

|                    |  |
|--------------------|--|
| TITOLO:            | <h1>AFTER THE FIRE</h1> <p><i>Memorie, corpi e conflitti nell'arte africana contemporanea</i></p>  |
| ARTISTI            | <p>Kwame Akoto Almighty God (Ghana); Owusu Ankomah (Ghana); Frédéric Bruly Bouabré (Costa d'Avorio); Gerald Chukwuma (Nigeria); Godfried Donkor (Ghana); Kayode Ejioye (Nigeria); John Hopex (Nigeria); Alex Peter Idoko (Nigeria); Lovemore Kambudzi (Zimbabwe); Gonçalo Mabunda (Mozambico); Mario Macilau (Mozambico)</p> |
| LUOGO              | <p><b>Black Liquid Art Gallery</b><br/>Via Piemonte 69 - 00187 Roma</p>  |
| CURATORE           | <p><b>Antonella Pisilli</b></p>  |
| TESTO              | <p><b>Antonella Pisilli</b></p>  |
| INAUGURAZIONE      | <p><b>24 aprile 2026</b><br/><b>ore 18</b><br/><b>Fino al 14 giugno 2026</b></p>   |
| PATROCINI          | <p>Ambasciata Costa d'Avorio<br/>Ambasciata Nigeria<br/>Ambasciata del Ghana<br/>Ambasciata dell Mozambico<br/>Ambasciata Zimbabwe</p>   |
| ORARIO DI APERTURA | <p><b>da martedì a sabato dalle 12 alle 19</b></p>   |
| PRESS OFFICE       | <p>3397865017 - 3339647300<br/><a href="mailto:blackliquidart@gmail.com">blackliquidart@gmail.com</a><br/><a href="mailto:blartpress@gmail.com">blartpress@gmail.com</a></p>   |

# AFTER THE FIRE

*Memorie, corpi e conflitti nell'arte africana contemporanea*  
di Antonella Pisilli

**Black Liquid Art Gallery** presenta *After the Fire. Memorie, corpi e conflitti nell'arte africana contemporanea*, mostra collettiva con undici artisti africani e della diaspora, in programma dal 24 aprile al 14 giugno 2025 nella sede di Via Piemonte 69, Roma. La mostra è parte di **Raw for Peace**, evento dedicato all'arte come strumento di riflessione sul conflitto e sulla pace.

C'è un momento, nella storia di un'epoca, in cui la parola pace cessa di avere significato: non perché il mondo si sia dimenticato di essa, ma perché la guerra ha smesso di essere un evento e è diventata una condizione. Siamo in quel momento. In Europa, in Medio Oriente, in Asia i conflitti si moltiplicano con la velocità di chi non ha più nulla da perdere; ma è il continente africano a portare il peso più antico e più oscuro di questa condizione, quello che il mondo occidentale ha smesso da tempo di guardare perché non lo sorprende più. Oggi in Africa non esiste un fronte unico: la guerra è diffusa, frammentata, permanente. Non si combatte su una sola linea, ma ovunque e sempre — nelle foreste del Congo, nelle città del Sudan, nelle periferie del Sahel, nelle pianure del Mozambico. Un conflitto senza nome, senza data di inizio e senza promessa di fine, che consuma vite, comunità e culture con la stessa inesorabile costanza con cui il fuoco consuma ciò che trova.

L'arte africana contemporanea nasce dentro questa condizione, non ai suoi margini. Gli artisti che la abitano non la osservano dall'esterno: la portano nel corpo, nella memoria, nella forma che scelgono per esprimersi. E la forma, questo è ciò che la storia dell'arte insegna, da Goya a Picasso, da Jenny Holzer ad Ai Weiwei, non è un involucro neutro che contiene il contenuto: è essa stessa pensiero, giudizio, presa di posizione. Quando Kambutzi sovrappone i colori allucinatori del suo espressionismo alla violenza dell'apartheid, quando Mabunda trasforma le armi in troni, quando Kwame Akoto dipinge la guerra come battaglia cosmica tra bene e male, non stanno illustrando la storia: la stanno interrogando, la stanno giudicando, la stanno rifiutando.

*After the Fire* riunisce undici artisti africani e della diaspora per i quali il conflitto non è un tema, ma il territorio stesso dell'esistenza e della ricerca. Il titolo non promette redenzione: il fuoco è già passato, o forse non è mai cessato. Ciò che rimane, le ceneri, le cicatrici, i segni incisi nella materia e nella memoria è il vero soggetto di questa mostra. Ciò che l'arte può fare non è estinguere il fuoco: è dargli forma, restituirgli la dimensione umana che la politica e la storia gli sottraggono sistematicamente, aprire uno spazio in cui quella dimensione possa essere riconosciuta, elaborata, trasmessa.

**Lovemore Kambudzi** (Zimbabwe) tocca il punto più crudo e più diretto di questa indagine. La sua grande pittura *Apartheid*, soldati in mimetica che percuotono civili in un villaggio di periferia, tra baracche e insegne di negozi che potrebbero essere di ieri come di oggi, non

concede all'osservatore nessuna distanza di sicurezza: i colori giallo-verdi, quasi allucinatori, la densità espressionista delle figure, il groviglio dei corpi e dei manganelli costruiscono un campo visivo da cui non si può uscire indenni. Kambutzi è nato in Zimbabwe ma si è formato e ha vissuto a lungo in Sudafrica, e porta nel suo lavoro la memoria viva di un sistema di segregazione razziale istituzionalizzata che ha segnato per decenni l'intera Africa australe: l'apartheid non come fatto storico concluso, ma come trauma che continua a strutturare il presente, a organizzare i corpi nello spazio, a decidere chi può stare dove e con quale dignità.

Accanto a lui, **Mario Macilau** (Mozambico) porta la stessa verità attraverso il mezzo opposto: la fotografia in bianco e nero di un bambino con un Kalashnikov puntato alla testa, nel Mozambico della guerra civile, è un'immagine che non accusa e non estetizza, che non cerca l'effetto e non costruisce la retorica della compassione. Macilau fotografa come si testimonia: con la consapevolezza che la ferita è già lì, che basta guardarla.

È da una guerra civile, quella mozambicana del 1977–1992, uno dei conflitti più devastanti e meno ricordati della storia recente, che nasce l'opera di **Gonçalo Mabunda**, (Mozambico) forse il lavoro più denso di significato politico dell'intera mostra. Mabunda raccoglie le armi dismesse di quella guerra, fucili, proiettili, componenti militari che avevano la funzione di uccidere, e le trasforma in sculture: troni, maschere, figure monumentali. Il trono in mostra,

costruito interamente con materiale bellico disattivato, rovescia il simbolo per eccellenza del potere, il seggio da cui si governa e si comanda, in un monumento alla sua stessa contraddizione: il potere è fatto delle stesse cose con cui distrugge. Il pensiero corre alla tradizione dei Nkisi Nkondi congolese, i feticci chiodati nei quali ogni chiodo rappresentava un patto, una ferita, una preghiera: anche in Mabunda ogni arma incorporata è un atto di memoria, una trasformazione del danno in significato. La materia della morte diventa materia dell'arte: non per esorcizzarla, ma per non dimenticare che esiste.

Il conflitto che attraversa l'opera di **Godfried Donkor** (Ghana) non ha la forma della violenza militare: ha la forma del denaro, dei numeri di borsa, delle rotte commerciali che hanno attraversato l'Atlantico per secoli, prima con gli schiavi e poi con le merci. Nei suoi collage, figure femminili incollate su pagine di giornali finanziari, navi coloniali che emergono dai dati di mercato, corpi che galleggiano tra listini e quotazioni, Donkor costruisce una genealogia visiva precisa e impietosa: la tratta degli schiavi e il capitalismo finanziario contemporaneo non sono due epoche separate, ma due fasi dello stesso sistema di dominio, due modi di ridurre il corpo umano a merce, a risorsa, a valore di scambio. Il cerchio dorato che incornicia la testa della figura femminile è un'aureola: la vittima storica elevata a icona, il corpo colonizzato restituito alla sua dignità attraverso il gesto pittorico. Ma l'aureola non cancella le colonne di numeri che la circondano: le assorbe, le contiene, le denuncia.

C'è un gesto, nella storia dell'arte africana contemporanea, che vale più di mille dipinti: nel 1948, a seguito di una visione mistica, **Frédéric Bruly Bouabré** (Costa d'Avorio, 1923–2014) decise di inventare un alfabeto per la sua lingua madre Bété, creando un sistema di 449 sillabe rappresentate da piccoli disegni su cartoncino accompagnati da brevi didascalie in francese. In questo gesto, che è insieme atto linguistico, politico e spirituale, si condensa tutta la portata anticoloniale del suo lavoro: dare alla cultura africana un sistema di scrittura autonomo significa sottrarla alla dipendenza dal linguaggio del colonizzatore, restituirle la capacità di nominare il proprio mondo con le proprie parole. Bouabré aveva capito che la prima forma di violenza coloniale non è militare ma epistemica: è la cancellazione del sapere, la sostituzione di una lingua con un'altra, di una cosmogonia con un'altra.

Le opere in mostra restituiscono la misura di questa consapevolezza attraverso serie precise e cariche di intenzione. Nella serie *Femmes du monde portant leur enfant*, Bouabré sceglie la serialità come forma del pensiero: ogni carta ritrae una madre di una nazione diversa, riconoscibile dalla bandiera che porta sulla veste, nell'atto di tenere un figlio tra le braccia. Ma è proprio la ripetizione a produrre il senso più profondo, perché il gesto è sempre identico, in ogni latitudine, sotto ogni bandiera. Andromaca che stringe Astianatte implorando Ettore di non partire per la guerra non è un archetipo greco: è un archetipo umano, che Bouabré ritrova e moltiplica in ogni donna del mondo. La madre non appartiene a nessuna nazione: appartiene alla vita. Dove la guerra divide, separa, distrugge e moltiplica i morti, la madre unisce, nutre, custodisce il mondo che verrà. Bouabré oppone alla logica della violenza, che è logica di sottrazione, una logica di generazione: non la lama che incide i corpi, ma le braccia che li sostengono. In questo senso la serie non è una risposta sentimentale alla guerra, ma una risposta strutturale: la madre come principio cosmologico, antidoto non retorico alla crudeltà del conflitto.

A questa serie fa da contrappunto *Dieu n'aime pas la guerre* (2012), sette carte in cui le bandiere delle nazioni del mondo sono accompagnate dall'enunciato che dà il titolo, ripetuto come un'invocazione, quasi un rosario laico: il conflitto come diagnosi universale, il giudizio morale come risposta. Accanto alle serie, tre opere singole completano il nucleo espositivo con una densità concettuale ancora maggiore. *La grande famille humaine vivante dans la concorde universelle* raffigura l'umanità come moltitudine festosa e multicolore, l'utopia prima della distruzione. Ma è *La grande sabre du guerrier figurant ses victimes de guerre* l'immagine più densa dell'intera sezione: una grande lama occupa quasi tutta la carta, e dentro la lama stessa sono incisi i corpi delle vittime, impilati, contenuti nell'arma che li ha uccisi. La violenza non è mostrata nell'atto ma nella sua conseguenza anatomica: è il disegno minuzioso, la grafia poetica, il cartoncino, il mezzo più fragile possibile, a farsi carico del peso più insostenibile. Gestì di resistenza prima ancora che opere d'arte.

Al centro del percorso, come snodo tra il conflitto fisico e quello spirituale, si colloca l'opera di **Kwame Akoto Almighty God** (Ghana), artista visionario che porta nella mostra una dimensione che nessun altro lavoro tocca con la stessa radicalità: quella della guerra cosmica, della battaglia tra le forze del bene e del male che attraversa la storia umana e la trascende. Nel dipinto *By All Means Satan will Die*, una figura angelica dalle ali di piume emerge da uno sfondo rosso sangue, attraversata da fasci di luce come raggi o proiettili, con un serpente verde attorno al collo e lo sguardo allucinato e fermo di chi combatte una battaglia che gli altri non vedono. In basso, la scritta che dà il titolo e una citazione dal libro di Isaia su Lucifero precipitato dal Cielo. L'iconografia cristiana si fonde con la tradizione visiva africana in un'immagine di potenza travolgente e perturbante: ciò che Almighty God afferma, con la forza di chi non ha dubbi, è che la guerra non è solo tra eserciti e risorse, tra dominatori e dominati, ma è prima di tutto una battaglia spirituale, un conflitto

che si combatte nell'anima dei popoli e che richiede per essere compreso, e per essere vinto, una coscienza che va ben oltre la politica e la storia. Il male ha un volto, ha le ali, ha il morso del serpente. E può essere sconfitto.

**Gerald Chukwuma** (Nigeria) risponde alla violenza con il silenzio della materia trasformata. I grandi pannelli in legno bruciato e inciso, nelle tonalità del bronzo e del rame ossidato, con motivi che rimandano a cosmogonie e alfabeti ancestrali, sono superfici che portano visibilmente la memoria del fuoco: non il fuoco della distruzione, ma quello della purificazione, della scrittura, della trasmissione del sapere attraverso le generazioni.

Bruciare il legno e inciderlo è un atto che la tradizione africana conosce bene: è il modo in cui si fissano le storie, si tramandano i saperi, si custodisce la memoria collettiva contro la cancellazione. In Chukwuma questa tecnica ancestrale diventa risposta estetica al colonialismo: i segni incisi nel legno bruciato parlano di culture che resistono, di identità che non si lasciano ridurre al silenzio, di un sapere che sopravvive perché è impresso nella materia e non dipende dalla lingua del dominatore per essere trasmesso.

**Kayode Ejioye** (Nigeria) porta il conflitto nella sua forma più contemporanea e più pervasiva: quella della colonizzazione culturale, del dominio che non si esercita più con le armi ma con i marchi, con i loghi, con i simboli del lusso occidentale che invadono i corpi e le identità dei popoli già colonizzati. La figura ritratta indossa una divisa interamente ricoperta dal monogramma Louis Vuitton e porta un basco militare: la sovrapposizione è precisa e feroce, quasi chirurgica. La divisa del soldato e il marchio del lusso si fondono in un'unica uniforme, rivelando ciò che la storia economica e politica del dopoguerra ha cercato di nascondere: che il dominio militare e quello economico non sono mai stati davvero separati, che la guerra non finisce quando le truppe si ritirano ma continua, sotto altra forma, nei mercati, nei consumi, nelle aspirazioni. Il corpo della figura di Kayode è un campo di battaglia. Lo è sempre stato.

L'opera di **Alex Peter Idoko** (Nigeria) si presenta come un rituale del fuoco, ma qui il fuoco non è elemento simbolico in senso neutro: è materia della distruzione, traccia diretta del conflitto. Attraverso il pirografo, l'artista non rappresenta il fuoco: lo incorpora nella superficie, trasformandola in un campo attraversato dalla violenza.

In *Strive*, soggetto e tecnica coincidono. La figura in primo piano soffia verso le fiamme, in un gesto sospeso tra il tentativo di domarle e quello, ambiguo, di alimentarle. L'inquadratura dal basso amplifica la tensione: il corpo diventa monumentale, il calore sembra fuoriuscire dall'immagine stessa.

Accanto a lui, un secondo corpo abbandonato, il capo poggiato sulla spalla: presenza silenziosa che introduce il peso umano del conflitto. Non è un dettaglio narrativo, ma una frattura nella scena, un elemento che sposta l'immagine dal gesto all'esperienza, dall'azione alla conseguenza.

In Idoko il fuoco non è purificazione, ma memoria. La materia bruciata conserva il segno della distruzione e lo trasforma in linguaggio visivo: ciò che vediamo non è solo rappresentazione, ma traccia. Il gesto dell'artista diventa un atto di resistenza, un tentativo di trattenere nella superficie bruciata ciò che il conflitto riduce a cenere.

**John Hopex** (Nigeria) porta nella mostra la precisione chirurgica dell'iperrealismo al servizio di un'immagine che non denuncia la guerra ma ne interroga la natura più oscura. In *Dangerous Liaisons*, una figura femminile resa in bianco e nero abbraccia con abbandono una bomba dorata: non la stringe per paura, non la trattiene per necessità. La stringe come si stringe ciò che si ama. Il contrasto cromatico, il corpo grigio, quasi fotografico, e l'arma lucente, calda, quasi preziosa, costruisce la domanda centrale dell'opera: perché gli uomini vanno incontro alla guerra con la stessa passione irrazionale e inesorabile con cui vanno incontro alla distruzione di sé? "Pace non trovo, et non ò da far guerra" scriveva Petrarca nel sonetto 134 del Canzoniere, descrivendo una passione che il soggetto non comprende, non giustifica, non riesce a spezzare. È la stessa logica che Hopex raffigura: il potere seduce come seduce l'amore, promette ciò che non può mantenere, e chi lo abbraccia lo sa. L'uomo è condannato ad arrendersi all'inesorabile destino della guerra, o può ancora scegliere di sottrarsi alla malvagità e alla cupidigia di chi quel potere lo esercita?

Chiude il percorso **Owusu Ankomah** (Sekondi, Ghana, 1956–2025), la cui recente scomparsa rende le opere in mostra ancora più preziose e urgenti. La sua pittura, in cui i simboli Adinkra (sistema iconografico della cultura Akan utilizzato da secoli per trasmettere

valori, proverbi e saperi) ricoprono l'intera superficie della tela mentre un volto emerge appena dietro di essi, rappresenta il punto di arrivo di una ricerca durata tutta una vita. Ankomah non era un pittore di simboli, ma un pensatore che li utilizzava per costruire un sistema cosmologico autonomo, capace di mettere in relazione la tradizione precoloniale africana con le geometrie dei *crop circles*, la fisica quantistica e la filosofia orientale. Aveva elaborato il concetto di *Microcron*: un simbolo assoluto che condensa universi dentro universi, espressione di una realtà cosmologica eterna e infinita.

“Il numero totale delle menti nell'universo è uno”, come mi dichiarò in un'intervista realizzata anni fa. In questa affermazione si riflette un atto di fede nella connessione radicale tra tutte le culture umane, come risposta alla violenza della separazione razziale, coloniale, economica, attraverso l'affermazione dell'unità.

Il volto appena visibile dietro la trama dei segni non è assenza, ma una presenza che attende di essere riconosciuta. In Ankomah il conflitto trova la sua risposta più silenziosa e radicale: la visione come atto politico, la persistenza della cultura come forma suprema di resistenza.

*After the Fire* non offre risoluzioni. Non è compito dell'arte risolvere la guerra: è compito della politica, che spesso vi rinuncia. Ma le opere in mostra dimostrano che l'arte può fare qualcosa che la politica non riesce a fare con la stessa precisione: restituire al conflitto la sua dimensione umana, individuale, corporea, spirituale, la dimensione che la guerra sistematicamente cancella riducendo gli esseri umani a cifre, a fronti, a effetti collaterali. E aprire, attraverso la forma, uno spazio in cui quella dimensione possa essere riconosciuta, elaborata, trasmessa. Non la fine del fuoco, ma ciò che rimane dopo.