

L'importance Iconique des Photographies de George Osodi

Ruth Noack

Dans son essai instructif repris dans cette brochure sur l'oeuvre d'Osodi, Frank Ugiomoh interprète la photo, "Gas Flare" (2007), ainsi que plusieurs autres, en relevant le savoir local concernant la politique et l'histoire du Delta du Niger, son environnement et sa population, en se basant sur les signes contenus dans les images¹. Ainsi, la juxtaposition de la silhouette d'un garçon à la torçère brillante signifie "l'importance considérable de l'énergie dépensée" et indique, non seulement la quantité "d'énergie perdue dans le brûlage à la torche (non rentable) pratiqué de manière continue dans la région", mais doit être considérée, eu égard à l'incapacité du pays à "fournir de l'énergie pour les nombreux besoins domestiques et industriels"².

Sans les connaissances fournies par Osodi, Ugiomoh et d'autres sur le Delta du Niger, cette image pourrait facilement être interprétée différemment. Détachée de son lieu d'implantation, elle peut être réduite à deux éléments majeurs: l'enfer et l'enfant. Cependant, même à cette version réduite, le savoir local advere, inspire par d'autres images que nous avons vues, la vie que nous avons vécue, et les désirs qui sont nos nôtres. Une relation continue de surgir, peu importe l'intensité des efforts que je fournis pour la réprimer, essayer de l'obliger à regagner son tombeau funeste, celle à Steven Spielberg, "Gas Flare" joue le jeu d'un imaginaire hollywoodien de la précarité de l'enfance face à un environnement agressif ou une force meurtrière³. Dans les imaginations de Spielberg, la détermination de l'enfant en tant qu'individu est dépolitisée et insérée dans un récit passionné sur la survie de l'homme.

L'image d'un enfant africain qui boit dans une tasse en étain appelée encore une autre série d'images, celles diffusées par les médias occidentaux, et qui dépeignent des enfants africains dans des situations de faim et de sécheresse. Sans vouloir faire une digression, il semble raisonnable de prétendre que le plus souvent, ils rabaisent leurs sujets pour les rendre attachants à nos yeux⁴. En guise de comparaison, l'étude effectuée par Osodi est moins touchante. Le personnage est décrit sous un profil strict avec un cadrage de l'image qui fait apparaître l'enfant plus grand que nature. Il n'y a aucune douceur ni de peur dans le geste et la manière de boire, bien qu'un acte quotidien adopte la qualité du rituel. La visualisation d'Osodi dépasse l'individu. Elle concerne l'essentiel: le Feu, l'eau, le corps, la vie.

Ce terrain est dangereux pour l'historien de l'art européen qui s'y aventure. Il est possible que l'on associe mon interprétation à un romantisme naïf ou une l'esthétique volontaire et que l'on me critique d'émasculer l'oeuvre en la dépolitisant. Vous me permettez d'être d'un avis différent. La dichotomie de l'esthétique et de la politique est fautive⁵. Je ne discuterai pas de cette affirmation ici, parce qu'il y'a des choses plus urgentes à dire. J'aimerais plutôt dire, à l'insar de Ugiomoh, que les photographies d'Osodi "offrent des canaux d'interprétation complexes au public"⁶. En outre chacun de nous interprète les images, non seulement selon ses capacités d'interprétation, mais également par rapport à ses besoins.

Je suis tous les jours, entouré d'images médiatiques qui mentent résolument; nous (je parle en tant qu'allemande) sommes engagés dans une guerre visuellement abstraite et, bien que nous voyons des images des effets de cette guerre, c'est à peine si nous en voyons celles de ses causes. Même les questions environnementales, économiques et sociales de l'Europe comme la dissolution du système européen de protection sociale, la montée du racisme au sein de l'Europe ou la privatisation des ressources essentielles comme l'eau, sont visualisées de manière à renforcer le status quo. Nous voyons le monde à travers les images que l'on nous donne à voir. Ceci est une vieille chanson. Plus nouveau est de réaliser qu'en incluant un savoir tu dans le domaine de la visualité, nous ne définons pas pour autant notre regard sur la réalité. Le visuel n'est pas non plus automatiquement une représentation de ceux qui sont exclus de nos efforts visant la recherche de la vérité.

L'appareil d'Osodi ne revictimise pas les gens, mais accorde à ses sujets plutôt toute l'intégrité due à la personnalité. Il en est ainsi grâce à certaines attitudes physiques, au regard des gens, au cadrage performatif des personnes dans leur environnement. Son insistance sur la sérénité qui permet l'approfondissement et le récit mais modifie également notre façon de voir en introduisant un élément temporel et de réflexion dans le processus du regard est d'importance égale.

Ce n'est que dans des conditions extrêmement précaire que les gens sont près à travailler pour un

revenu si maigre. La quantité de pétrole tirée de son lieu d'infiltration d'où il empoisonne l'environnement naturel doit être ridicule par rapport à celle qui passe par les pipelines chaque jour. D'une certaine manière, les outils qui figurent sur cette photo sont pathétiques; tout recipient peut servir de seu de circonstance. Par ailleurs, la population est capable de composer avec. Le pathétique de ces outils insuffisants tout comme la preuve qu'ils donnent de l'impulsion créatrice, née de la nécessité, sont mis en valeur sur les photos d'Osodi par la répétition du motif et l'attention portée à la couleur.

Il existe des preuves empiriques du chaos documenté par Osodi, cependant ni ses images, ni son récit ne sont chaotiques. Au contraire, c'est comme si, au milieu de la saleté et de la pollution, il a nettoyé les éléments constitutifs de la situation, non pas pour mettre un lustre faux sur une situation qui pourrait difficilement empirer, mais pour donner à ces éléments une signification iconique: La boue c'est la boue sur ses photos. C'est boueux, glissant et il est difficile de marcher dessus. Le pétrole c'est le pétrole, sombre et lisse. Il tend à recouvrir les surfaces pour s'y coller et former un film; il pollue ses environs immédiats non seulement chimiquement, mais aussi par l'odeur et le goût, mais le fait qu'il flotte sur l'eau lui permet également d'être en partie siphonné. Un seuu est un seuu, peu importe sa taille ou sa matière; Il est inévitablement rayé, usé ou brisé par son utilisation multifonctionnelle. Le feu est le feu, chaud, fétide, il envahit l'air, raffie tout sur son passage, laissant un résidu huileux, mais on peut occasionnellement faire usage de sa chaleur et son énergie.

Notes

1. Frank A.O. Ugiomoh, *Schwacher Abglanz und aus dem Leben gegriffene Geschichten: George Osodi's "Wirkliche Menschen" aus dem Nigerdelta in Nigeria, Camera Austria 106/2009, p 23-34.*
2. *Ibid, p.xxx*
3. *Voir parmi beaucoup d'autres "A.I." ou "La Liste de Schindler".*
4. *Voir mon texte "Body snatching: How the refugee child is (not) visualized", [Comment l'enfant réfugié est (n'est pas) visualisé]: Vor der Information. Antirassistische Öffentlichkeit – Feministische Perspektiven, Vienne 1999, p.16-18. (en allemand)*
5. *Consulter par exemple les écrits de Teresa de Lauretis, Kaja Silverman ou Leo Bersani*
6. *Ugiomoh, p.xxx*

Ce texte tiré d'une communication plus longue prononcée par Ruth Noack au cours d'un symposium organisé par Eva Ursprung et Hans Nevidal en 2009.



Glas Flare
digital print, 2006

– Ruth Noack est historienne de l'art et commissaire d'exposition. Elle a été commissaire de Documenta 12 sous la direction artistique de Roger Buergel. Spécialisée en média audiovisuels et théorie féministe, Noack a commissarié plusieurs expositions et beaucoup publié sur la photographie, le film et la vidéo. Elle vit et travaille à Berlin.

– Ruth Noack is an art historian and curator. She was the curator of Documenta 12 under the artistic direction of Roger Buergel. Specialized in audiovisual media and feminist theory, Noack has curated and written extensively on photography, film and video. She lives and works in Berlin.

ENGLISH

The Iconic Significance of
George Osodi's Photographs

In his enlightening recent essay on George Osodi's work, Frank Ugiomoh reads the photo, "Gas Flare" (2007), as well as several others, by extracting contextual knowledge about the politics and history of the Niger Delta, its environment and its people, from the signs within the images¹. Thus the juxtaposition of a boy's silhouette with the brilliant gas flare signifies "the enormity of energy expended" and points not only to "the energy lost in the (uneconomic) continuous flaring of gas in the region", but must be seen in the light of the nation's failure "to provide energy for many domestic and industrial needs"².

Without the knowledge about the Niger Delta provided by Osodi, Ugiomoh and others, this image might easily be read differently. Stripped of its locality, it can be reduced to two major elements, the inferno and the child. Yet even to this diminished version, contextual knowledge adheres, deriving from other images we have seen, the lives we have experienced and the desires we are made of. One association keeps cropping up, no matter how hard I try to hit it on the head, try to force it back to its unholy grave, and that is: Steven Spielberg. "Gas Flare" plays into a hollywoodesque fantasy of the precariousness of childhood in the face of an aggressive environment or deadly force³. In Spielberg's fantasies, the resilience of the individual child is depoliticised and cast into a tear-jerking narrative about human survival.

The image of an African kid drinking from a tin cup (Niger Boy, digital print, 2006) calls up yet another set of images, those distributed through Western mass media, depicting African children in situations of hunger and drought. Without wanting to digress, it seems reasonable to claim that they more often than not belittle their subjects in order to make them appealing to our eyes⁴. In comparison, Osodi's study is less endearing. The figure is described in strict profile and added to this is a cadrage, a cropping of the image, that makes the child appear larger than life. There is nothing meek or cowering in the gesture and the drinking, though an everyday act, takes on the quality of ritual. Osodi's visualisation goes beyond the individual. It is about essentials: Fire, water, body, life.

Now, this is dangerous territory for a white European art historian to tread on. People might attribute my interpretation to naive romanticism or wilful aesthetics and criticise me for emasculating the work by depoliticising it. I beg to differ. The dichotomy of aesthetics and politics is a false one⁵. I won't argue this claim here, as there are more urgent things to say. I'd much rather argue, together with Ugiomoh, that Osodi's photographs "present complex interpretive channels to the viewer"⁶. Moreover, each and one of us read images not only according to our interpretive ability, but also in relation to our needs.

Everyday, I am surrounded by media images that purposefully lie; we (I speak as a German here) are engaged in a war that is visually abstracted, and while we do get to see some images of the effects of this war, we hardly get to see its causes. Even European social, economic, environmental issues, such as the disbanding of the European welfare system, the increasing racism within Europe or the privatisation of essential resources such as water, are visualised, if at all, in ways that

reinforce the status quo. We view the world according to the images that we are given to see. This is old news. Rather newer is the realization that by bringing suppressed knowledge into the field of visibility, we not necessary challenge our take on reality. Nor does visibility automatically result in agency for those excluded from participation in our truth-making endeavours.

Osodi's camera does not re-victimize people, but often bestows whatever integrity of personhood is to be had onto his subjects. It does so by way of certain bodily gestures, by people's gazes, by the performative framing of human figures within their surroundings. His insistence on seriality, which allows for greater depth and narrative, but also changes our way of looking by introducing an element of time and reflection into the viewing process, is of equal importance.

Only under extremely precarious circumstances would people be willing to work under such conditions for so little in return. The amount of oil harvested from where it has seeped into and is poisoning the natural environment must be pitiful in comparison to what runs through pipelines every day. In a way, the tools that appear in these photos are pathetic; any receptacle might serve as an ad hoc pail. On the other hand, people are able to make do with them. Both, the paths of these insufficient tools and the evidence they give to creative impulse, born out of necessity, are emphasized in Osodi's photos by repetition of motif and attention to colour.

There is empirical evidence to the chaos documented by Osodi, yet neither his images, nor his narrative are chaotic. On the contrary, it is as if, amidst all dirt and pollution, he has cleaned the elements that make up the situation, not in order to put a false sheen on a situation that could hardly be worse, but to give these elements iconic significance: Mud is mud in his photos, and it is muddy and slippery and difficult to walk in. Oil is oil, dark and slick. It tends to coat the surfaces it clings to with a sticky film; it pollutes its immediate environment not only chemically, but also by smell and taste, though the fact that it floats on water also allows it to be partly siphoned off. Pails are pails, no matter the size or material; inevitably, they are scratched, worn, broken from multifunctional use. Fire is fire, hot, fetid, eating up air, showering everything with an aftermath of greasy residue, but, occasionally, its warmth and energy can be made use of.

Notes

1. Frank A.O. Ugiomoh, *Schwacher Abglanz und aus dem Leben gegriffene Geschichten: George Osodi's "Wirkliche Menschen" aus dem Nigerdelta in Nigeria, Camera Austria 106/2009, p 23-34.*
2. *Ibid, p.xxx*
3. *See, amongst many others "A.I." or "Schindler's List".*
4. *See my text "Body snatching: How the refugee child is (not) visualized", in: Vor der Information. Antirassistische Öffentlichkeit – Feministische Perspektiven, Vienne 1999, p.16-18. (in German)*
5. *See, for example the writings of Teresa de Lauretis, Kaja Silverman or Leo Bersani.*
6. *Ugiomoh, p.xxx*

This essay has been appropriated from a larger text presented by Ruth Noack at a symposium organized by Eva Ursprung and Hans Nevidal in 2009.



Editeurs/Publisher: Raw Material Company 2011
Rédaction/Editor: Koyo Kouoh
Assistante de Rédaction/Editorial Assistant: Margrethe Troensegaard
Traductions/Translations: Bineta Sow Ba, Neneh Ba Ka, Koyo Kouoh

Infographie/Graphic design: Rasmus Koch Studio
Textes/Texts: Ruth Noack, Frank A. Ugiomoh, Koyo Kouoh

Nous remercions/We thank: Equipe de Raw Material Company/Raw Material Company team, George Osodi, Ruth Noack, Frank A. Ugiomoh, Ziggj Golding, Christel Teilbaris, Maboussou Thiam, Brahim Aidar, Gniliane Ndiaye

Pour leur soutien généreux nous remercions également/ For their generous support we also thank: Philippe Mall, Anton Steidl, Danish Arts Council, Arts Collaboratory



George Osodi Oil Rich Niger Delta

Raw Material Company
centre pour l'art, le savoir et la société
center for art, knowledge and society

4074 bis Sicap Amitié 2
BP 22170 Dakar, Senegal
+221 33 864 0248
info@rawmaterialcompany.org
www.rawmaterialcompany.org

Mar-Sam: 10h-20h
Tue-Sat: 10-20

RAW

Photographies du Delta du Niger
21 avril – 19 mai 2011

Photographs of the Niger Delta
21 April – 19 May 2011

Un endroit où aller

Koyo Kouoh

C'est un grand plaisir pour moi d'écrire la première introduction à la brochure qui dorénavant accompagnera chaque exposition à Raw Material Company. Créée à Dakar en 2008 comme site mobile de pratique artistique et d'échange critique, Raw Material Company – ou La Compagnie des Matières Premières – est maintenant un centre pour l'art, le savoir et la société. L'organisation travaille pour promouvoir l'appréciation et la croissance de la créativité artistique et intellectuelle en Afrique avec un accent particulier sur les pratiques africaines et celles liées à l'Afrique. Le nom de l'organisation est d'une part tiré du statut de l'Afrique de grand fournisseur de matières premières pour l'industrie et la recherche mondiale. D'autre part nous nous sommes également inspirés du point de vue philosophique qui considère la créativité artistique et intellectuelle comme matière première indispensable au développement et à l'épanouissement humain. En mettant en place une compagnie d'art, nous voulons travailler vers la reconnaissance du travail artistique dans un contexte qui généralement n'estime pas l'art à sa juste valeur.

Dakar – Depuis le temps des indépendances, l'héritage vibrant de Dakar comme métropole d'art, de culture et d'intellectualité a attiré bon nombre d'Africains à la ville la plus à l'ouest du continent. Comparé à une vision souvent séparatiste de l'Afrique, Dakar offre une vision collective de la communauté, l'hospitalité et l'échange. En tant que lieu de production de savoir et de créativité, nourri par d'éminents intellectuels tels Cheikh Anta Diop et Léopold Sédar Senghor, Dakar a joué un rôle unique dans la formation de la production culturelle et la vie artistique de l'Afrique post-coloniale ainsi que sa diaspora. Le premier festival mondial des arts nègres, organisé à Dakar en 1966 est resté une source d'inspiration pour plusieurs générations d'artistes africains et de la diaspora. Etablie en 1992, la biennale de l'art africain contemporain est une suite logique de ce riche héritage de la promotion des arts au Sénégal. De ce point de vue, Dakar continue à jouer un rôle majeur dans l'imaginaire et le récit culturel de l'Afrique contemporaine.

Centre – Dans le contexte international en général, un centre d'art est un endroit où l'on va pour voir, lire, débattre, faire des recherches, produire des oeuvres, exposer ainsi que faire des rencontres. En ce sens, Raw Material Company est une contribution au paysage artistique et intellectuel dakarois. Nous croyons que c'est dans le travail de fond pour les arts que l'on arrive à établir respect et considération pour ce domaine d'activité et d'action.

Bien que nous soyons conscients de l'importance des événements internationaux pour la visibilité et la structuration d'une corporation, nous nous dédions néanmoins à l'enrichissement du langage et de l'expression artistique locale. Sachant que local veut dire pour nous le continent africain dans sa globalité. C'est la raison pour laquelle la première exposition présente le travail d'un photographe issu d'une grande puissance du continent, le Nigeria, sur un sujet essentiel d'une importance stratégique, la matière première qu'est le pétrole.

Art – L'avènement de l'art contemporain africain sur la scène internationale au début des années 90 a ouvert de nouvelles voies d'analyse des pratiques artistiques en Afrique. Des revues telles que Revue Noire en France et NKA, journal of contemporary African art, aux USA, ont contribué à l'élargissement des horizons et à l'amplification des connaissances sur les processus créatifs des artistes et intellectuels africains. Ceci a eu une résonance perceptible sur l'intérêt pour l'art contemporain africain autant en Afrique qu'en dehors. Par ailleurs, la pratique artistique contemporaine est devenue un terrain à partir duquel les artistes et les professionnels de l'art s'emparent des sujets d'ordre social, politique et économique. De ce point de vue, les artistes africains ont fourni des lexiques visuels qui remplissent plusieurs volumes d'interprétations et de lectures.

Savoir – Les questions d'information, de documentation, d'archive et d'analyse de la pratique artistique et intellectuelle sont au cœur de l'art contemporain aujourd'hui. Par conséquent, l'activité principale de Raw Material Company est le centre de ressource RAWBASE. C'est un lieu de documentation sur la production artistique, les

biographies d'artistes, les institutions d'art et leurs activités, l'histoire de l'art, la critique d'art et le commissariat d'exposition. Au delà de cet activité de documentation, nous produisons également du savoir à travers les publications qui accompagnent notre programmation axée sur le débat intellectuel. Le centre de ressource s'adresse aux chercheurs, étudiants, artistes, commissaires d'exposition, journalistes et toute personne désireuse de s'instruire de manière approfondie sur la pratique artistique contemporaine.

Société – Depuis les mouvements de libération des années 1940-1950 qui ont conduit à des transformations politiques sans précédent en Afrique au début des années 1960, la politique occupe l'arène des idées et des propositions à un point où la politique partisane est largement considérée comme seul moyen de transformation sociale. Cet état de fait est au détriment de la construction d'une citoyenneté alerte et indépendante. Pour Raw Material Company, l'arène social et politique est une scène sur laquelle les propositions artistiques peuvent se mettre au service de la construction de la société. C'est une réalité que l'Afrique rencontre encore plusieurs défis sur différents fronts essentiels. A travers le débat, l'échange et l'action, notre programme de réflexion s'adresse à l'histoire, la nature et la complexité de ces défis et comment ils influent sur nos vies.

ENGLISH

A place to go to

It is a great pleasure for me to write the inaugural introduction to Raw Material Company's exhibition brochure. Founded in Dakar in 2008 as a mobile site for art practice and critical exchange, Raw Material Company has grown to become a physical art center for art, knowledge and society. The organization works to

Activités avril – mai 2011
Events April – May 2011

Conférence de presse en présence du photographe
Mercredi 20 avril 2011 de 15h-17h
Press preview with the photographer
Wednesday 20 April 2011 from 15:00-17:00

Vernissage des collectionneurs en présence du photographe
Mercredi 20 avril 2011 de 18h-20h
Collector's preview with the photographer
Wednesday 20 April 2011 from 18:00-20:00

Visite guidée par Koyo Kouoh suivie de discussion avec les visiteurs
Samedi 23 avril 2011 de 17h-18h
Guided tour by Koyo Kouoh and discussion with visitors
Saturday 23 April 2011 from 17:00-18:00

Panel sur le paradoxe du manque d'approvisionnement en énergie en face des multiples sources que le continent offre
Samedi 7 mai de 17h-19h
Panel discussion on the paradox of the general lack of sufficient supply of energy opposed to the multiple sources that the continent provides
Saturday 7 May from 17:00-19:00

Voxartis
La possibilité d'une vision
L'artiste Vyé Diba et la commissaire Koyo Kouoh débattent sur Dakar en tant que site de pratique artistique et d'intellectualisme
Samedi 14 mai 2011 de 17h-19h
The possibility of a vision
Artist Vyé Diba and curator Koyo Kouoh discuss Dakar as a site of art practice and intellectualism
Saturday 14 May 2011 from 17:00-19:00

Cette brochure est publiée à l'occasion de l'exposition Oil Rich Niger Delta, photographs of the Delta du Niger de George Osodi du 21 avril au 19 mai 2011
This newspaper is published on the occasion of the exhibition Oil Rich Niger Delta, photographs of the Delta by George Osodi from 21 April to 19 May 2011

► *Art* – The advent of contemporary African art on the international art scene in the early nineties opened up new avenues for critical analysis of artistic practices in Africa. Magazines such as *Revue Noire* in France and later *NKA* in the United States contributed to expand the horizons and broaden the knowledge on the creative processes of African artists and intellectuals. This resonated in a visible expansion of international interest in contemporary African art as much within Africa as well as abroad. Moreover, contemporary art practice has developed onto a ground on which artists and art professionals stem to address issues of social, political and economic relevance to the course of the world. Within this, African artists have provided visual lexika that span volumes of interpretations and readings. Knowledge – Questions of information, documentation, archiving and theoretical analysis of art practice and intellectual activity are at the heart of contemporary art today. Consequently, the core of Raw Material Company's work is the resource center RAWBASE. It is a facility that archives material on art production, artists' biographies,

art institutions and their activities, art history, art criticism and curatorial practice. The resource center is meant to serve the research and information needs of an educational audience as well as artists, curators, journalists and public at large.

Society – Since the liberation movements of the 1940's-1950's that led to unprecedented political transformations in Africa in the early 1960's, politics occupy the public arena of ideas to an extent that partisan politics are widely considered to be the only way to social transformation. This situation is a great detriment to the construction of an alert and independent citizenship. Raw Material Company sees the social and political arena as a stage on which artistic ideas can meet issues of general interest to the society. It is a well known fact that Africa continues to face major challenges on multiple fronts. Through debating, exchanging and action, our reflection program looks at the history, the nature and the complexity of these challenges and how they influence our lives.

cette énergie à des fins économiques. Toutefois cela ne compense pas l'énergie perdue dans le brûlage (non économique) de gaz à la torche pratiqué de manière continue dans la région. Le Nigeria demeure une nation confrontée au défi de la fourniture d'énergie pour de nombreux besoins industriels et domestiques.

En 1972 les premiers signes de "colonialisme domestique" devenaient évidents dans la gouvernance, bien que la mauvaise gestion notoire des richesses de la nation n'avait pas encore commencé. A l'époque, le Général Yakubu Gowon, le deuxième Chef de l'Etat militaire, disait avec une certaine exactitude, "Le problème du Nigeria, ce n'est pas l'argent, mais comment le dépenser." La frivolité de cette déclaration est devenue réalité peu de temps après dans la mesure où une succession sans fin de dictateurs militaires se sont surpassés dans la conquête du pouvoir. Ce pouvoir, dans un cadre non démocratique, leur a permis d'accéder au trésor de la nation, financé par des ressources tirées du pétrole et de ses industries annexes, et a abouti à la négligence du Delta du Niger. Au bout de trente trois années de dictature militaire et, plus récemment, d'une expérience démocratique de dix ans, le Nigeria a bouclé la boucle en privilégiant des récits de la pauvreté et de la négligence totale de son écosystème, de son climat et, – plus important encore – , de la négligence des "vrais gens" d'Osodi.⁴ Cette négligence est symbolisée par Port Harcourt Water Front projet (un projet de front de mer). Paradoxalement, Port Harcourt, ancienne métropole autrefois dénommée "ville jardin" du Nigeria, a subitement reçu l'appellation peu flatteuse de "ville pouilleuse". Mais Port Harcourt n'est pas uniquement constituée de tas de déchets. La "population irrelle"; les faux gens, (définition d'Osodi), dont la richesse provient essentiellement du patronage du gouvernement, vit dans des districts urbains isolés dénommés "Government Reservation Areas" ou zones de réserve du gouvernement (GRA), un acronyme redéfini par le musicien et critique social, feu Fela Anikulapo-Kuti, en "Government Rejected Areas" ou zones rejetées par le Gouvernement. Ces districts urbains imitent ce qui auparavant était connu sous le nom de "Quartiers européens," soutenant ainsi l'altérité qui renforce la ségrégation de l'époque coloniale. Plutôt que de restituer à Port Harcourt son statut de "ville jardin," les sites des GRA, avec leurs clôtures irrégulières au mépris des règlements municipaux de la ville témoignent de la misère du "Port Harcourt Water Front" pas moins que ne le font les districts jonchés d'ordures. Dans Bath in Port Harcourt, Osodi a pris en photo un baigneur avec un seau qui servait à stocker de la peinture et qui sert présentement à conserver de l'eau de bain. Le résidu de peinture est resté collé sur la paroi interne du seau. Le personnage accroupi sur l'image verse l'eau de bain sur son corps. Le gris prédomine dans l'environnement du baigneur. Cette coloration intense de gris est souvent due aux pluies acides, car, normalement, les murs inachevés en briques de ciment paraissent verdâtres en raison de la croissance d'algues vertes dans les régions humides comme Port Harcourt. Inévitablement, le seau de bain, avec son résidu de peinture de couleur ocre, devient le receptacle d'eau de bain polluée dans un cadre sordide. Alors, par métaphore, le photographe met en relief plusieurs caractéristiques d'environnement très pollués de la région. Sur la photo, Abandoned Old Soldier, un homme âgé est assis dans une chambre en retrait, mal éclairée, vers l'extrémité de la photo. Une de ses jambes étendue sur un futon. Cet homme blessé à la jambe pendant la guerre civile du Nigeria (1967–70) avait été amputé. Selon la légende de la photo, il vit à Ughelli, une ville située en plein cœur du Delta du Niger riche en prétrôle. L'intérieur abandonné, sombre et crasseux contraste sensiblement avec la figure féminine à la marge de droite de la même photo. Elle n'est pas le centre d'intérêt de l'oeuvre; selon l'artiste, elle écoutait la conversation que tenait Osodi avec son mari. Mais lorsque Osodi est sorti par hasard au cours de sa conversation avec l'homme abandonné, l'occasion inattendue lui a été donnée de prendre cette photo. Les contextes de l'intérieur de l'appartement et du regard triste de cette figure féminine qui tient à savoir ce qui se passe entre son mari et un étranger, restent marqués par le paradoxe de l'abandon mentionné dans le titre.

L'indifférence du gouvernement à l'égard de l'environnement et de sa "population réelle" – ses vrais gens – est contrecarrée par le développement d'une psychologie négative. Mais par des ambitions négatives, certains individus se sont livrés au chapardage du pétrole brut et raffiné à des fins personnelles. Au Nigeria ces comportements déviant sont généralement dénommés "mazoutage." Le mazoutage est une transaction légitime dans le système de vente de pétrole brut, au Nigeria et ailleurs, mais à présent, au Nigeria, toute référence à cette pratique a une connotation illicite d'oléoducs dont on aperçoit la silhouette, témoin de l'éclat démesuré de ses torches de gaz. Cela ne donne qu'une petite idée de l'énorme quantité d'énergie dépensée. Les communautés d'accueil de ces sites de prospection de pétrole ont tendance à exploiter

d'inspiration. Ces derniers temps, l'impact du pétrole sur la vie de la plupart des régions productrices de pétrole a été un grand paradoxe... Je veux donner un visage humain à ce paradis perdu"². Ainsi le programme d'Osodi – confirmé par un désir personnel d'exposer au grand jour les conditions de vie abjectes des populations qui ont dû pendant longtemps subir le viol de leur environnement – nous permet d'explorer les dialectiques multiples telles que les interactions et interrelations populations/ gouvernement et hommes/environnement qui sont en jeu dans le Delta du Niger. Les images nous donnent un labyrinthe sans fin de réflexions, et c'est là que réside leur valeur dialectique, qui contraste avec "l'image dialectique"³. Je considère donc ces travaux – qui ont été sélectionnés sur une bobine de pellicule de deux cents photographies sur le thème de la catastrophe et qui ont été présentés pour la première fois en 2007, à Documenta 12 – comme des "essais photographiques." Les lieux, les personnages et les visages constituent le pôle d'attraction de l'oeuvre d'Osodi. Des sites de brûlage à la torche subsistent dans cet ensemble pratique. La lumière qu'ils fournissent généralement s'est avérée utile pour divers objectifs économiques. Cependant, dans Gas Flaring at Night, le jeu de couleur de l'image exceptionnellement diffusé place la scène à une certaine distance du point d'émanation. Cela donne à l'image un aspect sombre et la distingue des autres images de la série. Dans Gas Flare, une deuxième image d'un site de brûlage à la torche, un garçon est pris dans l'enfer émanant d'une torche au niveau du sol. Le visage dont on aperçoit la silhouette, témoin de l'éclat démesuré de ses torches de gaz. Cela ne donne qu'une petite idée de l'énorme quantité d'énergie dépensée. Les communautés d'accueil de ces sites de prospection de pétrole ont tendance à exploiter

ceux que l'appelle la population réelle; les vrais gens. Je les considère comme une source de joie et

"L'homme meurt pour tous ceux qui gardent le silence face à la tyrannie"⁴. Cette affirmation attribuée à Wole Soyinka semble présentement être le lot des vrais gens dans une situation qu'ils n'ont pas créée. En général lorsqu'on leur demande de réagir par rapport à leur condition, les vrais gens d'Osodi répondent: "Que voulez-vous que l'on fasse maintenant [dans ces circonstances]" Une étude de l'histoire de l'émergence de la nation nigérienne de l'ère coloniale montre que l'appareil répressif du gouvernement a donné naissance à une classe de personnes qui, semblent actuellement dociles face à l'oppression. Le Mouvement pour la survie du peuple Ogoni (MOSOP), soucieux de préserver l'environnement dans les terres riches en pétrole des Ogoni dans la région du Delta du Niger, a subi ce sort lorsque son chef, Ken Saro Wiwa, a été exécuté. Le fond de toile de Ogoni Boy raconte l'un des problèmes avec lequel Saro Wiwa a confronté le gouvernement lors de rencontres nationales et internationales. Cependant, des aspirations non satisfaites peuvent se métamorphoser en énergies nouvelles, et ainsi le MOSOP est redevenu le Mouvement pour l'Emancipation du Delta du Niger. Ce groupe vise souvent à perturber les activités pétrolières, en prenant les travailleurs du pétrole en otage et en faisant sauter les installations de l'industrie du pétrole.

D'un point de vue Derriden, le travail d'Osodi est une campagne de mots gravée sur papier avec de la lumière: ses images sont des points de référence fixes au delà de leur contexte littéraire. Il convient de supposer que leur contenu est assez éloquent surtout lorsqu'il est considéré par rapport aux informations de fond fournies à ce jour. Mais comment ces images doivent-elles être étudiées par rapport à l'agence déclarée par Osodi? Les photographies d'Osodi impressionnent en tant qu'ensemble d'images brutes découpees qui présentent à l'observateur des mécanismes d'interprétation complexes. Ces images de désespoir et de démolition ou d'abandon façonnées par l'homme traitent de l'essence même de l'histoire de l'art, lorsque le temps-enregistré comme dépositaire de la conscience active- fournit à la mémoire des informations sur ce qui s'est passé. Mais ces reflets sont des effets de surface ou des essences masquées. Les essences masquées peuvent, comme un choix de costume, révéler la nature caractéristique du fédard. Dans ce sens, les apparences ont une manière de désigner la vérité cachée derrière elles. Les photographies à l'étude, ici, nous commandent de regarder dans la direction d'Osodi, qui réalise ces images.

Osodi a reconnu qu'il partage les préoccupations des vrais gens et qu'il est à présent devenu leur porte-parole. En dépit de ce programme auto-attribué, les scènes qu'Osodi immortalise demeurent aussi naturelles que jamais. Ses photographies illustrent des scènes banales et des personnages que l'on peut incruster en raison de leur banalité apparente. Elles obligent les observateurs à les regarder encore et encore. L'artiste dit bien connaître les outils qui permettent d'améliorer les images mais préfère ne pas présenter ces vrais gens dans le monde polissé et synthétique du "surréal." Ce luxe d'apparence appartient à d'autres sujets qui n'ont jamais fait partie de ses préoccupations. Où situons-nous Osodi dans le cadre de cet essai photographique qui touche la condition humaine et qui suscite des préoccupations? La conscience d'Osodi a, depuis l'enfance, été fomentée dans les environs des gens modestes à Lagos et à Benin City. L'amour d'Osodi pour l'art, particulièrement pour la photographie narrative, a commencé à se développer après son éducation secondaire lorsqu'il a pris un emploi au journal Comet à Lagos. En même temps qu'il suivait une formation au métier d'artiste, il a obtenu un diplôme en gestion des affaires de Yaba College of Technology à Lagos. La bombe du cantonnement militaire d'Ikeja explose dans cette ville en 2000, ce qui a entraîné la mort de nombreux civils et introduit l'art d'Osodi sur la scène nigérienne. Une photographie remarquable de cet incident est un autobus jaune abandonné dans une zone déserte chargée de cartouches vides. Aussitôt après, en 2002, Osodi a organisé sa première exposition individuelle de photographies au Muson Centre à Lagos. L'exposition a valu à Osodi un emploi à Associated Press, qui a progressivement publié ses oeuvres au niveau local et international et a finalement mené à sa participation à Documenta 12. Il est difficile d'associer une quelconque ambiguïté de référentiel aux travaux d'Osodi, probablement en raison de sa structure narrative. Cependant, on est tenté d'associer les oeuvres choisies pour cet essai à des contextes en dehors de leur récit particulier. Par exemple, si l'on compare Bath in Port Harcourt à Gas Flare, on peut percevoir des sens en dehors de leurs contextes spécifiques du Delta du Niger. Cette diversion est normale pour l'oeuvre d'art en tant que registre polyvalent. Gas Flare présente un paradoxe visuel fort si nous évouons les effets projetés par la silhouette sur la couleur qui entoure l'enfer scintillant. Les deux champs de couleur s'opposent avec une grande intensité. Cette intensité de présence contraste avec les configurations rythmiques sonores de Bath in Port Harcourt.

Les images d'Osodi sont des récits d'une population qui supporte ses conditions d'existence. Le récit n'est pas mimésis; c'est une série de d'événements liés, formulés, ordonnés ou juxtaposés pour notre confrontation, et, en conséquence, il est devenu le centre d'intérêt de cet essai. Le principal motif qui émerge du récit narratif ordonné d'Osodi est la résignation des vrais gens qui a résulté en partie de la répression qui a suivi leurs premiers efforts visant à exiger de la classe dirigeante une bonne gouvernance. Au fil des ans une conscience active et politiquement vivante a succumbé à une résignation au sort et un style de vie inspiré par des rationalisations égoïstes de la classe dirigeante. En ce qui concerne Michel Foucault, Wilhelm Schmid, dans son esthétique de l'art de vivre, cite les méfaits du financement de l'égo au détriment de l'effort pour le bien commun – la même situation dont Osodi a fait une esquisse⁶. Au delà de l'esthétique de la vie il y a les problèmes d'éco-esthétique que les photographies d'Osodi mettent en relief. L'esthétique au vrai sens du terme, est sensuelle. Enraciné dans la perception, l'esthétique rattache la nature à la culture, et théoriquement estompe la fausse dichotomie créée par l'éthique moderniste selon laquelle l'univers façonné par l'homme est supérieure à la nature. Une esthétique unifiée qui va réexaminer la valorisation du modernisme de l'univers façonné par l'homme selon Paezold, (reflétant sur les positions de Merleau-Ponty et Rorty), normalise les relations entre l'homme et l'environnement: Ainsi, alors que l'art favorise une éthique de "bonne vie" une éthique de la nature favorise "l'éthique intersubjective"⁷. Donc selon Paezold, l'on devrait accorder une considération de tout premier ordre au commerce de l'humanité avec l'environnement. Les photographies d'Osodi montrent que cette considération a dépassé la région du Delta du Niger et cela va se poursuivre avec une égale intensité là où l'on ignore la signification que les images proposent. En d'autres termes la position de Paezold met en relief l'un des besoins essentiels au Nigeria tout en recherchant des solutions au dilemme et aux perspectives de paix dans le Delta du Niger. Les photographies montrées ici peuvent sembler être le pâle reflet des oeuvres d'Osodi, compte tenu du fait que la sélection est faite à partir d'un récit plus important composé de deux cents diapositives. De même ces photos, portent la passion et l'intention de communiquer avec lesquelles Osodi saisit ses images visant à attirer l'attention sur le sort de ceux qui ne peuvent pas s'exprimer eux mêmes et sur un environnement qui a un grand besoin de se voir accorder l'éthique de la nature.

– Frank A O Ugiomoh est un sculpteur et historien de l'art qui s'intéresse à l'historiographie de l'histoire de l'art. Il est actuellement Maître de Conférence au Département des Beaux Arts et du Design de l'Université de Port Harcourt, Port Harcourt, Nigeria

Notes

- ¹ Frank A O Ugiomoh, "Photo-logos and/or Narrative Semiotics: Which Way to Rehabilitating African Art History?" *Third Text* 18 (2004): 2.
- ² George Osodi, www.georgesodi.co.uk (consulté le 10 mai 2009).
- ³ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 35-82. (Théorie de l'image: essais sur la Représentation verbale et visuelle) Ici Mitchell discute de meta-images en tant qu'images avec des identités flottantes et explore leur fonction dans le cadre des théories de représentation de l'histoire de l'art.
- ⁴ James Gibbs, *Critical Perspectives on Wole Soyinka* (London: Heinemann, 1980), 247. [Perspectives critiques sur Wole Soyinka]
- ⁵ Ekwere Otu Akpan et Violetta Ekpo, *The Women's War of 1929* (Calabar: Nigeria Government Printer, 1988); Major Isaac Jasper Adaka Boro, *The Twelve-Day Revolution*, ed. Tony Tabekaemi (Benin City: Idodo Umeh, 1982); S. O. Wey Agebayingi, *12 June Revolution*, ed. Alade Mammah (Ikeja-Lagos: Mace, 1994). Le Général Sani Abacha, qui a succédé à Ibrahim Babangida en tant que dictateur militaire, a condamné à mort par pendaison l'écologiste, poète et romancier égaré Saro Wiwa ainsi que neuf de ses parents.
- ⁶ Wilhelm Schmid, "Politics of the Art of Living with Reference to Michel Foucault," *Issues in Contemporary Culture and Aesthetics*, (October 1995), 15-22. [Politique de l'Art de vivre par référence à Michel Foucault] "Questions de culture contemporaine et d'esthétique]
- ⁷ Paezold, Heinz. "How to Bridge the Gap between the philosophy of Art and the Aesthetics of Nature: A Systematic Approach." *Issues in Contemporary Culture and Aesthetics*. 4.(1997): 4-15. [Comment combler le fossé entre la philosophie de l'Art et l'Esthétique de la Nature: Une approche systématique] "Questions de cultures contemporaine et d'Esthétique

Raw Material Company: George Osodi – Oil Rich Niger Delta

ENGLISH

Pale Reflections and Fables of Life: George Osodi's "Real People" of the Niger Delta

George Osodi's photographs embody narratives of diverse contexts that inflect the identity and history of the Nigerian nation in general. This essay, however, focuses on his photographs of the Niger Delta region, which reveal the years of neglect etched on it even as it continues to fund government and governance in Nigeria.

In the past, photography was seen as capturing the instantaneous distinctiveness of an object by reproducing it on paper. This conception of photography as the site of an unmediated re-enactment and simulacrum of its object has of course come under strong revision. All the same, it is important to reemphasize here that photography – perceived as a miracle of the simple chemistry of light – is subject to the foibles of its creator¹. For within the "pictorial/cultural turn," the image's capacity to signify tends to be undermined. Signification implies the construction of layered meanings in the photograph by an active human intelligence. From this perspective, Osodi's compositions, although conceived and actualized in the present, confront history's depth; they constitute narratives that contextualize time in human actions and acquiescence in the Nigerian nation, particularly in the Niger Delta region.

In this context, I have found the artist's stated objective persuasive. He first and foremost sets out to document, in this trajectory of signification, the effects of years of oil prospecting on the environment and the people. "People are of great value to me," Osodi has noted, "especially what I call the real people. They are a source of joy and inspiration to me. In recent times, the impact of oil in the lives of most oil producing regions has been highly paradoxical... I want to put a human face on this paradise lost"². Thus Osodi's agenda – mapped by a personal desire to bring to light the abject living conditions of people who have long had to endure the rape of their environment – allows us to explore the multiple dialectics at play in the Niger Delta, such as people/government and human/environment interactions and relationships. The pictures provide an endless labyrinth of reflections, and this is where their dialectical value lies, in contrast to the "dialectical image"³. Hence I use these works – which have been selected from the slide reel of two hundred photographs on the theme of disaster first shown in 2007, at Documenta 12 – as "photographic essays." Places, people, and faces constitute the core attraction in Osodi's work. In this handy package, gas-flaring sites remain outstanding. The light they usually provide has been found useful for a variety of economic purposes. However, in Gas Flare at Night the picture's unusually mediated colour scheme locates the scene at some distance from the point of flare. It gives the image a sombre look and sets it off from other pictures in the series. In Gas Flare, a second image of a gas-flaring site, a boy is caught against and juxtaposed with an inferno emanating from a ground-level gas flare. The figure, which appears silhouetted, attests to the enormous brilliance of such flares. It provides but an inkling of the huge amount of energy expended. Host communities of oil-prospecting sites tend to exploit this energy for economic ends. But this does not compensate for the energy lost in the (eonomic) continuous flaring of gas in the region. Nigeria remains a nation that faces the challenge of providing energy for many domestic and industrial needs.

By 1972 initial signs of "domestic colonialism" were becoming manifest in governance, though the worst graft and gross mismanagement of the nation's wealth had not yet begun. At that time, General Yakubu Gowon, the second military head of state, said with some accuracy, "Money is not Nigeria's problem, but how to spend it." The frivolity of this statement became reality soon thereafter, as an unending succession of military dictators upstaged one another in a struggle for power. Such power in an undemocratic setting allowed them access to the nation's treasury, funded by resources from petroleum and its affiliated industries, and resulted in the neglect of the Niger Delta. In thirty-three years of military dictatorship and, more recently, a ten-year stint of democratic experimentation, Nigeria has come full circle in privileging narratives of most and abject neglect of its ecosystem, climate, and – of most important – the neglect of Osodi's "real people." This neglect is symbolized by the Port Harcourt Water front project. Paradoxically, Port Harcourt, the metropolis once referred to as Nigeria's "garden city," suddenly came to be unflatteringly called a "garbage city." But Port Harcourt is not only made up of clusters of garbage. The "unreal" people (per Osodi's definition), whose wealth is mainly derived from government patronage, live in secluded urban districts designated "government reservation areas" (GRA), an acronym redefined by the late musician and social critic Fela Anikulapo-Kuti as "Government Rejected Areas." These urban districts mimic what used to be known as "European quarters," thus sustaining an alterity that reinforces the segregation of the colonial era. Rather than restore Port Harcourt to its "garden city" status, the GRA sites, with their irregular fences in defiance of city regulations, signify the squalor of the "Port Harcourt Waterfront" no less than the garbage-littered districts do. In Bath in Port Harcourt and Benin City, Osodi's love for art, especially narrative photography, began to blossom following his secondary education when he took up employment with the Comet newspaper in Lagos. While working to become an artist, he also earned a diploma in business management from Yaba College of Technology in Lagos. The Ikeja Military Cantonment bomb blasts in that city in 2000, which resulted in the death of many civilians, introduced Osodi's art to the Nigerian scene. An outstanding photograph of that incident is an abandoned yellow-painted bus in a deserted area littered with empty cannon shells.

In the picture is pouring the bathwater over his body. The environment around the bathing figure is predominantly gray. Such intensely gray coloration often results from acid rain, for normally the unfinished cement block walls would appear greenish due to the growth of the green algae in humid regions like Port Harcourt. Inevitably, the bathing bucket, with its ochre-coloured paint residue, becomes the receptacle for polluted bathing water in a squalid setting. The photograph therefore metaphorically foregrounds several characteristics of highly polluted environments in the region. In the photograph Abandoned Old Soldier an aged man is sitting in a dimly lit, recessed room toward the edge of the picture, his one leg stretched out on a futon frame. This man had an injured leg amputated during the Nigerian Civil War (1967-70). The photo's caption says that he lives in Ughelli, a town in the heartland of the oil-rich Niger Delta. The derelict dark and grimy interior contrasts significantly with the female figure at the right margin of the same photograph. She is not the focus of the work; according to the artist, she was eavesdropping on Osodi's conversation with her husband. But when Osodi happened to step outside during his discussion with the abandoned man, he was presented with the unanticipated opportunity to capture this shot. The contexts of the interior apartment and the forlorn look of this female figure, who is keen to catch the gist of what is going on between her husband and a stranger, remain marked by the paradox of abandonment mentioned in the title.

The government's disregard for the environment and its "real people" is countered by the development of a negative psychology. Driven by negative ambitions, some individuals have engaged in pilfering crude and refined oil for personal gain. In Nigeria such deviant acts are popularly referred to as "bunkering." Bunkering is a legitimate business in the system of crude oil sales, in Nigeria as elsewhere, but any reference to it in Nigeria now has illicit connotations of oil pipelines being vandalized, their contents crudely drained for sale or personal use. In many instances of bunkering, unexpected sparks of fire have resulted in devastating firestorms, leading to injury and death.

"The man dies in all who keep silent in the face of tyranny"⁴. This statement credited to Wole Soyinka now appears to be the lot of the "real people" in a plight they did not construct. On average, when asked to react to their condition, Osodi's "real people" would retort: "Watin you want make we do now?" or "What do you want us to do [under these circumstances]"⁵. With Paezold therefore the Nigerian nation's emergence from the colonial era shows that the government's repressive machinery has given birth to a class of people who now appear docile in the face of oppression. The Movement for the Survival of the Ogoni People (MOSOP), concerned with saving the environment in the oil-rich land of Ogoni in the Niger Delta region, suffered this fate when its leader, Ken Saro Wiwa, was executed⁶. The background of Ogoni Boy speaks to one of the problems about which Saro Wiwa confronted the government at national and international gatherings. But unfulfilled yearnings have a way of metamorphosing into new energies, and in this way MOSOP re-emerged as the Movement for the Emancipation of the Niger Delta. This group often targets the disruption of oil-related activities, taking oil workers hostage and blowing up oil industry facilities.

From a Derridean perspective, Osodi's work is a campaign in words engraved with light on paper: his pictures are fixed points of reference beyond their literal settings. And it is to be assumed that their content speaks for itself, especially when placed against the background information provided thus far. But how are these pictures to be viewed with respect to the agency evinced by Osodi? Osodi's photographs impress one as a raw, disjointed ensemble of images presenting the viewer with complex interpretive channels. These human-centered images of despair and desolation or abandonment address the very essence of art history, where time – recorded as deposits of active consciousness – informs by feeding memory with what has occurred. But these pale reflections are surface effects or masked essences. Masked essences may, like a choice of costume, betray the reveller's characteristic nature. In this sense, surfaces have a way of pointing to the truth concealed beneath them. The photographs under study here require that we look in the direction of Osodi, who constructs these images.

Osodi has confessed to sharing the concerns of "real people" and hence has become their spokesman. Despite this self-assigned agenda, the scenes Osodi records with his camera remain as natural as ever. His photographs depict commonplace scenes and people who are inscrutable because of their apparent ordinariness. They compel the viewer to look at them again and again. According to the artist, he is well aware of the tools for refining pictures but prefers not to present his "real people" in the polished and synthetic world of the "surreal." Such luxury of appearance belongs to other subjects that have never been his concern. Where do we locate Osodi in this photographic essay that touches on human conditions that stir concern? Osodi's conscience has, from childhood on, been fomented through the environs of the lowly in Lagos and Benin City. Osodi's love for art, especially narrative photography, began to blossom following his secondary education when he took up employment with the Comet newspaper in Lagos. While working to become an artist, he also earned a diploma in business management from Yaba College of Technology in Lagos. The Ikeja Military Cantonment bomb blasts in that city in 2000, which resulted in the death of many civilians, introduced Osodi's art to the Nigerian scene. An outstanding photograph of that incident is an abandoned yellow-painted bus in a deserted area littered with empty cannon shells.

Soon thereafter, in 2002, Osodi had his first solo exhibition of photographs at Muson Centre in Lagos. That exhibition earned Osodi employment with the Associated Press, which gradually exposed his work to local and global audiences and eventually led to his participation in Documenta 12. One can hardly associate any ambiguity of referentiality with Osodi's work, probably due to its narrative structure. However, there is a temptation to relate the works selected for this essay to contexts outside their particular narrative. For example, if one compares Bath in Port Harcourt with Gas Flare, one can discern meanings outside their specific Niger Delta contexts. This distraction is natural to the work of art as a multivalent register. Gas Flare presents a strong visual paradox when we evaluate the effects projected by this essay to contexts outside their particular narrative. For example, if one compares Bath in Port Harcourt with Gas Flare, one can discern meanings outside their specific Niger Delta contexts. This distraction is natural to the work of art as a multivalent register. Gas Flare presents a strong visual paradox when we evaluate the effects projected by the silhouetted figure against the surrounding colour of the brilliant inferno. The two colour fields stand in great and intense opposition to each other. Such intensity of presence contrasts with the tonal rhythmic configurations of Bath in Port Harcourt.

Osodi's images are narratives of a people coping with their conditions of existence. Narrative is not mimésis; it is a series of linked events shaped, formulated, ordered, or juxtaposed for our confrontation, and accordingly it has become the focus of this essay. The significant motif that emerges from Osodi's ordered narrative is the resignation of the "real people," which arose in part from the repression that followed their earlier efforts to demand good governance from the ruling class. Over the years an active and politically vibrant consciousness has succumbed to a resignation to fate and a style of living suggested by the egoistic rationalizations of the ruling class. With reference to Michel Foucault, Wilhelm Schmid, in his aesthetics of the art of living, points to the loss of funding the ego at the expense of striving for the common good – the same kind of situation Osodi has sketched⁷. Beyond the aesthetics of living are the problems of eco-aesthetics which Osodi's photographs highlight. Aesthetics, in its true sense, is sensual. Rooted in perception, aesthetics connects nature with culture, and ideally binds the false dichotomy created by modernist ethic, where the man-made universe held priority over nature. A unified aesthetics that comes with a reconsideration of modernism's valorisation of the man-made universe according to Paezold, (reflecting on the positions of Merleau-Ponty and Rorty), puts to right the relationship between man and the environment: Thus while art promotes an ethics "good life" an ethics of nature promotes "intersubjective ethics"⁸. With Paezold therefore due righteousness should be of primary consideration in humanity's commerce with the environment. Osodi's photographs show that such consideration has eluded the region and would continue unabated where the signification the pictures post is ignored. In other words Paezold's position highlights one of the dare needs in Nigeria while searching for some solutions to the Niger Delta quandary and prospects of peace in Nigeria. The photographs shown here may seem a pale reflection of Osodi's work, considering that the selection is taken from a larger narrative made up of two hundred slides. All the same, these photos bear the passion and communicative intent with which Osodi has set out to capture his narrative encoding pictures, aiming to call attention to the plight of those who cannot speak for themselves and an environment that is dare need having the ethics of nature accorded her.

– Frank A O Ugiomoh is a sculptor and an art historian with an interest in the historiography of art history. He currently is a senior lecturer in the Department of Fine Art and Design, University of Port Harcourt, Port Harcourt, Nigeria.

Notes

- ¹ Frank A O Ugiomoh, "Photo-logos and/or Narrative Semiotics: Which Way to Rehabilitating African Art History?" *Third Text* 18 (2004): 2.
- ² George Osodi, www.georgesodi.co.uk (accessed May 10, 2009).
- ³ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 35-82. Here Mitchell discusses metaphysics as pictures with floating identities and explores their function within theories of representation in the history of art.
- ⁴ James Gibbs, *Critical Perspectives on Wole Soyinka* (London: Heinemann, 1980), 247.
- ⁵ Ekwere Otu Akpan and Violetta Ekpo, *The Women's War of 1929 aCalabar: Nigeria Government Printer, 1988); Major Isaac Jasper Adaka Boro, The Twelve-Day Revolution*, ed. Tony Tabekaemi (Benin City: Idodo Umeh, 1982); S. O. Wey Agebayingi, *12 June Revolution*, ed. Alade Mammah (Ikeja-Lagos: Mace, 1994). General Sani Abacha, who succeeded Ibrahim Babangida as military dictator, subjected the committed environmentalist, poet, and novelist Saro Wiwa to death by hanging, along with nine of his kinsmen.
- ⁶ Wilhelm Schmid, "Politics of the Art of Living with Reference to Michel Foucault," *Issues in Contemporary Culture and Aesthetics*, (October 1995), 15-22.
- ⁷ Paezold, Heinz. "How to Bridge the Gap between the philosophy of Art and the Aesthetics of Nature: A Systematic Approach." *Issues in Contemporary Culture and Aesthetics*. 4. (1997): 4-15.