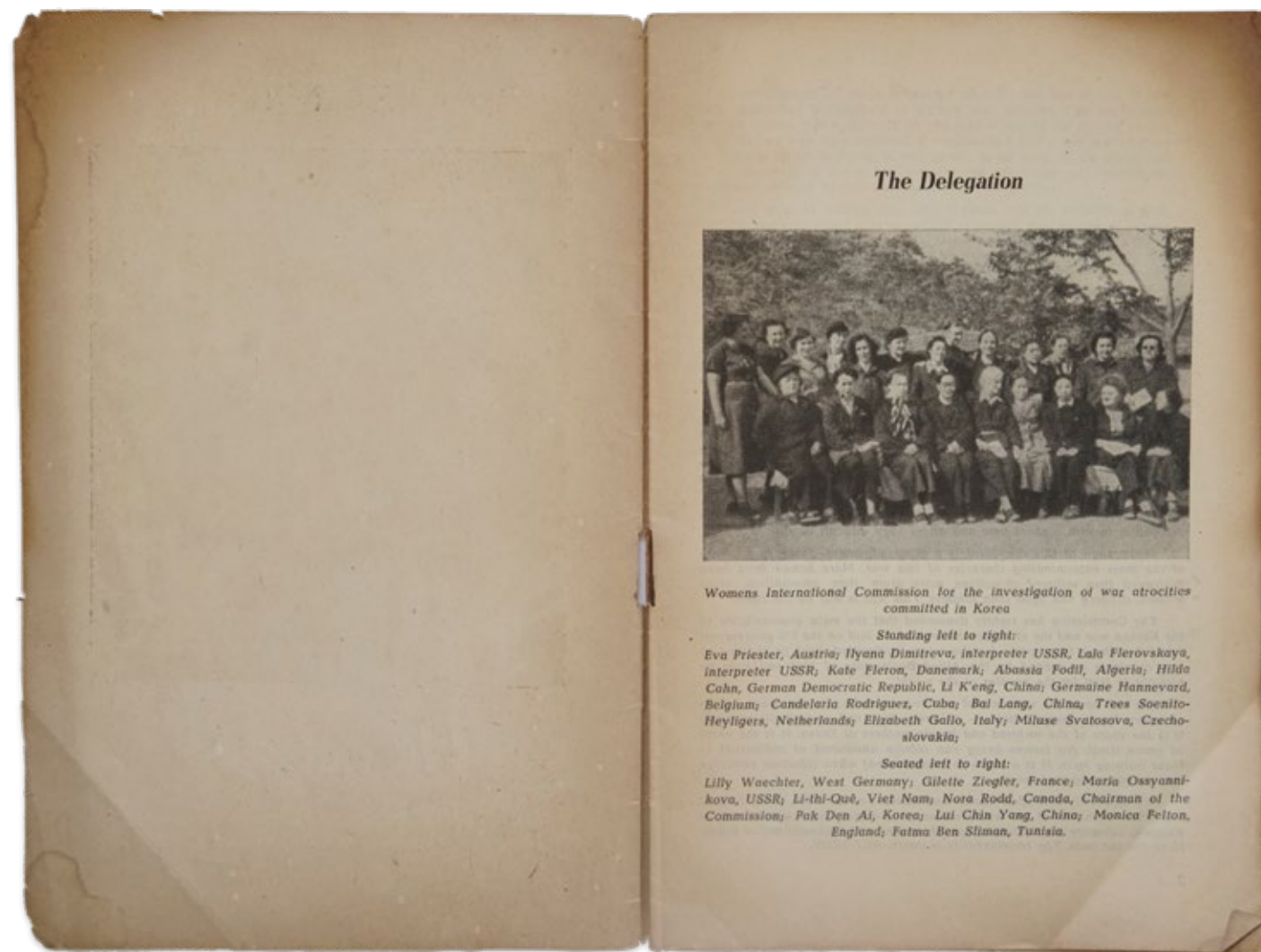






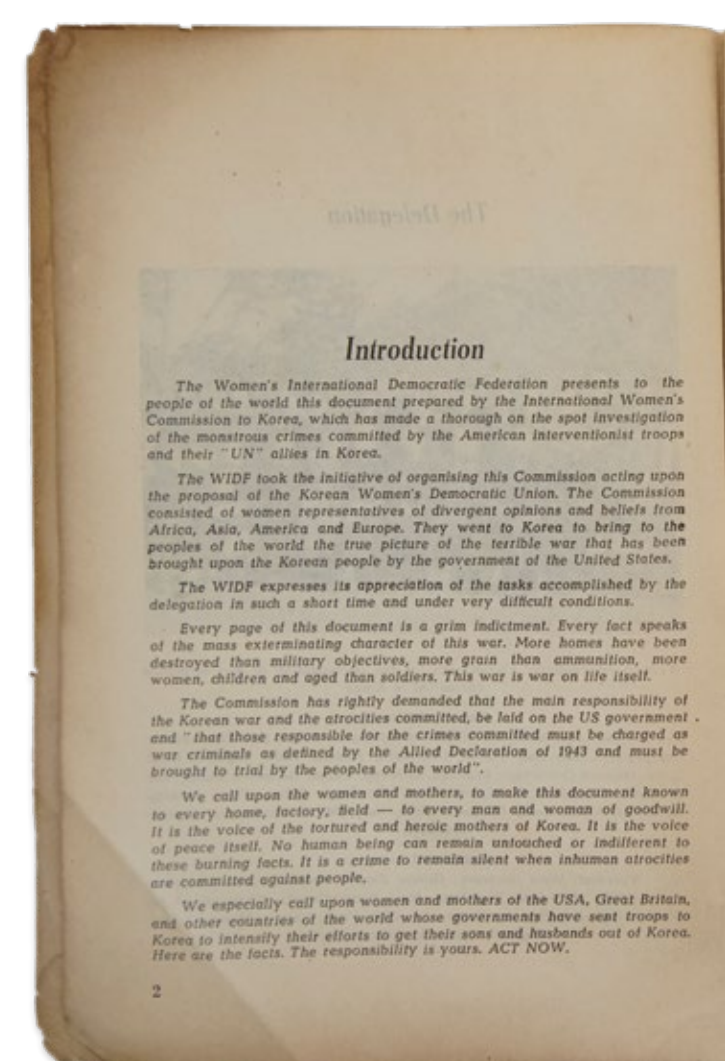
Front cover of *We accuse; Report of the Commission of the Women's International Democratic Federation in Korea*, May 16 to 27, 1951.

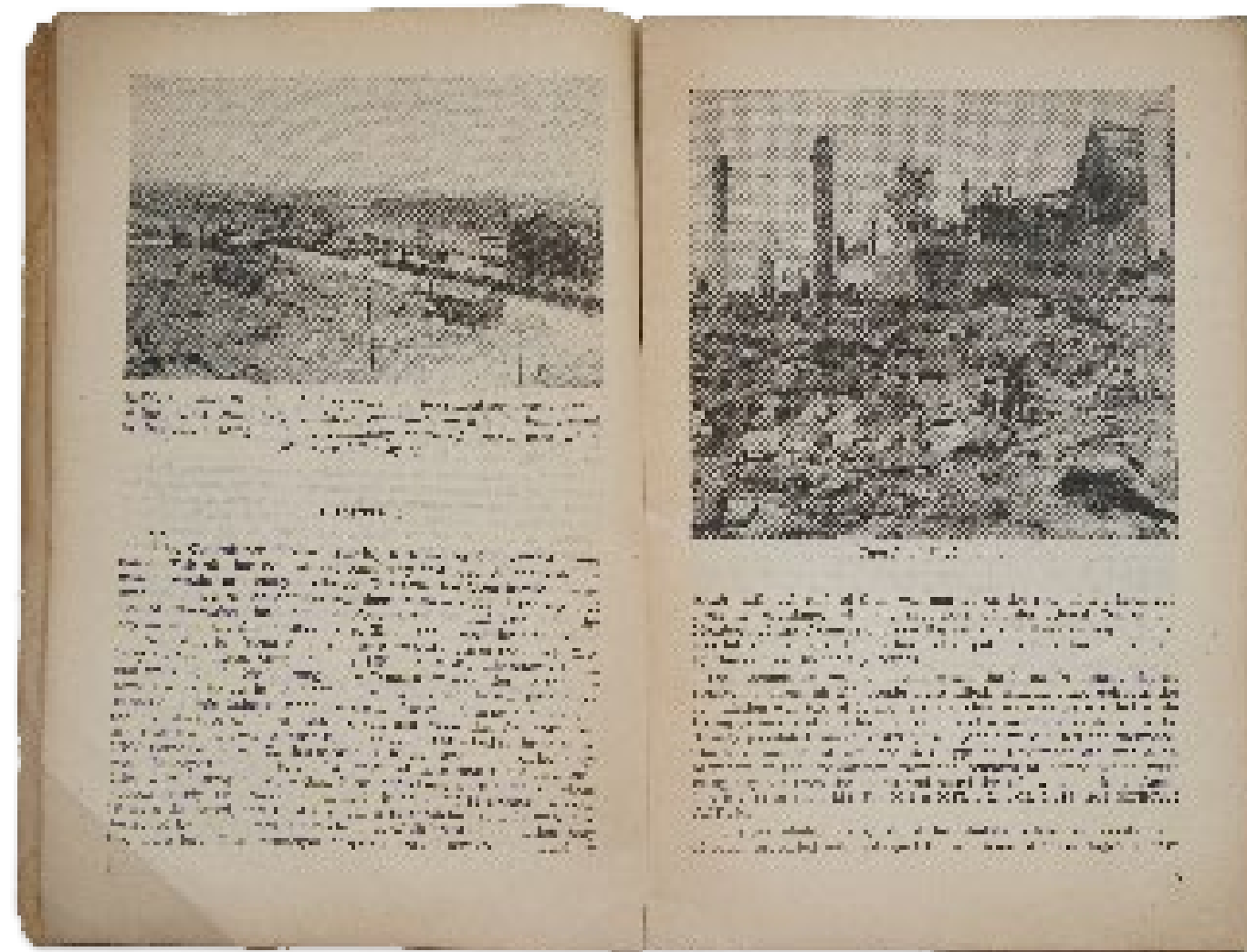
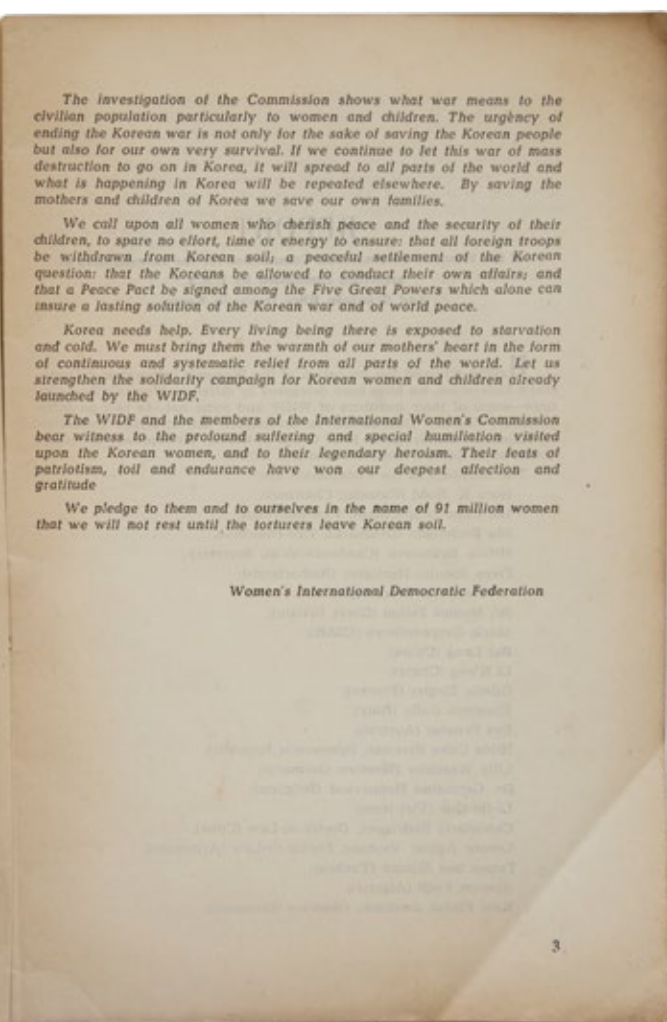
Capa de *We accuse; Report of the Commission of the Women's International Democratic Federation in Korea* [Nós acusamos; Relatório da Comissão da Federação Democrática Internacional das Mulheres na Coreia], 16 a 27 de Maio, 1951.



Pages of the Book *We accuse; Report of the Commission of the Women's International Democratic Federation in Korea*, May 16 to 27, 1951.

Páginas do livro *We accuse; Report of the Commission of the Women's International Democratic Federation in Korea* [Nós acusamos; Relatório da Comissão da Federação Democrática Internacional das Mulheres na Coreia], 16 a 27 de Maio, 1951.

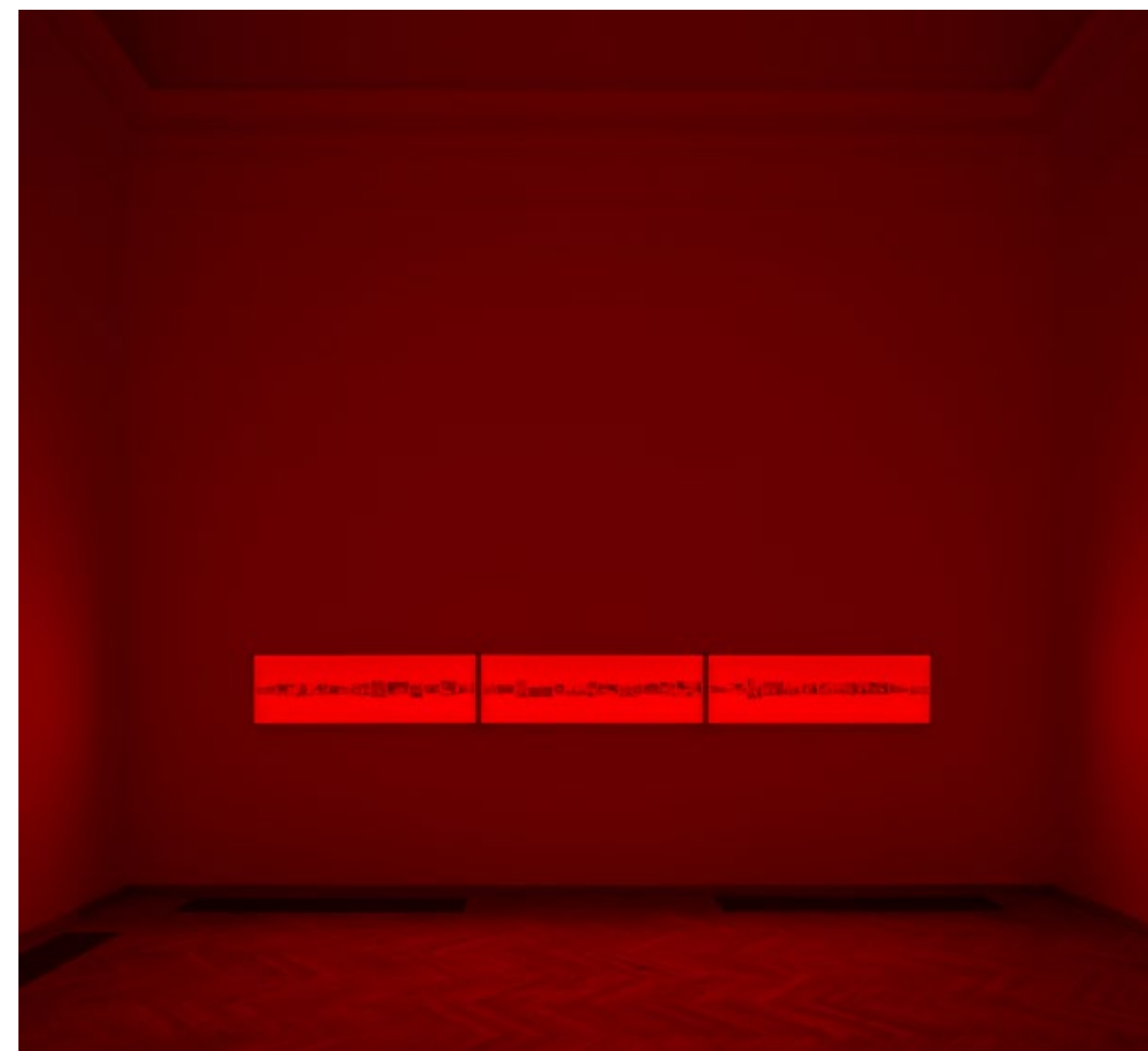




Pages of the Book *We accuse; Report of the Commission of the Women's International Democratic Federation in Korea*, May 16 to 27, 1951.

Páginas do livro *We accuse; Report of the Commission of the Women's International Democratic Federation in Korea* [Nós acusamos; Relatório da Comissão da Federação Democrática Internacional das Mulheres na Coreia], 16 a 27 de Maio, 1951.



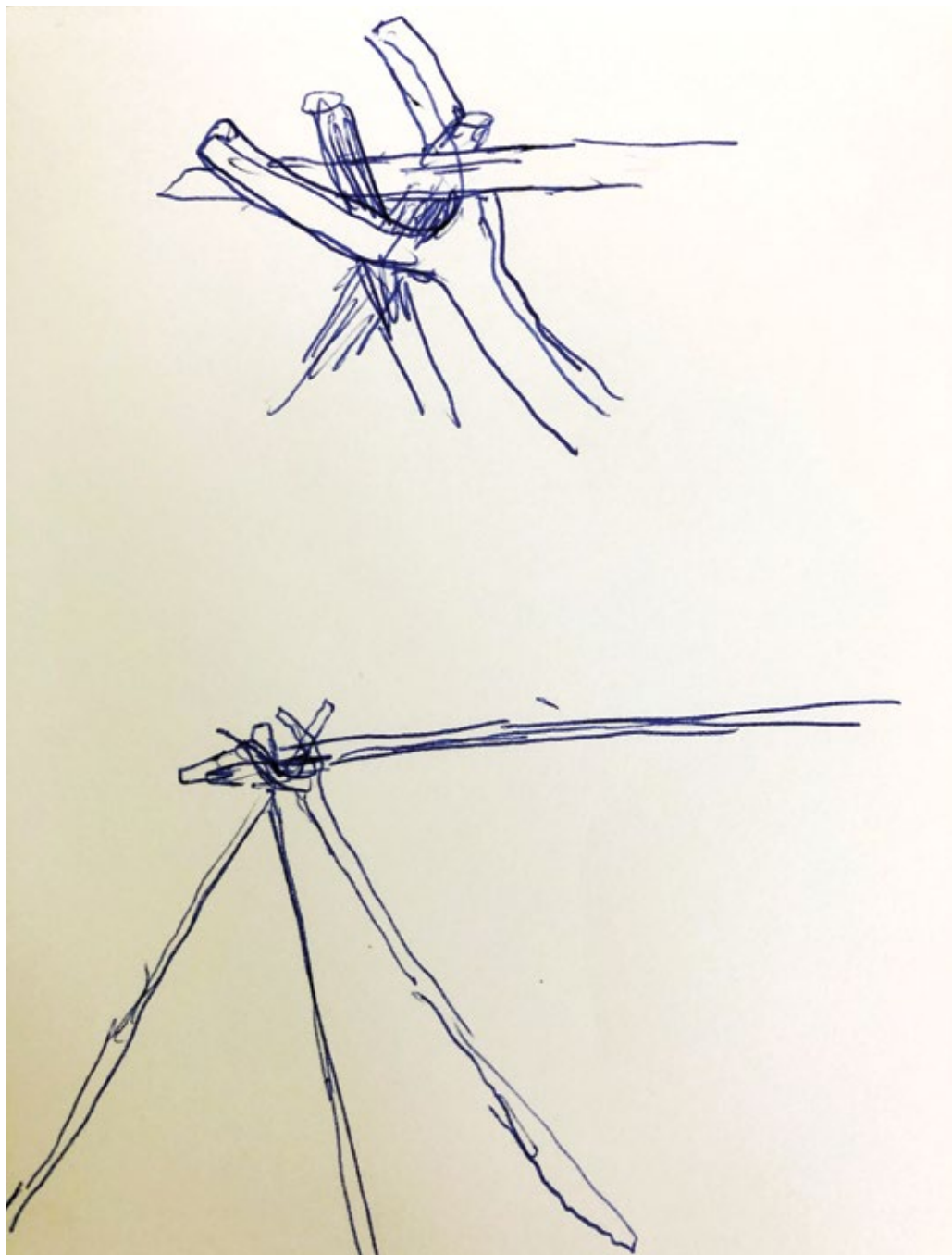


Six notes on silence

Johan Tirén

Six notes on silence

Johan Tirén



23.
I flip through the notebook. Sketches and notes that have lost their meaning.
Eu folheio o caderno. Esboços e notas que perderam o significado.



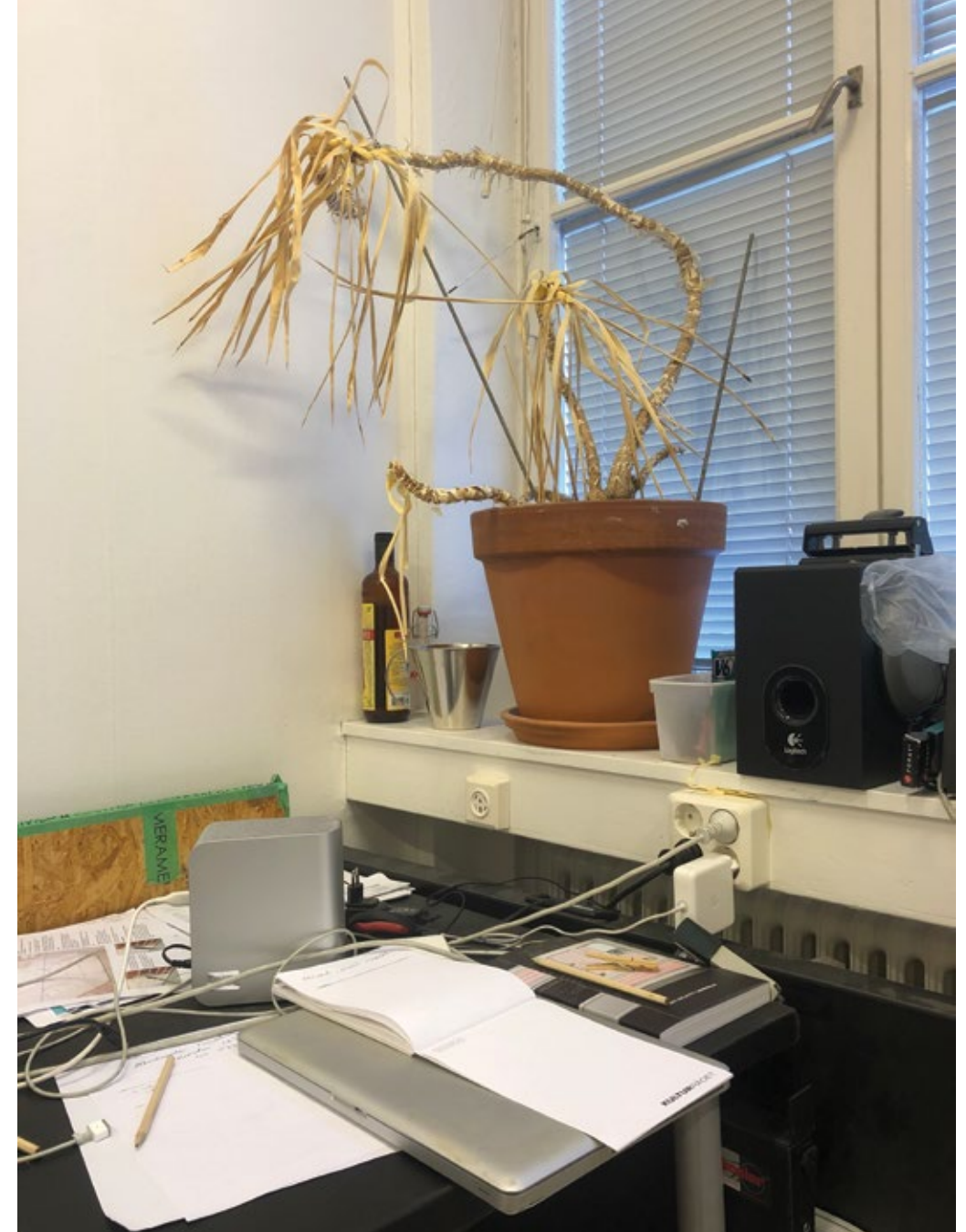
24.
The image of a mountain landscape. Colors soon to be gone.
A imagem de uma paisagem de montanha. Cores que desaparecerão em breve.



25.

The spotlights lightening up the empty football field. Later, we're a small group of people gathering in front of the parliament. It's winter and yet we didn't expect the cold. The grass covered with frost.

Os holofotes a iluminar o campo de futebol vazio. Mais tarde, somos um pequeno grupo de pessoas a juntar-se em frente ao parlamento. É inverno e ainda assim não esperávamos o frio. A relva coberta de geada.



26.

The dead palm tree in the studio.

A palmeira morta no atelier.



27.

The lives lived in the flats across our kitchen window. The missing words at the breakfast table. The proposal for an art piece, never to be made. The new buildings, with apartments that we can't afford. The fancy restaurant in the old factory, where we used to work. The poster welcoming us to a citizen dialogue. The news. The comedy shows. The news. Delated snapshots in the cell phone.

As vidas vividas nos apartamentos do outro lado da nossa janela da cozinha. As palavras em falta à mesa do pequeno-almoço. A proposta de uma obra de arte, que nunca será feita. Os novos edifícios, com apartamentos que nós não temos dinheiro para pagar. O restaurante chique na fábrica velha, onde costumávamos trabalhar. O cartaz a acolher-nos num diálogo de cidadania. As notícias. Os programas de comédia. As notícias. Instantâneos apagados no telemóvel.



28.

It's Saturday. I'm out running again. Following small paths through the forest. All I hear is my own heartbeat. The rest is silence.

É sábado. Saí para correr outra vez. Seguindo pequenos caminhos pela floresta. Tudo o que consigo ouvir é o bater do meu próprio coração. O resto é silêncio.

Breathing archives

Arquivos que respiram

Michelle Eistrup

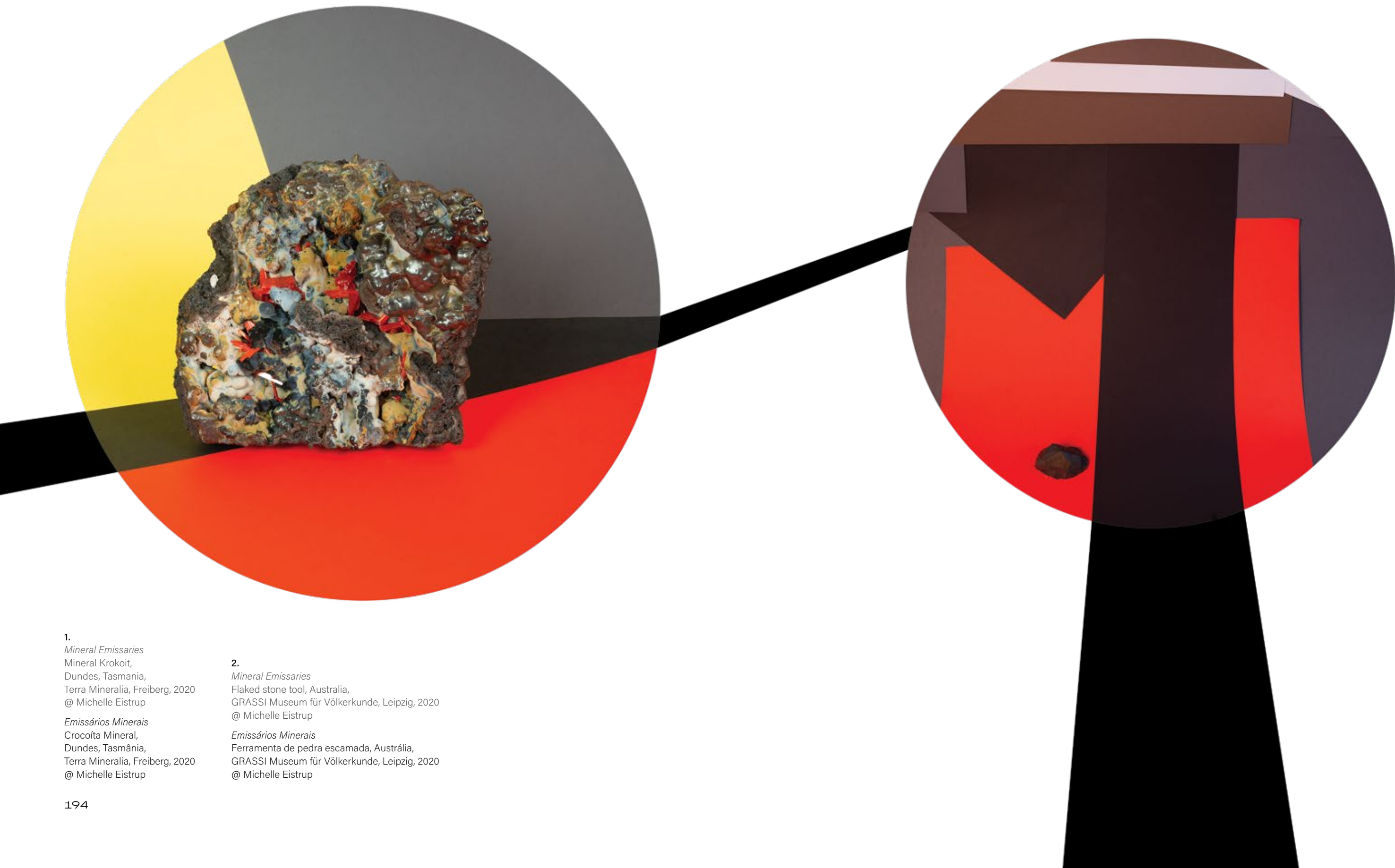
Michelle Eistrup

Michelle Eistrup

Michelle Eistrup

Michelle Eistrup

Michelle Eistrup



1.
Mineral Emissaries
Mineral Krokoit,
Dundes, Tasmania,
Terra Mineralia, Freiberg, 2020
@ Michelle Eistrup

Emissários Minerais
Crocoíta Mineral,
Dundes, Tasmânia,
Terra Mineralia, Freiberg, 2020
@ Michelle Eistrup

2.
Mineral Emissaries
Flaked stone tool, Australia,
GRASSI Museum für Völkerkunde, Leipzig, 2020
@ Michelle Eistrup

Emissários Minerais
Ferramenta de pedra escamada, Austrália,
GRASSI Museum für Völkerkunde, Leipzig, 2020
@ Michelle Eistrup



3.

Mineral Emissaries

Jaspis, Grascoyne

Jurchin, Western Australia.

Terra Mineralia, Freiberg, 2020

@ Michelle Eistrup

Emissários Minerais

Jaspe, Gascroyne

Jurchin, Austrália Ocidental.

Terra Mineralia, Freiberg, 2020

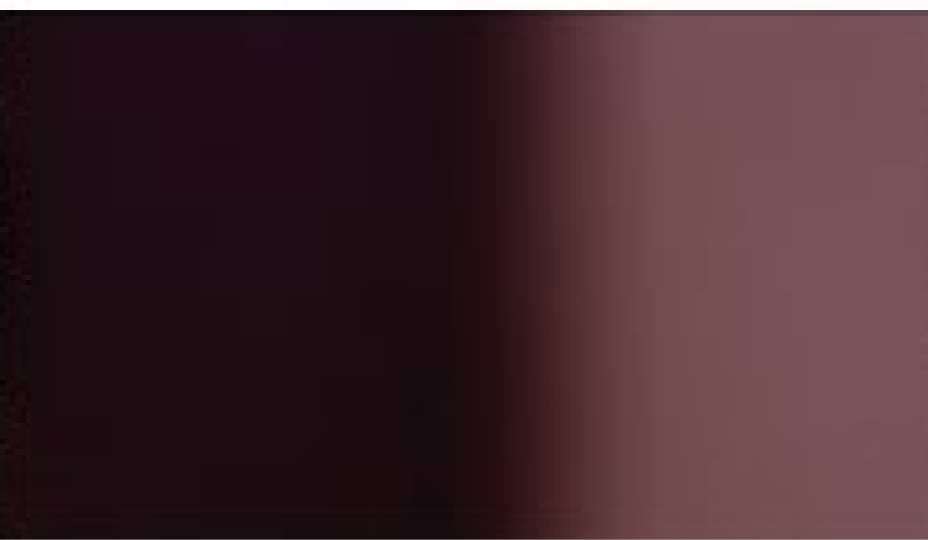
@ Michelle Eistrup



4.

Mineral Emissaries
Edeopal
Queensland, Australia
Terra Mineralia, Freiberg, 2020
@ Michelle Eistrup

Emissários Minerais
Edeopal
Queensland, Austrália
Terra Mineralia, Freiberg, 2020
@ Michelle Eistrup



5.
In the Deep Underground and Up Above
 Video Stills, Busselton, Western Australia 2018
 @ Michelle Eistrup
No Profundo Subterrâneo e Lá Em Cima
 Instantâneos de Vídeo, Busselton, Austrália Ocidental 2018
 @ Michelle Eistrup

6.

Interview #2

Meeting with Dr. Birgit Scheeps-Bretschneider.

21st October 2020, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig.

This interview is with Dr. Birgit Scheeps-Bretschneider by Michelle Eistrup. Dr. Birgit Scheeps-Bretschneider is Head of Provenance Research and Restitution, Curator for the Australian and Pacific Collection.

Breathing Archives

So when I started to be responsible for the Collection of Human remains, I took over nearly 6500 items from all over the world. There was an application from the Hawai’ian nation’s people to get back their ancestors, and they were asking for them for more than 25 years. I thought it was impossible not to react and not to respond, and then I tried to work out the legal conditions to give back human remains to their descendants from where they came. And I realized by reading the German culture protection law that there was no possibility of giving them back to other countries or other people. So I was thinking about finding a gap in this law, and I just took the German constitution. This paragraph I.1. says that people have their dignity, and that’s the most important thing that the state has to protect. This paragraph is also valid for people who died, as sections cover the people’s rights in the German lawbook. So it defines that they have the right that somebody takes care of their bones and that somebody has to make sure they get burials according to the culture and religion. With these paragraphs, if you change these bones that are objects in these collections back into human beings, then we can use this legal way for returning them to their families and countries.

The next step is to look for injuries or things that might give a bit more detailed information about the context and how this person died. And for example, if you have a skull with a big hole in it, you can think about somebody who got shot, or if it has cracks in it, maybe you can conclude that they had been struck on the head or if they have deadly injuries that healed. And I hired a coroner to tell me more about the different sorts of damages on their bodies. With the results, she found out that it was possible to look when these remains came into the house, and then you have a specific time horizon. Then you can try and look into the log of history. At that point, I start to look for partners in the country to find out the Community that is probably closest to this person’s origins. With local history and oral tradition, you get a lot of information that comes together with these injuries, the robbery of graves, or other circumstances that give a little more about the persons you have. And usually, we don’t find individual names that are more or less; luck, if that happens. Through tradition, the communities have known who got killed in the massacre and whose body disappeared from a grave or traditional burial. And they miss these persons up until today. And so it happens that we come close to a community, where many have been affected. And the Community can decide whether they try to take over the responsibility for their ancestors or declare them as ancestors. So that, for instance, happened with Yawurru and Karajarri in Broome, Western Australia.

We could go with the Community, more in-depth into the local history of pearling, and when we had these hints, there were diving jobs without equipment,

6.

Entrevista #2

Encontro com Dr. Birgit Scheeps-Bretschneider.

21 de Outubro 2020, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig.

Esta é uma entrevista a Dr. Birgit Scheeps-Bretschneider por Michelle Eistrup. Dr. Birgit Scheeps-Bretschneider é Directora de Investigação e Restituição de Proveniência, Curadora da Colecção Australiana e do Pacífico.

Arquivos que respiram

Então, quando me tornei responsável pela Colecção de Restos Humanos assumi a responsabilidade por quase 6500 itens de todo o mundo. Havia uma candidatura da nação dos povos do Havai que peticionava que lhe fossem devolvidos os seus antepassados e já os pediam há mais de 25 anos. Pensei que era impossível não reagir e não responder e então tentei trabalhar as condições legais para devolver os restos humanos aos seus descendentes, ao sítio de onde tinham vindo. E apercebi-me, ao ler a lei de protecção alemã, que não havia possibilidade de os devolver a outros países ou outros povos. Portanto fiquei a pensar acerca da forma de encontrar uma lacuna nesta lei e peguei simplesmente na constituição alemã. O parágrafo I.1 afirma que as pessoas têm a sua dignidade e que isso é a coisa mais importante que o Estado tem a proteger. Este parágrafo também é válido para pessoas que morreram, dado que as secções cobrem os direitos das pessoas no código alemão. Portanto, define que eles têm o direito a que alguém tome conta dos seus ossos e que alguém tem de se certificar que são enterrados de acordo com a sua cultura e religião. Com estes parágrafos, se transformarmos estes ossos, que são objectos nestas colecções, de volta em seres humanos, então podemos usar esta forma legal para devolvê-los às suas famílias e países.

O próximo passo é procurar lesões ou coisas que possam dar uma informação um pouco mais detalhada acerca do contexto e da forma como esta pessoa morreu. E por exemplo se temos um crânio com um grande buraco podemos pensar que foi alguém que levou um tiro, ou se tem rachas talvez possamos concluir que foram golpeados na cabeça, ou se têm ferimentos mortais que cicatrizaram. E eu contratei uma médica legista para me falar mais acerca das diferentes espécies de danos aos seus corpos. Com os resultados, ela descobriu que era possível olhar para quando estes restos entraram na instituição e então temos um horizonte temporal específico. Podemos então tentar olhar para o registo da história. Nesse ponto comecei a procurar parceiros no país para descobrir a Comunidade que está provavelmente mais próxima das origens desta pessoa. Com a história local e a tradição oral obtemos muita informação que se compõe juntamente com estes ferimentos, o roubo de sepulturas, ou outras circunstâncias que nos dão um bocadinho mais acerca das pessoas que temos. E habitualmente não encontramos nomes individuais que são mais ou menos; é sorte se isso acontece. Através da tradição, as comunidades sabem quem foi morto no massacre e de quem é o corpo que desapareceu de uma sepultura ou enterro tradicional. E eles sentem a falta destas pessoas até hoje. E assim acontece que nos aproximamos de uma comunidade, onde muitos foram afectados. E a Comunidade pode decidir se tentam tomar a responsabilidade pelos seus antepassados ou declará-los como antepassados. Portanto isso aconteceu, por exemplo, com Yawurru e Karajarri em Broome, Austrália Ocidental.

but in deep-sea diving, we could explain the strangest things that the coroner found in these skulls of the divers. They had grave, heavy ear problems, so heavy that they started to change the bone inside the head. If you know that they were kids or women, they must have had real torture in their last days of life. And we had persons with broken fingers and broken bones, and the people would tell us that they know from their grandfathers or their great grandfathers that the pearling boss had thrown the men into the water, they were not allowed to come back to the boat until they went back to the harbor. So they had to dive and had to stay in the water to have a rest. When they started to hold their hands on the boat, the boss would beat their fingers. The Pearlers thought that they might just come on board and have a fight with them or something. So the workers were often terrified, so they had put all their efforts to keep them in the distance and let them work. So that's an awful story that came out. With the communities, we would discuss how to handle this fact because in Broome lived the descendants of these work teams and the Pearlers' descendants, and we wanted to avoid that new conflicts would start because of this old story. And we found a way to talk with the elders and the great-great-great-grandson of the seller, and he was shocked because he didn't know much of this story, and the Community knew these stories from their great great grandparents. Still, you usually hesitate to believe all these cruelties. So we had the proof for these stories, and we had all these individuals that came out of the Broome area, so Roebuck Bay was a very concrete place. We could trace what was given with the bones when they came into the house, and we had the story of who sold them to the museum.

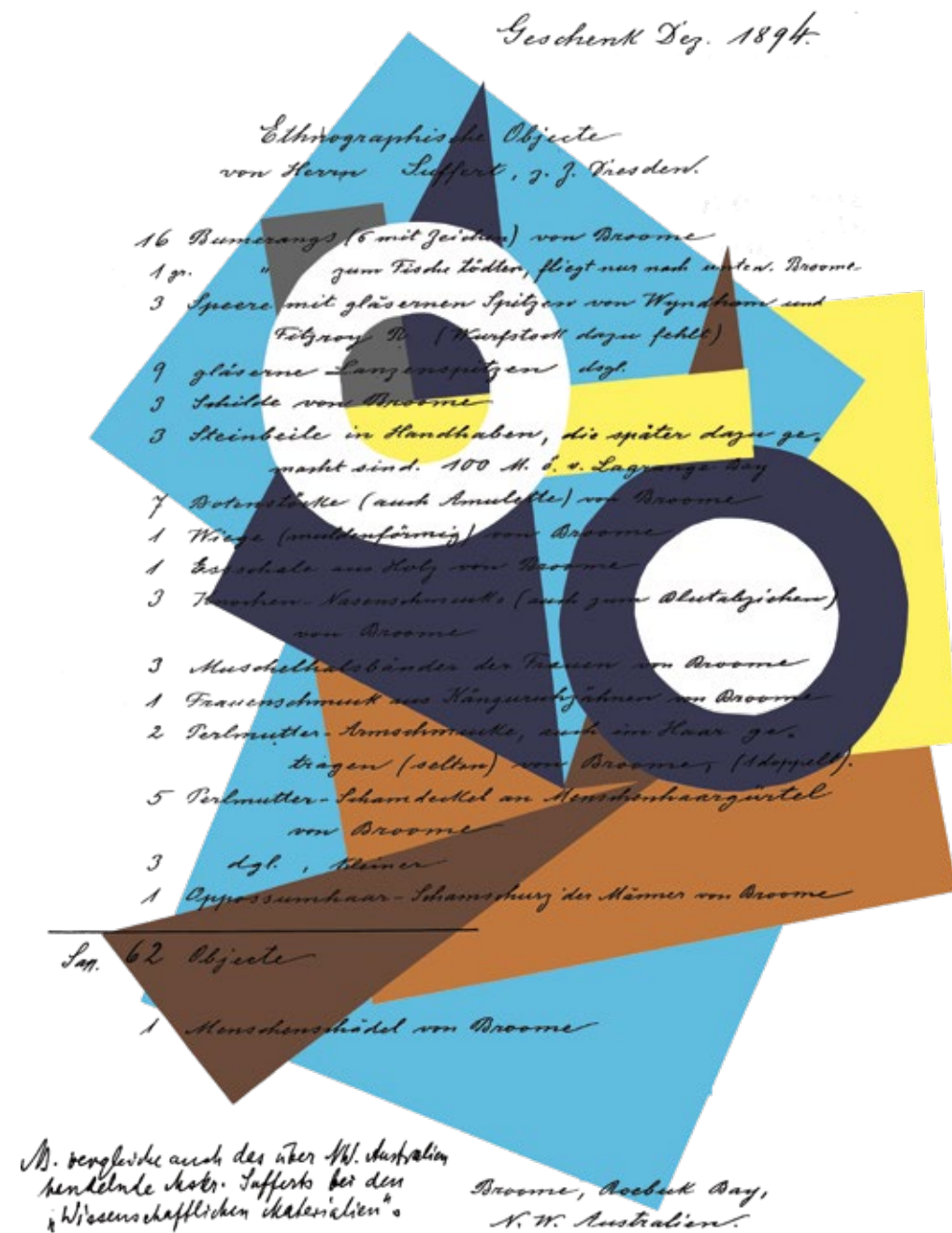
(...) At the time, many scientists competed to have the rarest items in their [Museum] Collection. And you could sit on your desk in Berlin or Dresden or Freiberg or Paris, and you could order in London; skeletons or skulls or parts and bits of human bodies and then this company would give order through a bone hunter in the country (...)

For Australia, we know that (...) these professional bone hunters went together with mounted police or with native police troops. They accomplished massacres and put the bones of the dead people in their pockets. They went to hospitals, and they went to prisons. In Queensland in Brisbane, in the archive, I found a file describing a psychiatric clinic in the late 20 century and they had Aboriginal people, sick people, and they just let them starve to death to sell the bodies. So it was a business where you could become very, very wealthy, and I'm sure that in Europe, nobody was thinking about it so they ordered the bones and didn't know about where they came from or how they could trade organize having all of these dead people. So they regarded it as a standard business like buying bread and butter. And I think that's a story we have to tell. There are all of the cruel incidents in the colonies, the brutal things in the heads of the Germans, the scientists, and the collectors.

Podemos acompanhar a Comunidade, entrar mais aprofundadamente na história local da pesca de pérolas e quando obtivemos estas pistas havia trabalhos de mergulho sem equipamento, mas mergulho em alto-mar, podíamos explicar as coisas mais estranhas que a médica legista encontrou nestes crânios de mergulhadores. Eles tinham graves e acentuados problemas de ouvido, tão acentuados que começaram a mudar o osso dentro da cabeça. Se soubermos que eram crianças ou mulheres – eles devem ter passado por uma verdadeira tortura nos últimos dias de vida. E tínhamos pessoas com dedos partidos e ossos partidos e as pessoas diziam-nos que sabem dos seus avós ou bisavós que o patrão da pesca de pérolas tinha atirado os homens à água, não lhes era permitido voltar ao barco até que fosse hora de voltar ao porto. Portanto eles tinham de mergulhar e tinham de ficar na água para descansar. Quando começaram a dar as mãos no barco, o patrão batia nos seus dedos. Os Pescadores de Pérolas pensaram que eles talvez viessem simplesmente a bordo e lutassem com eles ou algo assim. Portanto os trabalhadores estavam muitas vezes aterrorizados, portanto tinham investido todos os seus esforços em mantê-los à distância e deixá-los trabalhar. Portanto, isso é uma história horrível que veio à luz do dia. Com as comunidades, podíamos discutir como lidar com este facto porque em Broome viviam os descendentes destas equipas de trabalho e os descendentes dos Pescadores de Pérolas e queríamos evitar que comessem novos conflitos por causa desta velha história. E encontrámos uma forma de falar com os anciãos e o tetraneto do vendedor e ele ficou chocado porque não sabia muito desta história e a Comunidade conhecia estas histórias dos seus trisavós. Ainda assim, normalmente hesitamos em acreditar em todas estas crueldades. Portanto, tínhamos a prova de que estas histórias tinham acontecido e tínhamos todos estes indivíduos que tinham vindo da área de Broome, portanto Roebuck Bay era um sítio muito concreto. Podíamos seguir o rasto do que era dado pelos ossos quando eles entraram nesta instituição e tínhamos a história de quem os tinha vendido ao museu.

(...) Na altura, muitos cientistas competiam para ter os itens mais raros na sua Coleção [do Museu]. E podíamos sentarmo-nos à nossa secretária em Berlim ou Dresden ou Freiberg ou Paris e podíamos encomendar em Londres esqueletos ou crânios ou partes e bocados de corpos humanos e depois esta empresa dava ordem através de um caçador de ossos no país (...)

No caso da Austrália sabemos que (...) estes caçadores de ossos profissionais eram acompanhados de polícia montada ou com tropas de polícia nativas. Levaram a cabo massacres e colocaram os ossos das pessoas mortas nos seus bolsos. Iam a hospitais e iam a prisões. Em Queensland em Brisbane, no arquivo, encontrei um ficheiro a descrever uma clínica psiquiátrica no fim do século XX e eles tinham pessoas aborígenes, pessoas doentes e deixaram-nas simplesmente morrer à fome para vender os corpos. Portanto era um negócio em que uma pessoa se podia tornar muito, muito rica e tenho a certeza que na Europa ninguém pensava nisso portanto eles encomendavam os ossos e não sabiam coisa alguma sobre de onde eles vinham ou como podiam no quadro de associação comercial ter todas estas pessoas mortas. Portanto encaravam-no como um negócio normal como comprar pão e manteiga. E eu penso que essa é a história que temos de contar. Existem todos os incidentes cruéis nas colónias, as coisas brutais nas cabeças dos alemães, dos cientistas e dos colecionadores.



6.
Breathing Archives Sketch 1
Geschenk 1894, Dresden
GRASSI Museum für Völkerkunde, Leipzig, 2020
@ Michelle Eistrup
Arquivos que respiram, Esboço 1
Geschenk 1894, Dresden
GRASSI Museum für Völkerkunde, Leipzig, 2020
@ Michelle Eistrup

7.
Breathing Archives 1
Wordless — Falling Silent Loudly,
Curated by Barbara Höffer and Léontine Meijer van Mensch,
Japanisches Palais, Dresden, 2021
@ Michelle Eistrup
Arquivos que respiram 1
Sem Palavras - Ficar Estrondosamente em Silêncio,
Curadoria de Barbara Höffer e Léontine Meijer van Mensch,
Japanisches Palais, Dresden, 2021
@ Michelle Eistrup



Red Horizon

Horizonte Vermelho

Mónica
de Miranda

**Mónica
de Miranda**



1.

Untitled from the series Red Horizon 2020

50 x 150 cm

inkjet print on cotton paper

Sem título da série Horizonte Vermelho 2020

50 x 150 cm

impressão jacto de tinta em papel de algodão



2.
 Untitled from the series Red Horizon 2020
 60 x 90 cm
 inkjet print on cotton paper
 Sem título da série Horizonte Vermelho 2020
 60 x 90 cm
 impressão jacto de tinta em papel de algodão

3.
 Untitled from the series Red Horizon 2020
 60 x 90 cm
 inkjet print on cotton paper
 Sem título da série Horizonte Vermelho 2020
 60 x 90 cm
 impressão jacto de tinta em papel de algodão





4.
Untitled from the series Red Horizon 2020
53 x 300 cm
inkjet print on cotton paper

Sem título da série Horizonte Vermelho 2020
53 x 300 cm
impressão jacto de tinta em papel de algodão

Saba Bereket
Persson

**Saba Bereket
Persson**



The animal
Saba Stills
O animal
Imagens Saba



I've been Buked
Saba Stills
Eu fui Contrariada
Imagens Saba



Repetition
Saba Stills

Repetição
Imagens Saba



He's got the whole World
Saba Art

Ele tem o Mundo inteiro
Arte Saba



Four Women (Nina Simone song)
Saba Art

Quatro Mulheres (canção de Nina Simone)
Arte Saba



Four Women (Nina Simone song)
Saba Art

Quatro Mulheres (canção de Nina Simone)
Arte Saba



Losing Identity
Saba Art
A Perder Identidade
Arte Saba

editorial coordination
coordenação editorial



coordination
coordenação



4Cs - From Conflict to Conviviality
through Creativity and Culture



Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union

support
apoio



REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA

dgARTES
DIREÇÃO-GERAL
DAS ARTES

FCT
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

K:
Statens
Kunstfond



Centro de
Investigação
Artística

NANO
GALERIA