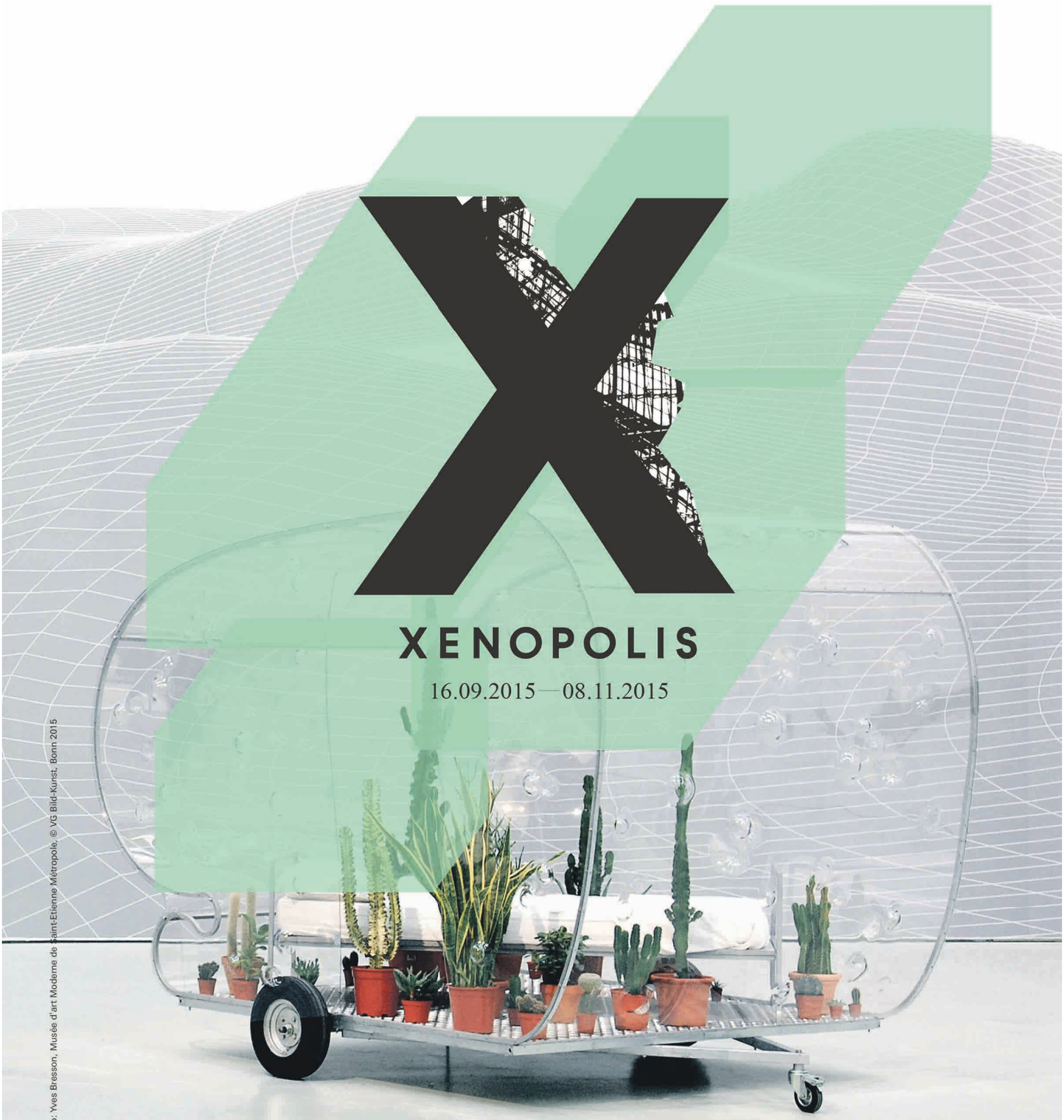
C&

PLATFORM FOR INTERNATIONAL ART
FROM AFRICAN PERSPECTIVES

CONTEMPORARYAND.COM

An Online Art Magazine
Print Edition No. 4

KunstHalle
by Deutsche Bank



XENOPOLIS

16.09.2015 — 08.11.2015

Loris Cecchini: Monolcgue Patterns, 2009/Photo: Yves Bresson, Musée d'art Moderne de Saint-Etienne Métropole, © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Deutsche Bank KunstHalle
Unter den Linden 13/15
10117 Berlin
10 am – 8 pm, Mondays admission free
deutsche-bank-kunsthalle.com

STADT/BILD (Image of a City) is a cooperation of Berlinische Galerie, Deutsche Bank KunstHalle, KW Institute for Contemporary Art and Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin. Opening within the Berlin Art Week. Initiated and funded by the Governing Mayor of Berlin, Senate Chancellery – Cultural Affairs.

CONTENTS

4
The Line between Analysis and Insult
An interview with Andeel, one of Egypt's foremost political cartoonists

8
Doing it in Color
Sean O'Toole on the now commonplace use of color photography across the continent

FOCUS BAMAKO

12
Bamako Reaffirms its Place as a Photographic Hub
Bisi Silva, the powerhouse Nigerian curator and artistic director of this year's Bamako Encounters, on the importance of Mali as host country

15
Tradition and Change in Malian Photography
Chab Touré looks at a new generation of Malian photographers tenaciously defining their own visual language

18
A Photographer with a Sculptor's Sensibility
Martinique-born photographer Steeve Bauras talks about his background as a sculptor and how skateboarders have helped him understand cities

20
Reanimating a Family's History
Lebohang Kganye uses photos from her family archive to make arresting 3D dioramas that tell the story of urban migration in South Africa

24
A Fighting Spirit Remembered
The Young Lords, a radical social activist group founded in the sixties by Puerto Rican youth in American cities, are the subject of a timely multi-venue exhibition in New York

FOCUS DRC

26
Remixing Africa, Again
The Congolese painter Djilatendo, who first exhibited in Brussels in 1929, is the subject of renewed attention in Europe. This retrospection is not without meditation or dilemma

30
A Survey of the Familiar and the Unknown
Liese Van Der Watt takes a closer look at "Beauté de Congo" at the Fondation Cartier in Paris, which focuses on the artistic spirit of the Democratic Republic of the Congo since 1926

33
Farm-Fresh Thinking
Fresh Milk, an art space located on a working dairy farm in Barbados, is part of an upsurge in projects and initiatives bringing together artists from around the Caribbean and beyond

FOCUS BIENNALE JOGJA

39
Bypassing the Global North
Alia Swastika, the dynamic curator of this year's Biennale Jogja, talks to C& about her decision to spotlight Nigerian art at this important event on the Indonesian art calendar

42
A Biennale with Naughty Coded into its DNA
The Indonesian city of Yogyakarta is one of the most important centers of contemporary art in Southeast Asia and home of the Biennale Jogja, an art showcase with a progressive agenda

44
Spotlight: Karo Akpokiere

Editors' Note

You are looking at our fourth print issue. As usual, it's well-traveled and globally distributed. This time the issue is in both English and French because Bamako is one of its first stops. C& is proud to be this year's media partner of the 10th Bamako Encounters – African Biennale of Photography. This is its first edition since 2011, after which the political situation in Mali put the renowned photography biennale on hold.

But it is not the only important biennale kicking off in the coming weeks. The comparatively young Lubumbashi Biennale in the Democratic Republic of the Congo is presenting its fourth edition. Meanwhile, the Biennale Jogja will be starting up in Indonesia with the theme of "Hacking Conflicts: Indonesia Meets Nigeria." In anticipation of this print edition, we met with its director, Alia Swastika. "For the third time now, we are working in partnership with another equatorial country. This year's partner country is Nigeria. With this concept, we are striving not to follow the mainstream... but instead to cultivate closeness with places that share similar histories and, above all, a common spirit."

If Alia Swastika is concerned with finding an axis outside Western dominance, this issue is focused on yet another axis: between the past and the present. On contemporaryand.com, we've made a routine of this act of retrospection in our column "Looking Back," which examines the meeting point between the past and present and the realization that art from African perspectives has been "contemporary" for just as long as art from other scenes with their own manifold histories.

This deliberate act of looking back is a recurring motif in this issue's features, coverage, and interviews. The artist Lebohang Kganye, born in 1990s Johannesburg, re-examines her own family history, dressing up as the lead role of her grandfather. The curator Patrick Mudekereza traveled to Basel, Switzerland to view the work of the Congolese painter Djilatendo, who died in 1960, leaving behind an abstract oeuvre that extends into the present with well-entitled confidence. Our young author Madonna Hernandez takes a closer look at the show "Presente: The Young Lords in New York" giving us a moment to remember a political movement aligned with the Black Panthers. Along similar lines, the theme of this year's biennale in Bamako, Telling Time, revolves around the notion of a continuous connection from past to present to future. In an interview, the curator Bisi Silva explains why.

The London-based graphic designer Yemi Awosile was responsible for this issue's unique look. And beyond the magazine, a brand-new C& tote bag showcases the fabulous outcome of her ideas, depicting a gentle wave gradually gathering force. A shape that, to Awosile's mind, captures the perfect meeting point between past and present.

The Editors

THE LINE BETWEEN ANALYSIS AND INSULT

Andeel, one of Egypt's foremost political cartoonists, talks about his early suspicion of art, having strong opinions, and the uses of satire in his country's post-Mubarak era

By Jenifer Evans

Egyptian cartoonist, scriptwriter, culture critic, podcast creator, and artist Andeel was born in the northern delta city of Kafr al-Sheikh in 1986. He moved to Cairo and became a professional cartoonist as a teenager, working for various national newspapers. He has since co-founded Tok Tok, a comics quarterly, and launched the podcast Radio Kafr al-Sheikh al-Habeeba. He now works for online media platform Mada Masr, and the first film he has written as sole author, Zombie Go Zombie, is about to go into production. Jenifer Evans is the culture editor at Mada Masr and co-founder of artist-run space Nile Sunset Annex. Andeel is her husband.

Jenifer Evans: Sometimes your cartoons make a point, but sometimes they're more conceptual or focus on a mood or feeling – those ones can be a bit puzzling to editors. Can you describe your style a bit and give an example of both types?

Andeel: Generally, my inking style or color palette gives almost all my work a visual signature. I emphasize lines with thick strokes the same way I do with an idea when I'm speaking, yet the shapes and masses are a bit wobbly and badly finished like most of the things I'm surrounded by in Egypt.

Sometimes I make predictable cartoons that react to news, like this one:

Dude 1: "You're a bunch of low-class football supporters."
Dude 2: "You're doormen."

Announcement:
"A new planet similar to Earth has been discovered!"

Dude 1: "Barcelona is a team of peasants."

Dude 2: "Real Madrid only wins by bribing referees."

Andeel, originally published in Mada Masr, 2015

And sometimes I make cartoons that open discussions people might be unprepared for, or might not know exactly what I'm trying to say, like this one:

Dude 1: "Those gay people are funny, bro..."

Dude 2: "Yeah man..."

Andeel, originally published in Mada Masr, 2014

JE: What was your model for constructing a cartoon when you started out, and how did you develop your current process – drawing with pencil on paper, taking a photo of the drawing with your phone, then "inking" it in Photoshop?

A: My first job was at Al-Dostour [a privately owned national weekly], and I was working with people older than me. I learned how to do cartoons the classic way, meaning pencil on paper, then inking with a brush or marker. We even sometimes corrected mistakes with white correction pens, or cut and pasted parts of the drawing. The medium – poorly printed newspapers – controlled the aesthetics a lot. Sometimes that was exciting and sometimes boring.

JE: I can't imagine you using a paintbrush!

A: I wasn't very attracted to those traditional solutions – I always found computers a lot more exciting and empowering. In 2011 I started using a digital drawing tablet to ink and color my work, and it changed my style dramatically and opened new horizons. I like RGB colors, and feel they belong to this era of history. I also like how a computer allows me to elaborate the drawing and make decisions as I go instead of having a strict plan I just execute.

JE: How is it different working for print and digital, which is mainly what you do now? Does it change the way you think about the cartoons?

A: Yes. Firstly the readership is different. Demographically, generation-wise, and even politically. I feel freer to express myself in a way I find more relevant, less reactionary, and more fun and playful. Technically, online cartoons look and behave a lot like cartoons in newspapers, but I try to push their function and to benefit as much as possible from the new medium. Sometimes I make them extra long to make readers scroll to the punchline, like here:

Andeel, originally published in Mada Masr, 2015

Man (at top):
"No no no no, please stop posturing! I feel the misery of the poor just as much as you do."

Parking assistant (below):
"Please pay me now if you're going to be here for long."

Man (below):
"Oouuffffffff!"

Or I play with the titles and what people expect when they open the link, like here:

A cartoon that won't be understood by the main character in it
Andeel, originally published in Mada Masr, 2013

"Technically, online cartoons look and behave a lot like cartoons in newspapers, but I try to push their function and to benefit as much as possible from the new medium. Sometimes I make them extra long to make readers scroll to the point..."

JE: You get annoyed with European and US journalists for focusing on the sexy issue of freedom of expression over anything else, like the actual work you're producing or other curtailed freedoms, like freedom of movement. It seems ignorant at best to insistently ask you about this when your relationship with the "West" has been characterized – until this month and your trip to Cologne – by visa rejections. Is there anything you wouldn't make a cartoon about?

A: I'd find it very problematic to use the power of satire against a group or person already oppressed or suffering. I was deeply and ideologically in dispute with the Muslim Brotherhood when they were in power, but felt uncomfortable making fun of them when they were being arrested and executed left and right. I make fun of the Muslim majority's religiosity sometimes because of ideas I have about organized religion as a method of advancing society, public interpretation of morality, and collective failure, which I see a lot in the generic Islam of Egypt (and many other Muslim-majority countries), but I'd never make fun of Egypt's Copts, even though they're very similar and would probably behave similarly if they were the majority. Right now they're under so much pressure I can't justify picking up on them, like a lot of minorities in many places in the world.

JE: How does your writing, which appears on social media but also in your work as a culture writer for Mada Masr and a writer of TV and film scripts, complement the cartoons?

A: One thing I like about cartoons is that they work very well when based on a strong opinion. I enjoy the fact that my work isn't only about being able to draw stuff. Social media has encouraged people to express opinions and share them, so for me, it's a good chance to start conversations about important things people don't really want to talk about in a society where many opinions are suppressed.

As for criticism, I think there's a big void in culture writing in Egypt for a lot of reasons. I try to look into what makes good works good, and bad works bad. I find the choices and challenges artists must go through to produce art here, navigating the economy, politics, and major cultural complexities (identity, religion, the idea of liberty and tolerance, etc.), very exciting. For me writing about art is a self-teaching process – as a person who's interested in producing art – before it can be a discussion-opener with whoever's interested.

JE: What about film and TV? The first movie you've written as sole author, an apocalyptic film set in your hometown of Kafr al-Sheikh, is being directed by Ahmad Abdalla.

A: I think of it as a natural extension of a comedy practice. I learned a bit about traditional scriptwriting working on little projects, and I enjoy challenging the commercial requirements for success – decided and enforced by a complicated network of investors, other "creatives" and general common culture – when working in mainstream entertainment. I love the freedom artistic creation gives you to express your deepest, irrelevant personal issues, but sometimes really cool work can come out of a project in which you're pretending that you're not doing that at all.

Abdalla is a filmmaker famous for his experimental, art-prioritizing career, but we're trying out making a movie that will hopefully – I mean definitely – be extremely popular.

JE: You've also been going in the opposite direction – lately you've been making forays into the contemporary art world. You've been helping out at Nile Sunset Annex, and we invited you to do a collaborative show with Kareem Lotfy that happened in March, the same month your billboard collaboration with Hassan Khan was shown at Sharjah Biennial. What are the good and bad things about doing contemporary art stuff?

Andeel and Hassan Khan. Is there no respect? 2 billboards, 800 cm x 225 cm each, printed cartoon. Commissioned by Sharjah Art Foundation. Courtesy of Galerie Chantal Crousel, Paris, and the artist. Installation view, Sharjah Biennial 12. Courtesy of the artist

A: I used to have a negative relationship with contemporary art. My first encounter was through foreign-funded art institutions in Cairo after I moved here. I didn't really feel properly introduced or welcomed, and the work I saw felt alien to me – I couldn't relate to the language or what was being said. Later I became friends with contemporary artists and had interesting conversations about it. I also saw more diverse practices, like Nile Sunset Annex, which I found a lot more chilled and less institutionalized and nervous.

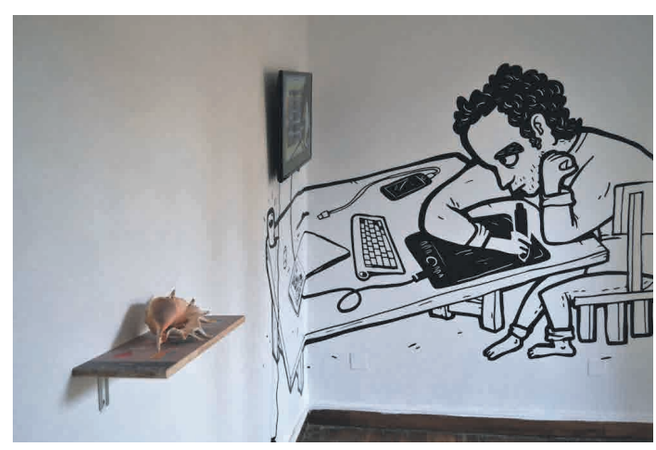
I started finding a lot of inspiration in contemporary art for other things I produce, and then I was even tempted to try and produce my own contributions to it. You can digest an artwork because of how it feels or the way it has a presence, rather than an obvious point or "message."

Hassan knows exactly what he's doing, and seeing his work for the first time was one of the things that helped me reach a different understanding of contemporary art. The stages we went through to develop the billboards were very interesting. Even though it looks like a piece with a very specific idea, the conversations behind it were sometimes enjoyably vague. We spoke about things that didn't seem to have any connection except through the piece. We discussed the aesthetics and specifics, like the composition or the characters' clothes, as well as existential worries and fears. I remember Hassan saying: "Children are weird, children and monkeys are weird!"

It was exciting to be collaborating with Hassan and Kareem during the same period because they're such different artists. While Hassan's work seems to be weighed with a golden scale, Kareem's brains are all over the place. He didn't seem to mind what direction the work took, yet always had a very strong response. His ability to react felt very spontaneous and fluid, which contrasted with Hassan's very precise, structured relationship with the work.

C& Interview

Drawing: A Modest Medium?
A conversation with Massinissa Selmani. Read it at contemporaryand.com



Kareem Lotfy and Andeel, installation shot at Nile Sunset Annex 2015. Courtesy of the artist

DOING IT IN COLOR

By Sean O'Toole

Sydelle Willow Smith, "Soft Walls Coach Dino" (detail), 2013. Courtesy of the artist

The now commonplace use of color photography across the continent was prefaced by a great deal of suspicion and argument, and also relish

He is best known for his black-and-white portraits of Nigerian women with elaborate sculptural hairdos, but J.D. 'Okhai Ojeikere – or simply "Pa" Ojeikere as he was known to his many Lagosian admirers – also made color photographs. In 1966, while working for West Africa Publicity Ltd., a specialist marketing company that grew out of a colonial business offering advertising services, Ojeikere took on his first job with Lintas, the in-house advertising department of Lever Brothers, the British company behind the Lux soap brand.

"The company brought the first Miss Nigeria for me to photograph," recalled 79-year-old Ojeikere in a 2009 interview. As was already customary in advertising, Ojeikere, who died in 2014, used color film for the job. Color was still an expensive novelty in Nigeria at the time, which explains what happened next. "After taking the photographs the conventional way, which was one of my major challenges in those days, I gave the films to my boss for processing abroad because there was no processing lab in the country at that time," explained Ojeikere. When his photographs of Miss Nigeria arrived back from London, there was a note attached: "Either [the] wrong light or film was used for photography." The problem, it turned out, was the lighting. Ojeikere – who, like South African documentary photographer Santu Mofokeng, started his professional career as a darkroom assistant – had to swot up taking pictures in color. Afterwards, he invited Miss Nigeria back to his studio. "I did another job which turned out to be a good one. After that I became an adviser to other photographers."

Ojeikere was not the only African photographer to struggle – if not technically then at least attitudinally – with color photography. The South African documentary photographer David Goldblatt, while professionally competent with the medium of color, often using it for book and magazine commissions, for decades resisted using it for his personal work.

"One of the reasons why I didn't persist with color in my personal work was because it was too sweet, too colorful," Goldblatt told me in 2002. When he finally started exhibiting color work, around 2000, initially at the Goodman Gallery, Goldblatt leached his photographs of color.

"Africa's immersion in the fullness and complication of the digital age is visible in the continent's diverse photography, most of which now uses color – without any need for argument or grandstanding."

The de-saturated hues of his inkjet prints on cotton paper, which by the mid-2000s included cityscapes and rural scenes, shared greater affinities with the desert watercolors of Adolph Jentsch and Walter Westbrook, both celebrated for their tonally-rigid landscape studies, than the color experiments of a younger generation of photographers attempting to portray a newly liberated country.

"From the very beginning of photography, the rendition of lens-based images oriented towards the grays, blacks, and whites of offset printing," writes Berlin-based Nigerian photographer Akinbode Akinbiyi in *Just Ask!*, a 2014 book of essays on photography edited by curator and art writer Simon Njami. According to Akinbiyi, who began his photographic career in 1974 and continues to produce his black-and-white street photos using a classic Rollei twin-lens reflex camera, the bias towards black and white for serious documentary, art, and reportage photography only began to shift in the 1970s. In South Africa it took even longer.

While a student at the Michaelis School of Fine Art in Cape Town, the celebrated color portraitist Zwelethu Mthethwa also worked in black and white. Examples of this early work appeared on Okwui Enwezor and Rory Bester's Rise and Fall of Apartheid, an elegiac group exhibition showcasing South Africa's mostly black-and-white tradition of photojournalism and documentary photography. Mthethwa, who is currently defending a murder charge relating to the fatal assault of a 23-year-old woman, revised his opinion of black and white while studying for a Master's degree at the Rochester Institute of Technology (RIT) in the late 1980s.

"When I looked at my work that I shot before I went to the US, work I had started back in 1984, I was shocked," he remarked in a 2004 interview. "My work seemed to perpetuate the myth that poor people are miserable and down-and-out."

Mthethwa's decisive shift to color and rejection of the austere naturalism deployed by earlier documentarians in producing "positive documentation," to borrow a phrase coined by photographer Peter McKenzie, has become a way of theorizing aesthetics in post-apartheid South Africa.

Color dignifies, goes the simplified version of an argument that traces its origins back to art historian Michael Godby's influential 1999 article in NKA, "The Drama of Color: Zwelethu Mthethwa's Portraits." Not everyone agrees with the simplistic binary – that color is progressive and black and white old-fashioned – spawned by these academic debates, especially not Santu Mofokeng.

"I felt that my work and that of lefties, groups and archives, and other activists and organizations, along with their efforts, were being insulted and thrown out like so much apartheid paraphernalia and baggage," remarked Mofokeng in a 2014 interview. He was addressing the valorization of color in post-liberation South African documentary work. He explicitly took issue with Mthethwa's position, reiterated in his self-titled 2010 monograph and in a subsequent interview with Enwezor, as an expedient attack on a rich and varied tradition of photography.

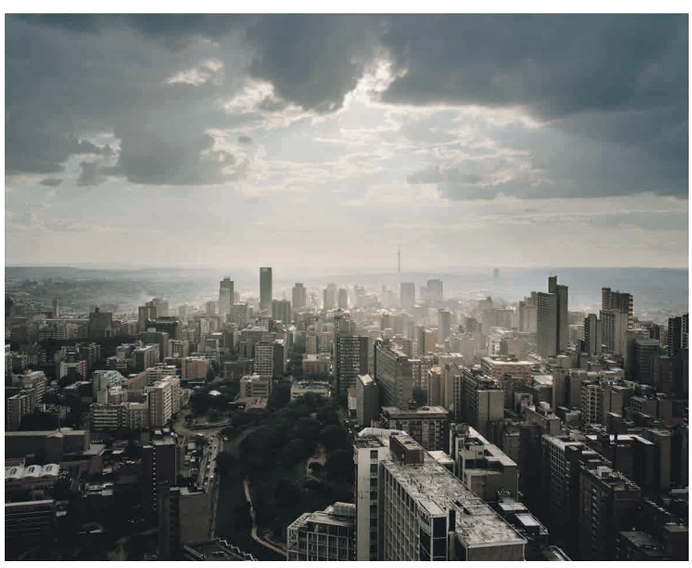
"I felt our efforts in fighting and agitating for apartheid to be disbanded and abandoned were being rubbished," stated Mofokeng. "He [Mthethwa] appeared serendipitously when South Africa needed a face with the developments in the country. He was rooted for by former apartheid museum directors who were looking to legitimize their collections and other policies, which ignored struggle images and documentaries."

Mikhael Subotzky and Patrick Waterhouse, View from Kensington, Ponte City, 2013. Courtesy of the artists

Mikhael Subotzky and Patrick Waterhouse, Ponte City from Yeoville Ridge, 2008. Courtesy of the artists

For a younger generation of photographers working exclusively in color, the pitched quality of debates around the usability and ethics of color as a medium for serious work possesses an outdated historical quality. Ojeikere recognized this: "We are in a jet age," he said in a 2013 interview. Berlin-based Akinbiyi, who was born to Nigerian parents in England, is similarly unsentimental. "With the advent of the digital age, color has become supreme," he writes in *Just Ask!* "Black and white is now generally seen as a throwback to a once-strong tradition that has more or less lost its audience."

Africa's immersion in the fullness and complication of the digital age is visible in the continent's diverse photography, most of which now uses color – without any need for argument or grandstanding. For decorated photographers like Pieter Hugo and Mikhael Subotzky, both from South Africa, or Edson Chagas from Angola, color is eminently capable of describing the varied inflections of urban life on the continent. In turn, their work has become a fertile seedbed or point of contestation for other young photographers looking to make their mark. And not everyone is conforming by presenting things in color.



Mikhael Subotzky and Patrick Waterhouse, Looking West, Ponte City, Johannesburg, 2008. Courtesy of the artists

Musa N. Nxumalo and 20-year-old Lindokuhle Sobekwa, both from Johannesburg, prefer the reduced tonal qualities of black and white. This hasn't limited the potential audiences for their work: Nxumalo's biographically-inflected portraits of young black youth, collected into a book titled *In Search Of…*, was shortlisted for the 2015 First Book Award; Sobekwa exhibited his gritty essay on Thokoza's drug users at the first International Photo Festival in Ghent earlier this year.

Color, while a useful optic for negotiating aspects of African photo history, is also potentially constraining in its own way. That Thabiso Sekgala from South Africa, Lakin Ogunbanwo from Nigeria, Filipe Branquinho from Mozambique, Calvin Dondo from Zimbabwe, the Paris-based Senegalese expatriate Mame-Diarra Niang, and Sammy Baloji, who divides his time between Lubumbashi and Brussels, all shoot in color is self-evident. This is not what connects them. Rather, it is how they frame their restless subject: an unevenly resourced landmass with a young and metropolitan outlook on the future.

Maputo-born Branquinho makes photos about his home city. Trained as an architect, he grew up with the black-and-white photographs of Ricardo Rangel and Kok Nam, distinguished Mozambican documentarians who recorded the many joys and agonies of their country's painful birth. However, in his ongoing portrait essay *Occupations* (2011–present), Branquinho assumes a more formal approach than his predecessors. Interested not only in showing what work people do in Maputo but also where they do it, his color portraits show this Indian Ocean port city to be a place of exertion and enterprise, where barbers and welders, female boxers and mobile hawkers gather and do.

Hugo and Mthethwa's vivid frontal portraiture is a reference point, but so is Akinbiyi's ambulatory method. "My philosophy is that you are quickest on foot," said Akinbiyi in 2013. "When you walk, you move slowly through spaces and by so doing you see more." Branquinho expressed a similar attitude in a 2012 interview: "I walk around Maputo every day, watching urban life, diversity of scenarios, and people and their activities. Even though I have a predefined list of occupations that I would like to photograph, I'm always open to the surprises of daily life."

In 2013, Branquinho – together with Sekgala, Paris-based Burkinabe Nyaba Léon Ouedraogo, and the Nigerian Adolphus Opara – had his work selected for PHOTOQUAI 2013, a self-styled "world image biennale" featuring 40 global photographers and hosted by Musée du quai Branly in Paris. As tends to happen whenever continental photography is yoked in service of transcontinental diplomacy, the African selection was strongly weighted towards documentary. Three of the four projects were in color; they included Sekgala's startling essay Homeland, produced in 2010, four years before he committed suicide in late 2014.

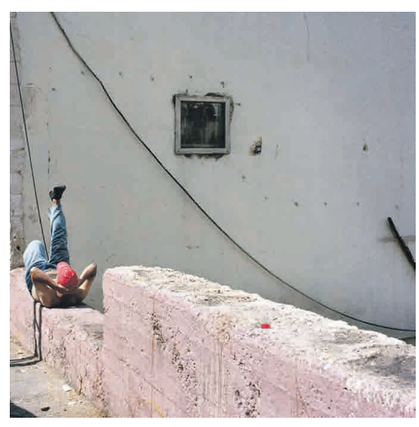
First exhibited at Johannesburg's Market Photo Workshop in 2011, Homeland consisted of color portraits of young men and women living in the former black homelands of KwaNdebele and Bophuthatswana, along with brooding descriptions of the semi-rural landscapes they call home. Tender, curious, and strangely hopeful, this formally accomplished body of work catapulted Sekgala onto a global stage. His photographers were included in *Rise & Fall of Apartheid*, operating as an ambiguous closing bracket to the exhibition.

"A lot of his portraits have this unbelievable tension," remarked Mikhael Subotzky, a Magnum photographer who mentored Sekgala during the making of the series. "His sitters are conscious of being observed, and at the same they are comfortable with that. That tension makes it very powerful." Akinbiyi, who met up with Sekgala in Berlin during a 2013 residency at the Künstlerhaus Bethanien, also admired Sekgala's ability to use "the square format and color film to express his acute sensitivity."

Where Sekgala's earlier work was introspective, offering the viewer an unflinching view of the perplexities of South African history and its irresolution, his more recent color work possessed a worldly outlook. *Running*, his debut commercial exhibition with the Goodman Gallery in 2014, included portraits of white Berlin women posed in Turkish male-only teahouses alongside street scenes photographed in Amman, the Jordanian capital, and Bulawayo, Zimbabwe's second city. Sekgala's self-assured debut not only confirmed his observational prowess, but also his preference for immanent and suggestive settings.

In an interview shortly before his death, responding to a question about the muted shades of blue, graphite, and ochre in his work, Sekgala skillfully shifted the terms of the question from color to photography's core science. "As much as it sounds obvious, the most important thing for me when I am photographing is to think of the medium – meaning photography is about time and light," responded Sekgala. It is a common-sense insight, one that points to the rigorously subjective ways in which photographers negotiate the perceptual basis of photography.

Sean O'Toole is a writer and co-editor of City Scapes, a critical journal for urban inquiry. He lives in Cape Town, South Africa.



Thabiso Sekgala, Running Amman, 2013. Courtesy of the artist

BAMAKO REAFFIRMS ITS PLACE AS A PHOTOGRAPHIC HUB

Bisi Silva, the powerhouse Nigerian curator, is artistic director of this year's Bamako Encounters. She speaks about the importance of Mali as host country, as well as the importance of the biennale form for African artists.

Aboubacar Traoré, Inchallah, 2015. Courtesy of Bamako Encounters

C&: As the artistic director of this year's Bamako Encounters, what do you see as the biennale's opportunities and challenges, especially given the situation in Mali in the aftermath of the political crisis?

Bisi Silva: I think the cultural sector's morale needs to be lifted after the unfortunate political insurgency of 2012. The ensuing destabilization affected businesses and resulted in the cancellation of events including the Bamako Encounters. It was a precarious moment and this was palpable within the country. That is what creates a challenging situation. What is reassuring, however, is that there is a collective desire to work towards bringing the country back to a state of normalcy, and the Malian government seems to have understood that culture has to play a big role. The government has understood that it is important to restore local, continental, and international confidence. To stop is to go home, lock the doors, and live in fear. And in such a challenging situation new opportunities open up that need people to think, see, and act differently and for me that involves creating an international program that is local. Every single Malian photographer has a responsibility to become invested in the Biennale and to believe in the ownership of the event. It has been an educational experience developing an ongoing dialogue with the different photography associations that work in Bamako, but also across the country, and learning about the ways in which they will bring the Biennale alive and into being. This is the beginning of a new relationship that will extend over and beyond a fixed time.

"Before I started working as a curator in Nigeria, I spent the first three or four years just going to exhibitions, talking to people, reading, listening, and learning. I like to think that my practice is of here and from here, but can also be accessed internationally."

Héla Ammar, Tarz, tisser le temps, 2015. Courtesy of Bamako Encounters

C&: There have been other biennales such as in Johannesburg or Benin that were unable to continue for different reasons. As an artistic concept, are biennales an important cultural catalyst for African cities?

BS: Yes, I believe they are important because of the lack of infrastructure around the continent, the lack of mobility across it, and the high cost of travel. For me to go from Lagos to Bamako costs nearly 1000 USD. It's almost cheaper to take a 13-hour flight to New York. The biennales are an opportunity for artists on the continent and in the Diaspora to engage with each other, but also with the rest of the world. It is important that there are platforms big and small for African artists to be able to meet an Ivorian, a Togolese, a Nigerian, a Ugandan, and that this takes place not in Paris or New York, but across the continent. Through such meetings, dialogues and collaborations, more activities can be developed at the local level.

Malala Andrialavidrazana, Figures 1838, Atlas Elementaire, 2015. Courtesy of Bamako Encounters

C&: Nowadays, young artists from African cities no longer dream of going to Europe and exhibiting in London or Amsterdam. They want to focus on the local power of building artistic infrastructures.

BS: Yes, to a large extent that is true. The idea is not to exclude going to Europe but it should not be the only objective. What is important is that there is a space created within Africa that allows artists to interact professionally. There are many formal and informal collectives working together right now. In Nigeria, for example, Uche Okpa-Iroha has started the Nlele Institute, which is training photographers. They are now doing projects with the Video Art Network of Lagos (VAN), which was founded by Jude Anogwih, Emeka Ogboh, and Oyinda Fakeye. Every two months they host what they call a "photo party" where they show slide and video projections and give talks, but also have drinks till the late hours of the night. We need to create more togetherness because that is what makes us stronger and relevant. We will get to a stage where an organization in Lagos or Nairobi will collaborate with the Market Photo Workshop in South Africa and they will meet not outside the continent, but in Bamako. Platforms such as the Bamako Encounters can help to make that happen. Uche Okpa-Iroha called me up recently because they are going to be taking some of their students to Bamako. Today there are Funds such as Art Moves Africa or the Prince Claus Ticket Fund that enable artists to travel within the continent instead of outside it. A decade ago it seems people had no choice but to make their way to Paris or London.

C&: When you started the Center for Contemporary Art, Lagos (CCA) in 2007, what was your driving force or your vision?

BS: At the time I started CCA, there was no real space for artists working in experimental ways. The Lagos art scene was predominantly commercial, with galleries selling the same kind of work – mainly painting and sculpture with nothing in between. As a curator of contemporary art, I felt that there was no platform to nurture the kind of work I wanted to do. There were few platforms for critical discussion, for developing curatorial practice, or for thinking through ideas and themes. My initial plan was just to start a research/resource center. But then there were some exhibition ideas that I had – for example *Like A Virgin* (2009) with South African artist and activist Zanele Muholi and Nigerian artist Lucy Azubuike, and I just couldn't find a space that would take such a provocative exhibition. Finally a friend advised me, "Bisi, if you want to do this thing, just try and open up your own space." This led to setting up the library as well as an exhibition/workshop space.

C&: After living in France and the UK for over two decades, you relocated to Lagos in 2002. How did you experience this move in terms of your curatorial practice?

BS: I remember that at the beginning I used to call what I do "developmental curating." Not so much in terms of the traditional use of the word development, but in terms of the fact that there was very little curatorial practice in Nigeria and this had to be developed. Most artists here organize their own or each other's exhibitions. So for many artists it was their first time working with a curator. I tried to be sensitive to local needs by not trying to "import" ways of doing from Europe or saying "This is how it's done." Before I started working as a curator in Nigeria, I spent the first three or four years just going to exhibitions, talking to people, reading, listening, and learning. I like to think that my practice is of here and from here, but can also be accessed internationally. But what is important with what I do is to find ways to think about developing a discourse that emanates from the local. Art from across Africa has suffered from a disconnect in terms of the way it is presented, articulated, and documented. This has rendered the specificities of local practice and discourse somewhat Diasporic, atemporal, and homogenizing in a way that exists in few other parts of the world.

Youcef Krache, Vitrines Fugaces, 2015. Courtesy of Bamako Encounters

C&: Your team at this Biennale also includes Issa Diabaté.

BS: Yes, apart from my two dynamic associate curators Yves Chatap and Antawan Byrd, I am pleased to be working with leading Ivorian architect Issa Diabaté of the Koffi & Diabaté Group in Abidjan. Diabaté will be focusing on the biennale's exhibition design. I first came across his work when he won the design award at the 1998 edition of Dak'Art in Senegal. He also had an exhibition in the OFF program in 2004. Since then I have tried to keep in touch with his work, most recently in Dakar OFF in 2014. There are some great architects working across the continent and we need to collaborate more with them. Issa Diabaté is only an hour-and-a-half plane trip away from Bamako, so I didn't feel the need the look to Europe – as is often the case – when we have incredible talent right on our doorstep. His local knowledge is extremely beneficial and pertinent. I believe that as a graduate of the Yale School of Architecture and a keen traveler he will draw from an expanded worldview and then synergize it with his deep local knowledge to produce some interesting results. This fits perfectly with our curatorial and research interests and the questions we are asking, such as "What do we need to put in place in order to engage the local?" or "How does an international biennale have local resonance?" The Bamako Encounters is an appropriate platform from which all of us can explore the possibilities through both small and large gestures.

C&: The Biennale's title "Telling Time" can also mean speaking or narrating time. What does the title mean to you?

BS: There are countries that I am always fascinated with: India, for example, or Brazil with its history that connects so intricately with mine. Within Africa, it is Mali with its extremely rich material and visual culture as well as a fascinating history and legends – of Timbuktu, of the founder of the Malian Empire, Sundiata Keita, and of the Mansa Musa and his trip to Mecca – going back thousands of years. Mali is famous for its *griots*, for its art of telling stories, of preserving the history of the country, of families, and of individuals through an oral tradition. This notion of telling is a gerund: it's not "tell," it's telling, because it's continuous from the past to the present and into the future. At the same time, since I started thinking about the biennale's title I was relating it to events happening in West Africa. The devastating Ebola epidemic that was ravaging Liberia and Sierra Leone. The uprising in Burkina Faso, the Boko Haram situation in the northern part of Nigeria. I wanted to reflect on what it meant to live today. So I thought that "Telling Time" was really a perfect way to begin to articulate different levels of stories, of narratives. In addition, this edition is a landmark juncture for the Bamako Encounters and it is a moment to reflect on its role in the development of photographic practice from Africa. And I think it is extremely important to ask: Where was African photography when it started and where is it now? And where will it be twenty years from now? It is also important to begin to think of its sustainability: How do we make sure that we safeguard the existence of the biennale? How do we reinvent it so that it becomes and remains relevant to the twenty-first century? And how can we increase local participation and ownership as part of the future plans? I want people to begin to think about that. The Encounters comes out of the documentary photograph tradition, and since 1994 the work of photographers from Africa has changed and become more diverse. I wanted to highlight these changes. I wanted to open it up to more experimentation, to show that African photography is becoming self-confident, that it is beginning to mature.

C&: Important photographers such as Seydou Keïta and Malick Sidibé from Mali or the Nigerian J.D. 'Okhai Ojeikere, with whom you've worked closely, have influenced so many generations of photographers…

BS: Seydou Keïta and Malick Sidibé are household names in Mali, as Ojeikere is in Nigeria. Younger artists are now looking on the Internet because if you are isolated, if you are based in Luanda or Kigali or Bujumbura, photographers are not passing through on a regular basis. So they are discovering these photographers online and realizing that they were already doing fascinating work three generations ago. Now it is the younger generation's turn to reinterpret what their predecessors did in the mid-twentieth century and to create something new for the twenty-first.

Aboubacar Traoré, Inchallah, 2015. Courtesy of Bamako Encounters

TRADITION AND CHANGE IN MALIAN PHOTOGRAPHY

By Chab Touré

A new generation of Malian photographers is tenaciously defining their own visual language, one that reflects the upheavals on the streets and in their inner lives.

Seydou Camara, Les manuscrits de Tombouctou, 2009. Courtesy of Bamako Encounters

Mali is a landlocked country. The history of its exchanges with the rest of the world was inscribed, even before the incursion of French colonialism, on a South–North axis. This natural orientation of trade explains the relatively late arrival of photography in Malian use. After passing from Europe to the west coast of Africa in the mid-1800s (Liberia, Sierra Leone, Ghana, Nigeria), the practice of photography traveled a long distance before reaching the Sahel in French Sudan, around the time when the Borgnis-Desbordes mission came to Bamako in 1883.[1] By their own accounts, the first photographers on Malian soil were French or Levantine civilians who had arrived, along with the medium of photography, in the retinue of the first colonists. It was not until the mid-1950s that native Malians began taking photographs themselves.

Seydou Keïta and Malick Sidibé had given up photography years before André Magnin first discovered their work in 1991.[2] Sidibé had moved on to repairing and mending cameras. Keïta, retired after serving as the official photographer of the secret service, was a respected man in his neighborhood. His studio had been taken over by a nephew or apprentice. It is understandable that the first to be astonished by what happened after the meeting with Magnin – the devil according to some, or the messiah for others – were Seydou Keïta and Malick Sidibé themselves. Their astonishment that their archives were valued so highly by people with no family connection to the subjects portrayed was mixed with a sense of pleasure in having performed their vocation well. Keïta and Sidibé would become what Michel Onfray calls two "conceptual characters" in the elaboration of a theory of African photography.

In 1993, Françoise Huguier and Bernard Descamps, along with several Malian photographers – Keïta, Sidibé, Alioune Bâ, and Racine Keïta – began planning a photography festival[3] to get the word out to Malians themselves about the craze that had provoked the discovery of Keïta and Sidibé's archives. While they basked in the limelight of exhibitions that cemented their recognition in Europe and worldwide, some spoke of exotic freshness and others bought negatives by the hundreds (sometimes for prices that low).

"They are using photography as their locus of artistic expression rather than seeing it as a magical practice that saves from oblivion the elegance of a festive occasion or the heady atmosphere of a successful surprise party."

A series of exhibitions looking at pan-African photography – held in 1994, 1996, and 1998 – all drew on either collections of photography studios produced between 1950 and 1980, or the archives of national agencies of press photographs in African countries (Mali, Guinea, Senegal). Interest in Keïta and Sidibé expanded to other Malian photographers, including Abdourahmane Sakaly, Mountaga Dembélé, Adama Kouyaté, Youssouf Traoré, Félix Koné, Nabi Doumbia, and Sadio Diakité. All have been celebrated by subsequent editions of Encounters, the photography biennale that has attempted to position Bamako, without the city's consent,[4] as the African capital of photography – much in the way Ouagadougou is vaunted as "the capital of cinema."[5] By the time Encounters, created in 1994, came of age in 2001, in part thanks to extensive discussion about photography in Africa as well as other circumstances,[6] the reality of photography in Mali was a far cry from the claims of the trade press and professionals. Ever since the 1980s, Malian photographic practice has been dominated by thousands of young, self-taught photographers (often based in studios but sometimes on the move) who produce photographic documentation of our weddings, our baptisms, our dances, our hysterical laughter, our holiday best, the color of the ground around our homes, and "precious things whose form is dissolving and which demand a place in the archives of our memory," to quote Charles Baudelaire.

© Malick Sidibé, Nuit de Noël (Happy Club), 1963 Gelatin silver print. Courtesy MAGNIN-A, Paris

At such festive occasions, no one deigns to discuss those photographers or their photographs. It is important, nevertheless, to talk about them. If only to stop them from perceiving that global passion for studio portraiture as confirmation that they are on the right path, the path of prosperity and posterity. And if only to stop them from believing that it is enough to wait for time to pass, to wait for their current work to age and become "vintage." As Maurice Rheims has said, "Eventually everything will grow old. One only needs to be patient, to wait for what is new to acquire age."

Fortunately, there are upheavals underway on the streets and in the inner lives of Malians. Revolutions are erupting. Unique dynamics are being devised. Liberties are hatching. Many noble intentions, a wide variety of support, and most of all Malian photographers' desire to deserve, from now on, all the attention that they already receive, have combined to produce a new generation that is tenaciously attending every workshop and every master class to try its hand at the craft. Some of these artists are taking wise advantage of the space for meeting and exchange offered by the biennial Encounters, in order to understand the language of photography, that "expression

© Sadio Diakité, Untitled, 1966. Kayes, Mali

of purely aesthetic research."[7] Such photographers as Alioune Bâ and Youssouf Sogodogo (about whom we have heard little for some time); Amadou "At" Traoré and Racine Keïta (who have been forgotten); or Mamadou Konaté (still around) are the forerunners of a new generation, which appears to have enough passion and curiosity to be encouraged to dig more deeply and take more liberties.
Harandane Dicko, Seydou Camara, Fatoumata Diabaté, Amadou Keïta, Bintou Binette, Mohamed Camara, and some others, without rejecting the aesthetic established by the social photography at the studios of the fifties, are surpassing the first group. They are using photography as their locus of artistic expression rather than seeing it as a magical practice that saves from oblivion the elegance of a festive occasion or the heady atmosphere of a successful surprise party. They are endeavoring to use photography as a way to take action: for their own lives and those of society at large. Their work attacks the prematurely established structures that restrict photography in Africa to the confines of a lapsed aesthetic: 1950s studio portraiture. They draw their aesthetic material from the details of their daily rebellion against the breakdown of community life. They glean from their day-to-day social experience, which saps off their future dreams without regard for their youth.

Chab Touré
Professor of aesthetics, art critic, and director of the galleries Carpe Diem (in Ségou) and AD (in Bamako)

C& Feature

The Constant Observer
The work of photographer and activist Muhammed Lamin Jadama traces the quiet and dramatic moments of refugees' daily lives. More at contemporaryand.com

Bintou Binette, La Bataille, 2013. Courtesy of the artist

1.
Erika Nimis, as quoted by Dagara Dakin on African photography, in *L'Afrique en regards: Une brève histoire de la photographie*, Filigranes Editions, November 2005

2.
André Magnin recalls having discovered at a New York exhibition of African contemporary art in 1991 two photographs from the 1950s attributed to an anonymous Bamako photographer. That same year, he left for Bamako, convinced that there could not have been droves of anonymous photographers in Bamako in the fifties. Sure enough, he found Malick with the help of the first taxidriver he asked. Malick in turn led him to Seydou Keïta.

3.
The festival, titled Encounters with Bamako's African Photography (Rencontres de la photographie africaine de Bamako), was held in November 1994.

4.
To this day the photography festival has very scant involvement from Malian laypeople and politicians alike.

5.
This was the festival's declared objective according to the founding mission statement of Encounters with Bamako's African Photography.

6.
The scarcity of salaried jobs has led young graduates aspiring to be photographers to work freelance.

7.
Dagara Dakin, op. cit.

A Photographer with a Sculptor's Sensibility

Steeve Bauras, 3K P, 2013. Courtesy of the artist

Martinique-born photographer Steeve Bauras, who is showing new work at Bamako Encounters, talks about his background as a sculptor and how skateboarders have helped him understand cities

C&: Tell us a bit about your artistic journey. How did it all start?

Steeve Bauras: I first decided to travel, which led me to continue my studies, which I had begun in Martinique, at the ENSBA (the National School of Fine Arts in Paris). Apart from the institution's prestige, the location turned out to be an incredibly useful tool, to be sure. I met and befriended Emmanuel Saulnier, who had attracted a group of artists to his sculpture studio, including the likes of Elise Vandewalle, Jean-Baptiste Mognetti, Andres Ramirez, François Bianco, and Anne-Charlotte Yver. Artists I still see, collaborate with, exchange ideas, and exhibit with today, and who helped to determine how my work has evolved. This group is a refuge, a source of calm and stability that I try to hold onto in the face of some of my hardships.

C&: What made you choose photography as a medium? Do you only work in digital?

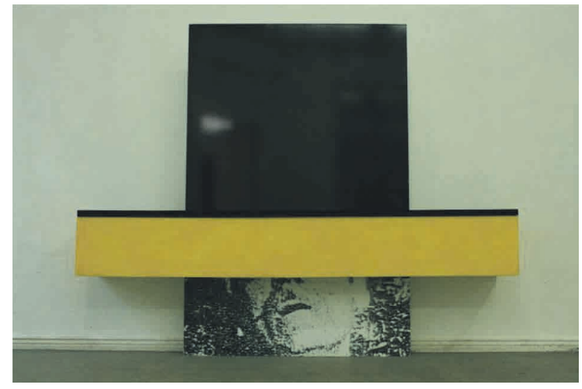
SB: Photography is the place where I am perhaps the most effusive, rustling around and always looking for the right mood. I like to question the medium's limits, its process of depiction, and its validity in the form of hypotheses that I develop with my photographic subjects, as in the Zugzwang series [a German chess term meaning "forced move"]. This term sums up an ideal, which is the possibility of not making the next move for fear of damaging your position. Within the work, that word is a good summation of the state I might find myself in before any new project, somewhere between excitement and immense panic. You also need to put this in the context of the fact that I am a photographer in a sculpture studio, as I was during my studies and will no doubt continue to be in my current work. My work is mainly done digitally, while trying to resist that bulimia of images that the recording method lends itself to. The images are not subjected to any post-production work, the intention being to propose a plausible and fair inscription of captured reality.

C&: Who are your role models in this field? Do you draw your inspiration from African photographers?

SB: Little by little, I am discovering photographers from the African continent, but there are certainly gaps. I have a very good view of David Goldblatt's work. Some will say that isn't surprising. The portraits of James Barnor, Samuel Fosso. Essentially the hotshots, you might say. Next, as to those who nourished my "field" I might mention Édouard Boubat, Don McCullin, Trent Parke, Helmut Newton, Walker Evans, David Alan Harvey, William Eggleston. And not only photographers, Per Kirkeby, Julian Schnabel, the photography of Andrei Tarkovsky, Pasolini's ties to reality, Harold Pinter's posed situations, or Bukowski's anti-hero, the "noise" scene's way of questioning sound, experimental music. All of these factors have fed into my images. I understand some might be suspicious of this string of references as indiscriminate namedropping, but I hope that gives a sense of the route the projects take outside the studio before being "stretched into place."

"Skaters allow me to grasp cities as they are explored with a certain fluidity. With their help I obtain a panorama of places."

Steeve Bauras, My Dears, 2015. Courtesy of the artist



Steeve Bauras, Zugzwang n°3, 2011. Courtesy of the artist

C&: You recently participated in Havana's 12th Biennale. How did you perceive the biennale itself and the city's cultural and artistic context?

SB: Participating in Havana's 12th Biennale was a big surprise and an honor. As far as the biennale itself goes, the conviction is there, the enthusiasm is huge, and the artists are responding, so that couldn't be anything but an excellent cocktail. The locals are awash in that energy, giving the impression that problems aren't actually problems at the end of the day. This year was the first edition to insert itself in the city, which will certainly raise awareness and create interaction. The city stimulates you nonstop, but in my opinion, it takes time before you get over the intense impression of being inside a giant postcard. The cultural and artistic life is obviously fevered, which makes for a pretty wide range of possibilities. That said, my view of the context was very limited because my stay was short and focused on the project I was presenting, so I had very little time to actually explore the city and the country.

C&: Tell us more about your ongoing installation series 3K that you also exhibited in Dakar in 2013. In Havana, you involved various media, such as photography, video, and a skateboard ramp where skateboarders are invited to participate...

SB: The 3K project builds on reality, and because of its extremely full-on discourse deliberately jams into it. The aim here is to initiate a reflection on racism within communities. It also shares that recurrent aim of giving the project, and therefore the discourse it propagates, an anchor – not only formally but also economically, socially. Yes, 3K stands for Ku Klux Klan, but the work is not only about the KKK. It intends to focus on the hypnotic nature of those extreme ideologies that fluctuate between eras but remain perpetually significant. In the 3K video, which oscillates between a short scene from Samuel Fuller's 1963 film *Shock Corridor* and images of urban skateboaders (in Dakar and Havana), the skaters resemble a hunting ground of a discourse in which the skateboards are the vectors and the local population are the targets. The skating ramp (which is not always included) amplifies the cyclical nature of these thought structures and cannot be activated by anyone except skaters. In its globality, the project is an extension of my photography, a proposed image, submitted to critique, giving rise to exchange.

C&: And why do you feature skateboarders?

SB: Skaters allow me to grasp cities as they are explored with a certain fluidity. With their help I obtain a panorama of places. Images gathered with the help of these "silhouettes" (the skaters) lead the project progressively into new trajectories, new realms of the possible. Their collaboration allows me to truly insert myself into a reality whose rhythm and whose density sometimes escape me. As Jean-Baptiste Mognetti put it in his essay "Sofa Grunge," published in Laura magazine: "The 'coolness' of urban board sports becomes the vehicle of a hypnotic message..."

C&: You seem only to use black and white, which has a strong effect. You also pair this with public urban spaces. What makes these elements important to you? Also, would you define your work as political?

SB: In the 3K project and the video in particular, the black-and-white is accentuated, saturated. The video in my practice approaches the turf of a game, authorizing me to take certain photographic liberties. It serves as a breath, a puff of air, in my photography. Here the black and white is saturated into the possible in the desire to diminish identifiability of characters. It may well reveal itself as a recipient awaiting color because the goal of this project, paradoxically, is not to talk about just black-and-white racism, but racism within communities. It all owes to the absurdity of the situation: a black man apologizing for the Ku Klux Klan. So the work beckons to everyone who wanders around our contemporary societies able to be charmed into becoming a target of these ideologies out of identical yet wide-ranging motivations. I don't think the practice I have developed is political. It serves as a warning. It points at certain things and submits an object for examination.

C&: Can you tell us a little bit about your contribution to this year's Encounters of Bamako?

SB: At Bamako, a variation of 3K has been proposed. It's part of the video selection, which means the set-up I've proposed will be easier in terms of logistics and production but will preserve a certain "visual polyphony."

The work of Steeve Bauras will be exhibited at the 10th Bamako Encounters, African Biennale of Photography.

REANIMATING A FAMILY'S HISTORY

First-time Bamako Encounters exhibitor Lebohang Kganye uses photos from her family archive to make arresting 3D dioramas that tell the story of urban migration in South Africa

Lebohang Kganye, The Pied Piper, 2013. Inkjet print on cotton rag paper, 64 x 90 cm. Courtesy of the artist

C&: How would you describe your artistic practice and what was your artistic journey like? How and why did you become an artist? And how has your experience studying at the Market Photo Workshop influenced your practice as a visual artist?

Lebohang Kganye: I actually started out writing poetry and stories, and then doing theater when I was in high school. It was never my intention to do art; I wanted to do African literature or journalism. However, when I finished high school, I went on to study photography at the Market Photo Workshop. I had a strong desire to incorporate my interest in literature and performance into my photography practice, so one of the trainers at the Market Photo Workshop, Sharlene Khan, introduced me to the works of Cindy Sherman, Kara Walker, Mary Sibande, Nandipha Mntambo, etc. As a photographer, turning the camera on myself happened very organically. I felt an urgency to become the author and the subject, exposing myself to the public, showing my vulnerabilities, my desires, my contradictions, and my feelings of always having to play "catch-up."

C&: Let's talk about your photographic series Ke Lefa Laka. Could you tell us where the idea came from? It is of course highly historical, but very personal, too.

LK: Ke Lefa Laka (2013) is a project that came about three years after losing my mother, who was the main link to my extended family and historical roots. I initially began navigating my history through geographic mapping, attempting to trace where my family originated from and how we ended up in these different spaces that we all now call home. I visited the different locations where my family lived in South Africa and found many old family photo albums. I realized that family albums are a significant part of family histories. The photographs are more than a documentation of personal narratives; they become prized possessions, hearkening back to a certain event, a certain person, and a particular time. Family photographs are more than just a memory of moments or people who have passed on, or the re-assurance of an existence. They are also vehicles for a fantasy that allows for a momentary space to "perform" ideals of "family-ness," becoming visual constructions of who we think we are and hope to be, while at the same time they represent an erasure of reality. I realized how the family album is composed of a selection of what shall be remembered and what forgotten, turning our histories into orchestrated fictions, imagined histories.

MELEKO MOKGOSI
SERGE ALAIN NITEGEKA
A STORY WITHIN A STORY, GÖTEBORG BIENNIAL 12 SEPT – 22 NOV

KEMANG WA LEHULERE
GASWORKS, LONDON 24 SEPT – 8 NOV
FRIEZE LONDON, BOOTH G11 14-17 OCT

SIMON GUSH
BAMAKO ENCOUNTERS 31 OCT – 31 DEC

ROBIN RHODE
PERFORMA 15, NEW YORK 1-22 NOV

EDSON CHAGAS
NEW PHOTOGRAPHY, MoMA, NEW YORK 7 NOV – 20 MAR

info@stevenson.info
www.stevenson.info

STEVENSON

CAPE TOWN
Buchanan Building
160 Sir Lowry Road
Woodstock 7925

T +27 (0)21 462 1500
F +27 (0)21 462 1501

JOHANNESBURG
62 Juta Street
Braamfontein
2001

T +27 (0)11 403 1055
F +27 (0)86 275 1918

C&: In a way you are the main character in those scenes, impersonating your granddad. Why were you interested in playing him yourself?

LK: My grandfather passed away before I was born and we carry his surname (despite the variations in spelling). He was the first person in the Kganye family to move from Di'plaasing, which means "homelands," in the Orange Free State, to the city in the Transvaal Province to find work because he didn't want to be a farm laborer like the rest of the family. As apartheid was ending and the majority of the family moved from the homelands to seek work in Transvaal, they temporarily lived in his house in Johannesburg. As a result, everyone in the family has stories about my grandfather, and even though I was born in "his" house, I never got to know him except through stories passed down from family members. So Ke Lefa Laka is also about being in the same place at different times and not meeting. I enact stories about my grandfather to construct a visual narrative in which we meet by using life-size flat mannequins of the characters related to me in various family stories. In these fictive narratives I am the only "real" person, taking on the persona of my grandfather, dressed in a suit, a typical garment that he often wore in the family photographs. The photomontages are composed of sourced images such as scanned original family photographs from relatives, which are then enlarged and printed, pasted onto cardboard, hand-cut, arranged in the studio as temporal spaces, and finally photographed. I feature as the main character in the guise of my grandfather, linking the present with the past.

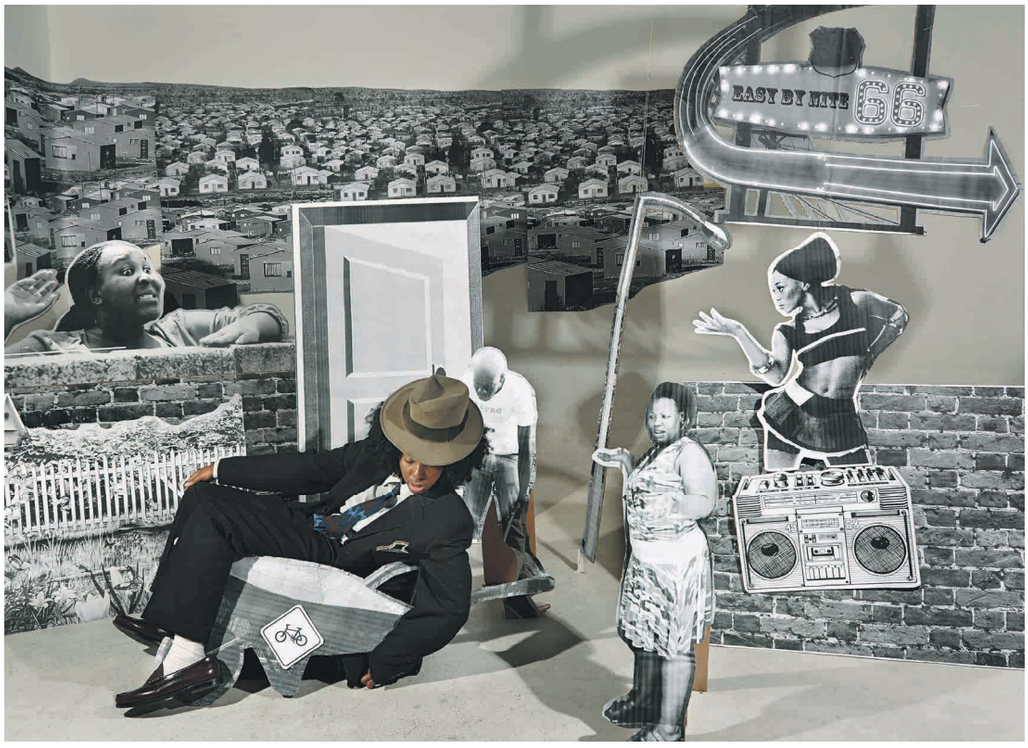
"I felt an urgency to become the author and the subject, exposing myself to the public, showing my vulnerabilities, my desires, my contradictions, and my feelings of always having to play 'catch-up.'"

C&: These scenes would be an amazing performance. Have you ever done this or have you thought about doing it?

LK: I was commissioned by the British Council to produce a short animation for the Mandela Day concert in Scotland from a selection of some of the works from Ke Lefa Laka. I collaborated with musicians Esa Williams and Auntie Flo and produced a stop-frame animation entitled *Pied Piper's Voyage* (2014). I was actually very hesitant at first, but it has definitely opened up another world for me.

C&: You are from a very young generation of artists, born after 1989, after many political "milestones" all over the world had been passed. How large a role do past and current politics play in your work? Apartheid is obviously one aspect. Would you say that not only you but many South African artists of your generation seek to illustrate apartheid instead of maybe trying to get rid of it?

Lebohang Kganye, The Bicycle, 2013. Inkjet print on cotton rag paper, 64 x 90 cm. Edition 1/5 + 1AP. Courtesy of the artist



Lebohang Kganye, The Wheelbarrow 2, 2013, Inkjet print on cotton rag paper, 64 x 90 cm. Edition 1/5 + 1AP. Courtesy of the artist

LK: My work speaks about my desire to understand history and politics in an attempt to mediate my position. I explore the trajectories of family memory and history within the collective, through my visualization of how I imagine the memories and the stories that are shared with me, carrying them with me and transmitting them so that I become an active participant in keeping these memories alive, as well as identifying with and contributing to them. Ke Lefa Laka becomes a substitute for the paucity of memory, a forged identification and imagined conversation. It allows me to create a space where the past and the present converge to create alternative versions of history and memory – exposing the complexities of memory, the personal and the collective. Admittedly, our history is complex and manifests in the everyday. However, growing up in Johannesburg as an urban, cosmopolitan member of a young generation, I am quite interested in the female body, culture, and spirituality, which are all issues I intend to explore in my work. As artists we sometimes depend on critics to help us find language for what our artwork is about. In their attempt to interpret certain artworks, some authors often simply reference apartheid.

C&: How important is the Internet as part of your artistic practice?

LK: The Internet plays an important part in my artistic practice, keeping me up to date with what is happening in the art world. But I love collecting artist books and catalogues; I find them far more interesting, because I can write on them and connect with the materiality.

Lebohang Kganye, The Alarm, 2013. Inkjet print on cotton rag paper, 64 x 90 cm. Edition 1/5 + 1AP. Courtesy of the artist

The work of Lebohang Kganye will be exhibited at the 10th Bamako Encounters, African Biennale of Photography.

A Fighting Spirit Remembered

The Young Lords, a radical social activist group founded in the sixties by Puerto Rican youth in American cities, are the subject of a timely multi-venue exhibition in New York

By Madonna Hernandez

Caecilia Tripp, Video still from Music for (Prepared) Bicycles, Score Two New York, Brooklyn/ Spanish Harlem/The Bronx, 2013. HD video, 14 minutes. Courtesy of the artist

The Young Lords were a group opposed to racism who demanded equality in health care, better education, and increased access to services for the poor working class, fought police injustice, and advocated for attainable food and child care options. In New York, its primary purpose was to fight for the daily injustices faced by the Puerto Rican community that at the time (and to a lesser degree today) faced a myriad of socioeconomic adversities and was largely ignored by local city government. In their political ideology the Young Lords modeled themselves on the Black Panthers, the Black Nationalist group founded in the mid-1960s that used militancy as a means of demanding justice. The Lords' style choices reflected the Panthers' dress codes, including the use of combat boots, berets, and army-style fatigues.

The Bronx Museum of the Arts, in collaboration with El Museo del Barrio and the Loisaida Center, has curated a three-part exhibition that documents and honors the legacy of The Young Lords. *Presente: The Young Lords in New York* spans across three neighborhoods where the Young Lords were most active in the New York City area.

On the Lower East Side, where the group was founded, The Loisaida Center pays particular attention to the art created by the group. The Lords recognized that art was an important part of the process of community-making; they knew that taking ownership of and having pride in one's history and culture was a way of occupying spaces in which they were regarded as "foreign" and "other." Much of this exhibit is focused not just on social activism, but on the effects of that activism on artists, reflected in photographs and videos on display including the work of photographers like Hiram Maristany and Maximo Colon. The curators also draw attention to the group's communal art history by recreating makeshift tents, which served as homes and villages for some artists. The group once turned a building in this area into an artist space known as the New Rican Village, where they used theatre and art as part of their political arsenal. The exhibit at The Loisaida Center also pays close attention to the role of gays and lesbians in the movement, as this neighborhood was the site of the Young Lords Gay and Lesbian Caucus. A video plays on the wall with footage of transgender activist Sylvia Rivera demanding respect and visibility from her peers.

The exhibit in the Bronx Museum of Arts highlights, among other things, the group's takeover of Lincoln Hospital in this neighborhood when children suffered poisoning from lead exposure after being admitted to the hospital. One installation looks at members of the Young Lords Women's Caucus, a group that demanded equal treatment for its members and focused on women's issues. Similarly, a few pieces of art in the Bronx Museum also focus on the Young Lords' call for an end to the forced sterilization of Puerto Rican women both in Puerto Rico and elsewhere. In the middle of the gallery is a pair of Nike Air Force 1 sneakers, designed by Young Lords member Miguel Luciano, where the infamous Nike "swoosh" is changed into a machete. Young urban communities, like the one in the Bronx, place great emphasis

"In the middle of the gallery is a pair of Nike Air Force 1 sneakers, designed by Young Lords member Miguel Luciano, where the infamous Nike 'swoosh' is changed into a machete."

Miguel Luciano, Machetero Air Force Ones (Filiberto Ojeda Uptowns), 2007. Vinyl and acrylic on sneakers. Courtesy of the artist

and value on sneakers, so this inclusion has cultural resonance and comments effectively both on deadening consumer practices and, paradoxically, on the possibility of revolution.

The final location of the exhibit at El Museo del Barrio is at the site where the Young Lord's garbage-dumping protests and their peaceful occupation of the First People's Church occurred. Puerto Rican Obituary, a poem by Lords member and poet Pedro Pietri, plays on a loop in the museum opposite a wall adorned with four semi-automatic weapons. Each weapon is emblazoned with a word: "Health," "Food," "Housing," and "Education." Both pieces – the poem and the weapons painted with slogans – illustrate that what was at stake was literally the life and death of the Puerto Rican people: without the mobilization and awareness that the Young Lords brought, local officials would have continued to treat this community as invisible and pretend they didn't need basic services that were available to more affluent, white inhabitants.

Maximo Colon, Untitled, c. 1970. Digital print. Courtesy of the artist

The three exhibits are striking for many reasons but one in particular stands out: the photographs and art are filled with black and brown faces, reflecting that Puerto Ricans are comprised of mixed and multi-ethnic lineage. Often, in Latino communities, the darker you are, the less status you have, the less beautiful you are, the less you matter. Those who are "dark" are excised from the albums of family history, and even national history. But these faces – which could once again have been erased from memory – are on full display here, on the frontlines of this movement. It is no coincidence, then, that the Young Lords aligned with the Black Panthers. In New York City, Blacks and Latinos live in shared neighborhoods, face the same injustices and endure the same hardships. For all intents and purposes, the two groups are the same. It's impossible to overstate just how relevant a group like the Young Lords feels in today's political and social landscape. The group's rallying call – which was also the name of their organizational newsletter (on display in all exhibits) – was "P'alante" which is a shortened version of the Spanish phrase "para adelante," meaning "moving forward." In 2015, Americans are still looking to do the same. An exhibit like *Presente: The Young Lords in New York* allows us a moment to look back at how far we have come. Or how far we haven't.

Madonna Hernandez is a writer from Brooklyn, New York, born and raised there before gentrification. She is interested in examining issues of identity, race, class, and social structure through her writing.

C& Interview

French artist Jimmy Robert talks about performance, paper, and how movement is a form of writing. More at contemporaryand.com

Remixing Africa, Again

The Congolese painter Djilatendo, who first exhibited in Brussels in 1929, is the subject of renewed attention in Europe. This retrospection is not without meditation or dilemma

By Patrick Mudekereza

The exhibition Patterns for (Re)cognition at the Basel Kunsthalle, which ran from 13 February to 25 May 2015, was described as "the largest exhibition to date" of the work of Vincent Meessen, but also as the largest show yet of the abstract artwork of Djilatendo.[1] If the exhibition leaflet spares no superlatives about its coverage of both artists, it still does not accord them the same status. On the one hand, there is Vincent Meessen, the rising Belgian artist who is representing his country at the Venice Biennale and, on the other, Djilatendo, an obscure Congolese artist who died in the late 1950s and whose work was dusted off from the archives of the Royal Library of Belgium, which had been unaware of its collection's riches. The show is more than an homage to the Congolese artist. Inscribed in Meessen's more recent approach, it allows us to reexamine modernity and its colonial baggage using the tools of Western critical thought. That last line ought to raise eyebrows. What response, exactly, is opened up by examining the problem of colonial denial once again in another time, another context, but always with Western conceptual tools?

Thela Tendu aka Djilatendo, Untitled, ca. 1930.
Watercolor and colored inks on paper.
Courtesy of the Royal Library of Belgium, Brussels
Photo: Philipp Hänger

1. I chose to keep the Congolese artist's name as it has commonly been written by researchers and in previous exhibitions. Vincent Meessen pointed out that the artist never used this spelling himself, but it remains, in my view, the only way to identify him. To be discussed later in the text.

The exhibition was built around watercolors by Djilatendo, who is seen as one of the forerunners of modern Congolese art, along with Albert Lubaki and lesser-known figures such as Massalai and Ngoma. Together, they formed the group known as the "illustrators of the Congo," which Europe "discovered" in the late 1920s by way of Georges Thiry (a colonial officer in the Belgian Congo) and Gaston-Denys Périer (an official in the colonial administration in Belgium). From 1929 to 1936, they put on exhibitions in Geneva (Geneva Ethnography Museum), Brussels (the First National Salon of Negro Art and an exhibition of popular art at the Royal Museums of Fine Arts), Anvers, Rome (Exhibition of Colonial Art), and Paris. Their watercolors, inspired by the practice of painting on huts, were produced on Thiry's orders and dispatched, without fail, to Europe. They only encountered qualified success upon arrival.

Djilatendo was a tailor living in Ibanc, a locality near the current city of Kananga, located in Lulua province at the center of today's Democratic Republic of Congo. His work included paintings of figurative scenes illustrating his vision of modernity (cars, airplanes, characters in European dress carrying umbrellas, etc.), but also abstract watercolors. He illustrated the book *L'éléphant qui marchait sur les œufs* (The Elephant Who Walked on Eggs), the first publication of folktales transcribed by a Congolese author named Badibanga.

In Patterns for (Re)cognition, Vincent Meessen places Djilatendo's abstract watercolors in dialogue with tests by André Ombredane, a French psychologist who introduced cognitive tests aimed at identifying the best "ethnicities" or choosing hired hands for colonial industry. The films were made by Robert Maistriaux, to whom Meessen pays fairly little regard, apart from the credits for the video on Ombredane's Congo TAT test. Maistriaux wrote the treatise *L'intelligence noire et son destin* (Black Intelligence and Its Destiny), published in 1957 – four years after the video shown at the exhibition – containing hard pronouncements about the intelligence of the groups subjected to the tests, especially those living "in the bush." We read, for example, that:

> In essence, the black man's early childhood takes place in an environment intellectually inferior to anything we can imagine in Europe. (p. 191)

The tests, designed in part to measure the test-taker's ability to respond to abstract shapes, were used to demonstrate these assertions. Vincent Meessen's demonstration runs contrary to this pseudo-intellectual approach by referencing Djilatendo's abstract work from 1920 to 1940. In an interview from 22 July 2015, Meessen explained:

> Seeing how this connection to intelligence was drawn, one cannot help connecting it to abstract art that was produced at the same time and had an incredible boom in Europe.

Meessen is also interested in the transition from painting on huts to painting on paper and the introduction of the signature, which marks the birth of the artist as an individual and speaks to a production opening up to the art market. Djilatendo signed his work in many ways: ThselaTendu, tshelatendu, tshe latendu, Tshela tendu, Thelatedu, tshielatendu, thielatedo, Tshalo Ntende, and so on. Based on work by the German scholar Katherin Langenhol, Meessen counted a total of forty-two spellings of Djilatendo. He was likewise interested in the signature's placement on the painting and notes that the artist attempts to repeat a motif until he reaches a transformative shape – which is where he signs his own name in one of its manifold spellings.[2] Elsewhere in the same interview, Meesen said:

> He is ordered to ensure the artwork's authenticity. It is my firm belief that he is making a conscious gesture, playing with the colonial criterion of fixity as a trait of the modern artist. And even if he did not do so consciously, the artist was at times foiling the alphabet, the tool of identification imposed on him, and the ensuing fixity. Thus he enabled himself to travel in his work.

Three works by Djilatendo from left to right
Thela Tendu aka Djilatendo, Untitled, c. 1930.
Watercolor and colored inks on paper.
Courtesy of the Royal Library of Belgium, Brussels

Thela Tendu aka Djilatendo, Untitled, c. 1930.
Watercolor and colored inks on paper.
Courtesy of the Royal Library of Belgium, Brussels

tshela-tenduo aka Djilatendo, Untitled, 1931.
Watercolor and colored inks on paper.
Courtesy of the Royal Library of Belgium, Brussels
Photo: Philipp Hänger

Djilatendo signed his work in many ways:

ThselaTendu, tshelatendu, tshe latendu, Tshela tendu, Thelatedu, tshielatendu, thielatedo, Tshalo Ntende, etc.

With the two iterations of the exhibition, Meessen changed the name of the artist with whom he was co-exhibiting. At the Kiosk in Ghent, it was Tshiela Ntendu. At the Kunstalle in Basel, it is Thela Tendu. It seems to me that in renouncing the more or less established spelling of Djilatendo and in modifying the name in the exhibition's publicity, he is diluting the artist's identity when in fact the artist intended to multiply it.

In addition, the Swiss version of the exhibition, which distributes around thirty watercolors among five rooms, never entirely devotes the space to the expression of Djilatendo, who is invariably subordinated to other voices, all of them Western. The first room places them in dialogue with the films about Ombredane's tests. The second highlights their commonalities with the paintings of Paul Klee and their Kuba identity. The third returns to Ombredane's publications. The fourth is devoted to revisiting Jan Vansina, the patriarch of oral history who met Djilatendo in 1953.

In the fifth room, Meessen opted to exhibit his own work, covering the entire floor and creating dialogue with the space. It is as if, in order to find its place in modernity, this Congolese voice needs Western "backing" or interpretation, endorsing its place in the hallowed halls. I note with satisfaction the varying approach taken by the following project, *Personnes et les autres* (Persons and Others), presented at the Venice Biennale. There, Vincent Meessen shares an encounter with Joseph M'Belolo Ya M'Piku, a Congolese member of the Situationist International, and brings to life a text he composed in May 1968.

All of this reminds us of the great task that remains before us: to rewrite the history, the histories, of art or thought, according to the perspectives of colonized peoples. Meessen's reminds us of the necessity of profound, ongoing work of rethinking, rewriting, and, to paraphrase V.Y. Mudimbe, *reprendre*.[3]

je Thsela te-ndu, Untitled, c. 1928–33 (back side)
Gouache on paper, steel display system
Courtesy of Pierre Loos, Brussels
Photo: Philipp Hänger

Patrick Mudekereza is a writer and cultural producer, living and working in Lubumbashi, DRC. He runs the Picha art center, and co-founded "Rencontres Picha", the Biennale of Lubumbashi.

2. One contemporary example of this multiplicity of names is the Congolese musician Koffi Olomide who can boast nearly forty surnames.

3. This difficult-to-translate French word – connoting both "taking up" and "taking stock" – describes the place of contemporary art-making in relation to history and tradition as discussed in Mudimbe's major work *The Idea of Africa* (Indiana University Press, 1994).

WELTKULTUREN MUSEUM

A LABOUR OF LOVE

03.12.2015 — 24.07.2016

WWW.WELTKULTURENMUSEUM.DE

Funded by the TURN Fund of the German Federal Cultural Foundation:

KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

C&

STADT FRANKFURT AM MAIN

MUSEUMSUFERFRANKFURT

A SURVEY OF THE FAMILIAR AND THE UNKNOWN

Focusing mainly on painting, sculpture, and photography made since 1926, a recent summer exhibition in Paris surveys the enduring creative spirit of the Democratic Republic of the Congo

By Liese Van Der Watt

1

2

3

4

1. Chéri Samba, Oui, il faut réfléchir, 2014.
Acrylic and glitter on canvas, 135 x 200 cm
Courtesy of the artist
Photo: André Morin

2. Djilatendo, Untitled, c. 1930.
Gouache and ink on paper, 24.5 x 18 cm
Royal Museum for Central Africa, Tervuren, HO.0.1.3371
Photo: MRAC Tervuren

3. Chéri Samba, La vraie carte du monde, 2011.
Acrylic and glitter on canvas, 200 x 300 cm
Collection Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris
Courtesy of the artist
Photo: Florian Kleinefenn

4. JP Mika, Kiese na kiese, 2014.
Oil and acrylic on fabric, 168.5 x 119 cm
Pas-Chaudoir Collection, Belgium
Courtesy of the artist
Photo: Antoine de Roux

History is never "just a story." A remarkable painting show explores memory in the Congo. See it at contemporaryand.com

Notwithstanding my intellectual distrust of essentialisms and my bent for postcolonial skepticism, I am struck by a certain "look" the minute I walk into Beauté Congo. It's not quite "le look africain" or anything so grandly patronizing, but I am aware of what the curator of the exhibition André Magnin has described in the catalogue as the art works having "the same sense of belonging to a vibrant Congo…"

Of course, we are dealing with André Magnin here. What is on show is as much his curatorial eye as the art itself. The man who brought us "Africa" in the provocative and controversial Magiciens de la Terre exhibition in 1989; who has curated Italian businessman Jean Pigozzi's highly idiosyncratic Contemporary African Art Collection; who brought photographer Seydou Keïta and painter Chéri Samba to Western markets; and who, at his gallery Magnin-A in Paris, has championed many emergent artists, has mounted an overview of modern and contemporary art here – primarily taken from European collections, some from colonial archives in Brussels, with a few works from the artists' own collections in Kinshasa – giving the subject his discerning eye, but also some historical scope and artistic depth.

Of course, we are dealing with André Magnin here… The man who brought us "Africa" in the provocative and controversial Magiciens de la Terre exhibition in 1989; who has curated Italian businessman Jean Pigozzi's highly idiosyncratic Contemporary African Art Collection; who brought photographer Seydou Keïta and painter Chéri Samba to Western markets…

Clearly lessons have been learned. After the criticisms directed at Magiciens – that it showed a preference for self-trained artists, that it presented Africa as a magical place devoid of chronology, that it decontextualized art works – and the many debates that circulated subsequently on the state of global art, Magnin has probably taken some of these debates to heart. This is well illustrated in the choice of JP Mika's flamboyant *Kiese na kiese* (Joy for Joy) as the flagship image for the exhibition.

Mika, born in 1980, first worked as a young sign painter in Kinshasa but then attended the Académie des Beaux-Arts in Kinshasa and worked in the studio of the popular painter Chéri Chérin. As such, Mika is the perfect bridge between these different and often conflicting accounts of African art: on the one hand, he is well-versed in the sign-painting genre that has brought autodidacts such as Chéri Samba and other members of the so-called School of Popular Painting in Congo to an international market (hungry for an exoticized and "naïve" art); on the other hand, he also trained at an art school and exhibits the skills of that instruction. His large, colorful portraits may share the directness of popular painters like Samba and Moke, but they are also accomplished, perceptive, conceptual, and witty. He self-consciously references the history of representation in the Congo in his large paintings done on colorful cloth, nostalgically invoking the studio photography so popular in the 1960s.

It is a pity that the exhibition does not explore these diverse stylistic influences further, potentially situating Mika as a bridge, an example of possible continuity between different art forms that have all vied for attention in the public's often fragmentary perception of Congolese art: popular photography, sign painting, and contemporary art inform each other effortlessly in Mika's work.

As it is, the exhibition literally "splits" into distinct streams: turn left upon entering and we are in the midst of the so-called Popular Painters: brightly colored canvases, often annotated with text and speech bubbles, comment on everything from politics to education to morals. These artists like Chéri Samba, Moke, Pierre Bodo, and others are mostly from in and around Kinshasa. A true overview of Congo might have included Tshibumba Kanda Matulu who worked in Lubumbashi in the south in the 1970s in a similar style.

Turn right, and we enter the 21st century where "Young and Emerging Artists" use photography, video, collage, and painting to experiment with artistic forms in works that encourage critical reflection. Often centered on collectives coming out of art schools such as the Académie in Kinshasa, these artists represent an important counterweight to the over-exposed works of the sign painters, even though the works selected here are still mostly wall-based. I was left wondering about the absence of sculpture, installation or performance art – are these part of the contemporary art world in Congo? In addition, I was expecting works that are more politically engaged, reflecting not only on a violent colonial history, but also on the ongoing civil conflicts in the east of the country, so strikingly portrayed by Irish artist Richard Mosse. Here, the photomontages of rising star Sammy Baloji are about as political as these works get. Baloji juxtaposes ethnographic colonial photographs of François Michel with beautiful watercolors made by Léon Dardenne in Katanga in the late 1890s. This results in strangely disturbing composite landscapes that embody the violence committed against that land. Pathy Tshindele's paintings comment on the interference of superpowers in African politics when he dresses various world leaders in the costumes of the Kuba; Kiripi Katembo photographs a gritty Kinshasa as it is reflected in its dirty puddles; Steve Bandoma incorporates recycled materials in collaged portraits – not unlike Kenyan Wangechi Mutu's – in his series on the Ali–Foreman boxing match held in Kinshasa in 1974.

The more historical side of the exhibition is located downstairs. In the 1920s, a Belgian official named Georges Thiry provided Albert and Antoinette Lubaki with paper and watercolor in an effort to capture the drawings they were making on the outside walls of their huts. These early watercolors are beautiful records of local fauna and flora and village life. Unfortunately, once the supply of art material stopped we lose trace of these artists around the 1940s. This is followed by work from the 1940s and 50s when the Atelier du Hangar was established, a group of artists who, under the auspices of a French amateur artist, were encouraged not to follow any "European" conventions but to let their creativity flow. The result is these distinctive, if somewhat repetitive, canvases of natural imagery against decorative, all-over backgrounds. Here we also find the black and white photographs of the Angolans Jean Depara and Ambroise Ngaimoko, who chronicled the nightlife and fashion, respectively, of Léopoldville (Kinshasa) in the 1950s and 1970s, revealing the social aspirations of an urban class.

In case these historical documents are a little on the dry side after the exuberance encountered upstairs, Magnin has installed here some of the fanciful large-scale model cities designed and built by Bodys Isek Kingelez, another artist who rose to fame after Magnin included him in the Magiciens show. His fantastic futuristic cities are constructed out of recycled cardboard, plastic, bottle tops, and tinfoil. Like the imaginary machines created by Rigobert Nimi, also on show here, they are utopian dreams for African cities.

Liese Van Der Watt is a South African art writer based in London.

These unusual and unconventional artworks exemplify Magnin's curatorial approach: always fascinated by the humor and innovation that he pursues in African art, he wants to share with the viewer the energy that has always enchanted him about Kinshasa, a city he has come to know intimately through repeated visits and extended networks.

The exhibition succeeds in communicating this energy, and it also gives some insight into the broader history of the art of Zaire-Congo. It may be too focused on just one city, it may be silent on many aspects of the violent history and ongoing conflicts in the DRC, but it is nevertheless an exhibition very much worth seeing, offering much to learn and even more to enjoy.

We can only hope that Beauté Congo will also travel to the DRC for the Congolese to properly claim and own their artistic heritage, rather than simply gathering this work for the enjoyment of European audiences.

Beauté Congo 1926-2015 Congo Kitoko is showing at Fondation Cartier pour l'art contemporain in Paris from 11 July to 15 November 2015.

FARM-FRESH THINKING

Outside the Fresh Milk Studio, photo by Charles Phillips, 2015

Fresh Milk XVI, photo by Dondré Trotman, 2015

Fresh Milk,

an art space located on a working dairy farm in Barbados, is part of an upsurge in projects and initiatives bringing together artists from around the Caribbean and beyond.

C&: How did the idea for the Fresh Milk art platform start?

Fresh Milk: The idea for Fresh Milk (FM) developed over years of conversations around the need for artistic engagement among artists in Barbados, in order to strengthen regional and Diasporic links and shape new relationships globally. The platform was established in 2011 as a social experiment to counter the nearly 100% attrition rate of BFA students at Barbados Community College, the only institution on the island offering a BFA program.

C&: What inspired you to call your art space Fresh Milk? What are your main aspirations and activities?

FM: Firstly, we're located on a working dairy farm. However, the name is also derived from the act of women turning their blood into milk to nurture their young. Given the traumatic history of the Caribbean, the region is not always associated with the idea of nurturing. By offering a safe space for people to innovate, gather, and create, FM engages in an act of resistance, moving against a traumatic history as a platform of excellence and diversity. Operating out of a former seventeenth-century sugar plantation, FM is shifting the kind of activity that happens in this historically loaded site by fostering an open, critical environment. FM spans creative disciplines, generations, and linguistic territories in the Caribbean by functioning as a "cultural lab," thriving as a dynamic space for artists through local, regional, and international programming including residencies, lectures, screenings, workshops, projects, etc. We aspire to be a sustainable organization contributing to a healthy cultural ecosystem.

C&: How would you describe the Caribbean artistic landscape and practices from past and present? Can you name some examples?

FM: Historically, challenges in the Caribbean's visual arts sector include lack of leadership at the state and private-sector levels; lack of professional development opportunities and resources; absence of arts foundations, collectors, galleries, and dealers; and underdeveloped arts philanthropy. In the past decade, artist-led initiatives have responded proactively to meet the needs of art communities. Examples include NLS (Jamaica), Groundation Grenada, IBB (Curaçao), Quintapata (Dominican Republic), Popopstudios (Bahamas), Studio O (Aruba), and Alice Yard (Trinidad) among others. Most of these small organizations stimulate local environments by building audiences, supporting artists, encouraging critical writing, and facilitating discourse. In alleviating isolation while challenging nationalist and market-driven agendas, artist-led entities function across linguistic divisions, catalyzing change locally and regionally as well as connecting with the Diaspora.

C&: What similarities and distinctions do you see between the Anglophone and Francophone worlds?

FM: While the Anglophone and Francophone Caribbean have similar challenges, the French Antilles is part of France, receiving funding from the EU. The Anglophone Caribbean does not have direct access to UK funding mechanisms. Aside from that, we share many cultural and creative similarities, including the flourishing of artist-run spaces as the main innovators of contemporary art. Many of these organizations are forming meaningful partnerships across the state and private sectors,

FROM DE BOAT TO DE CLUB
AH BU
Shotta longside Shakira aka Reds
aka Nookie
outta Champagne Babies
FREE
JAM
CHAMPAGNE
PALACE
SAT
3RD
MOET

Alberta Whittle
From de boat to de club-gals dem a bubble, 2014.
Courtesy of the artist

"Shifting migratory patterns see changes to traditional vertical movements to the Global North, with artists now also sliding laterally, slipping back and forth between many places. A notable trend in the international residency applications we receive is the number of Caribbean Diasporic practitioners wanting to engage with the region, with many artists keen to see how their work resonates here."

Mark King, Call and Response Step 3, 2012. Courtesy of the artist

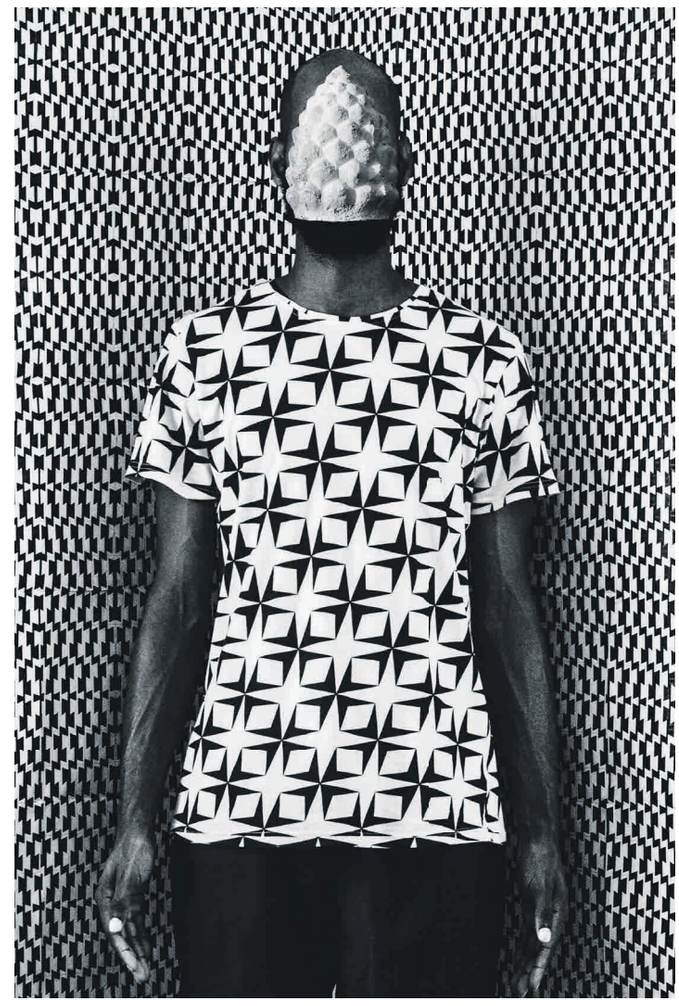
sharing resources and opening up local artists to possibilities beyond our immediate surroundings. Platforms similar to FM in Martinique and Guadeloupe include 14°N 61°W and L'Artocarpe, respectively, both working to understand the region more deeply and give further exposure to artists.

C&: There is a long history of migration and exile from the Caribbean to other parts of the world. How do you connect with the Diaspora(s)?

FM: Shifting migratory patterns see changes to traditional vertical movements to the Global North, with artists now also sliding laterally, slipping back and forth between many places. A notable trend in the international residency applications we receive is the number of Caribbean Diasporic practitioners wanting to engage with the region, with many artists keen to see how their work resonates here. Residents often use the time to connect with the local and regional arts community through FM's networks, deepening their understanding of the region while building their practices. FM also connects with the Diaspora through its programming, widely shared through our online platforms. An example would be the Fresh Performance Project, an experimental documentary jointly produced by FM and Guyanese, New York-based artist Damali Abrams about contemporary performance art in the Caribbean and NYC. The interviews conducted between the two groups of artists created an exchange between the Diaspora and those working in the region, crucial to the growth of both cultures.

C&: How is art produced in the Caribbean positioned in the international art scene?

FM: Much contemporary work made by artists in or from the Caribbean has been displayed elsewhere in large institutional survey shows, but is rarely seen in a region ill-equipped to host large shows, creating a gap between artists and local audiences. In more recent times, Caribbean artists have shown outside of a solely Caribbean context, such as Danish/Trinidadian artist Jeannette Elhers's *Whip it Good* performance at Art Basel 2015; South Africa–based, Barbadian artist Alberta Whittle's *Right of Admission* performance together with Farieda Nazier at the Johannesburg Pavilion fringe event for the Venice Biennale (2015); and Barbadian artist Sheena Rose exhibiting alongside Amaryllis DeJesus Moleski at MoCADA. SITELines: New Perspectives on Art of the Americas in Santa Fe



Mark King, Untitled, 2015. Courtesy of the artist

included Marcel Pinas (Suriname), Blue Curry (Bahamas/UK), and Deborah Jack (St. Maarten/USA) in their pan-American exhibition. The Davidoff Art Initiative supports residencies for Caribbean-based artists in China, Berlin, New York City, and Switzerland. Meanwhile film and new media festivals are crossing boundaries, as more accessible digital projects travel cheaply and easily. The landscape is gearing towards Caribbean practitioners participating in less prescriptive ways, creating more diverse connections to the international art scene.

Mark King, Plastic Gigi, 2011. Courtesy of the artist

C&: To what extent do you collaborate with art projects, artists, etc., in the diverse African contexts and the Americas?

FM: FM works collaboratively with many entities. Caribbean Linked is an annual regional residency program organized with Ateliers '89 Foundation (Aruba) and ARC Inc. (St. Vincent & the Grenadines). We also work with Casa Tomada, an independent space in São Paulo, Brazil, on a residency program. FM hosted the international meeting "Tilting Axis" with ARC, Res Artis, and Pérez Art Museum Miami, bringing regional artist-led initiatives together to engage in conversations, along with extra-regional professionals interested in working with the Caribbean. Tilting Axis will convene at Videobrasil in October 2015 and then again in Miami in 2016 to connect with the American Diaspora. We are also connecting the Caribbean with Africa and Polynesia through Transoceanic Visual Exchange (TVE), a project which aims to negotiate the in-between space of our cultural communities through video and new media work via a co-curated, online film exhibition. Our partners include Video Art Network of Lagos, Nigeria and RM of New Zealand.

C&: What is your vision in the next five years?

FM: One major, short-term goal is to expand our space to house an alternative educational arts program, including arts-appreciation classes, workshops, and an art collection service. A long-term goal is to establish a collection of contemporary Barbadian and Caribbean art alongside the educational program, forming the basis of an art foundation. This vision is reflected through our current programming and our work with emerging visual artists, supporting their transition into professionals. By facilitating advocacy, education, and sensitization around visual practice, FM will enrich the local space and pave the way for Barbadian and Caribbean artists to participate in larger art conversations.

C&

Contemporary And (C&) is an art magazine and a dynamic space for the reflection on and linking together of ideas, discourse, and information on contemporary art practice from diverse African perspectives.

contemporaryand.com

The C& Print issues are published by
Contemporary And (C&)

Concept
Julia Grosse, Yvette Mutumba, Aïcha Diallo, Bakri Bakhit

Editorial Team
Julia Grosse, Yvette Mutumba, Aïcha Diallo, Olivia Buschey, Sean O'Toole, Liese Van Der Watt

Graphic Design and Layout
Yemi Awosile, London

Communications
Markus Müller, Bureau Mueller

Printing
Henke Pressedruck GmbH & Co. KG, Berlin

Contributors
Jenifer Evans, Madonna Hernandez, Patrick Mudekereza, Sean O'Toole, Christina Schott, Chab Touré, Liese Van Der Watt

Interns
Theresa Sigmund, Johanna Zehe

Copy Editing
Mélanie Chanat, Marie-Claude Delion-Below, Karen Margolis, Myriam Ochoa-Suel, Jake Schneider

Translation
Mélanie Chanat, Marie Claude Delion-Below, Karen Margolis, Myriam Ochoa-Suel, Jake Schneider

© Authors/Photographers/C&
All rights reserved.

Cover Image:
Thenjiwe Niki Nkosi, X (After Betty Shabazz), 2013. Courtesy of the artist

C& is published by the ifa (Institut für Auslandsbeziehungen):

ifa Institut für Auslandsbeziehungen

C& is funded by the German Federal Foreign Office:

Federal Foreign Office

AKTION AFRIKA PARTNER IN KULTUR UND BILDUNG

C& is the media partner of the 10th Bamako Encounters, African Biennale of Photography and the Biennale Jogja, 2015

RENCONTRES DE BAMAKO BIENNALE AFRICAINE DE LA PHOTOGRAPHIE / AFRICAN BIENNALE OF PHOTOGRAPHY 10e Édition 31 octobre - 31 décembre 2015

Equator13 BIENNALE JOGJA XI

BRITISH COUNCIL

Translations:

PORTES ET PASSAGES DU RETOUR

Center for Art and Holistic Development

SENEGAL

portesetpassagesduretour.com

STICHTING DOEN

BYPASSING THE GLOBAL NORTH

Alia Swastika, the dynamic curator of this year's Biennale Jogja, talks to C& about her decision to spotlight on Nigerian art at this important event in the Indonesian art calendar

By Christina Schott

Joned Suryatmoko, Margi Wuto, 2013. Courtesy of Biennale Jogja

With Alia Swastika, Biennale Jogja selected one of Indonesia's most remarkable young curators to be its new director in October 2014. After the country's transition to democracy, the 35-year-old communications graduate played a decisive part in reviving the conversation on contemporary Indonesian art and culture. In 2005, as part of an exchange program, she worked at the ufaFabrik in Berlin. The following year, a fellowship took her to the Asia Society in New York. Alongside her work as a curator for the prestigious Ark Galerie in Jakarta, she curated exhibitions in Shanghai and Singapore. In 2011 she was selected to co-curate the first edition of Biennale Jogja in the Equator series, working in partnership with India. In 2012 she was in charge of the Marker Focus on Indonesia at Art Dubai and was also co-artistic director at the Gwangju Biennale in South Korea. Since 2013 she has run Ark Galerie, now located in Yogyakarta.

Christina Schott: What sets Biennale Jogja apart from other biennales?

Alina Swastika: For the third time now, we are working in partnership with another equatorial country. This year's partner country is Nigeria. With this concept, we are striving not to follow the mainstream. Instead of looking to New York, Paris, or Hong Kong, we are cultivating closer links with places that share similar histories and, above all, a common spirit. Unlike other biennales, which are usually organized from the top down, our movement sprouted from the local art scene. We have had very positive feedback from around the world.

CS: Nonetheless, seventy percent of Biennale Jogja's funding comes from the government. Are the artists' ideas compatible with those of officials?

AS: For the sixtieth anniversary of the first Asian/African conference in the city of Bandung, the Indonesian government invited all the participating countries back. However, this was limited to political and economic relationships. We, on the other hand, want to strengthen the cultural ties between partner countries in the South. The greatest challenge is to overcome the complicated bureaucratic hurdles – such as getting state-funded travel approved. But generally, the current government is open-minded to our ideas. Unlike before, there is dialogue about what makes sense and what doesn't. We are a far cry from having all parts of the government recognize the biennale's cultural and economic value, but most officials are more and more proud that Yogyakarta – and Indonesia – are attracting a lot of positive attention through the event.

CS: Why did the biennale committee choose Nigeria as this year's partner country?

AS: After working with India and countries in the Arabic-speaking world, we knew we wanted to partner with an African country this year. Nigeria plays an important role in contemporary African art. It also has many parallels with Indonesia: it's also a former European colony that was governed by an authoritarian regime for a long time after independence before becoming democratic in the late 1990s.

"In the recent past, the international media have almost only reported on Nigeria in the contexts of Ebola and Boko Haram. In Indonesia, that's a familiar story: we mainly get international attention when there is a natural disaster or an Islamist bombing… However, in day-to-day life – in both places – rather different things are in play. We want to get to know those things. From our own perspective."

Emeka Ogboh, Tafawa Balewa Square, Lagos, 2014. Courtesy of the artist

Because we rely on the government's support and also want to encourage cultural diplomacy, we can only consider partner countries that have an Indonesian embassy. And the embassy in Abuja has been very supportive.

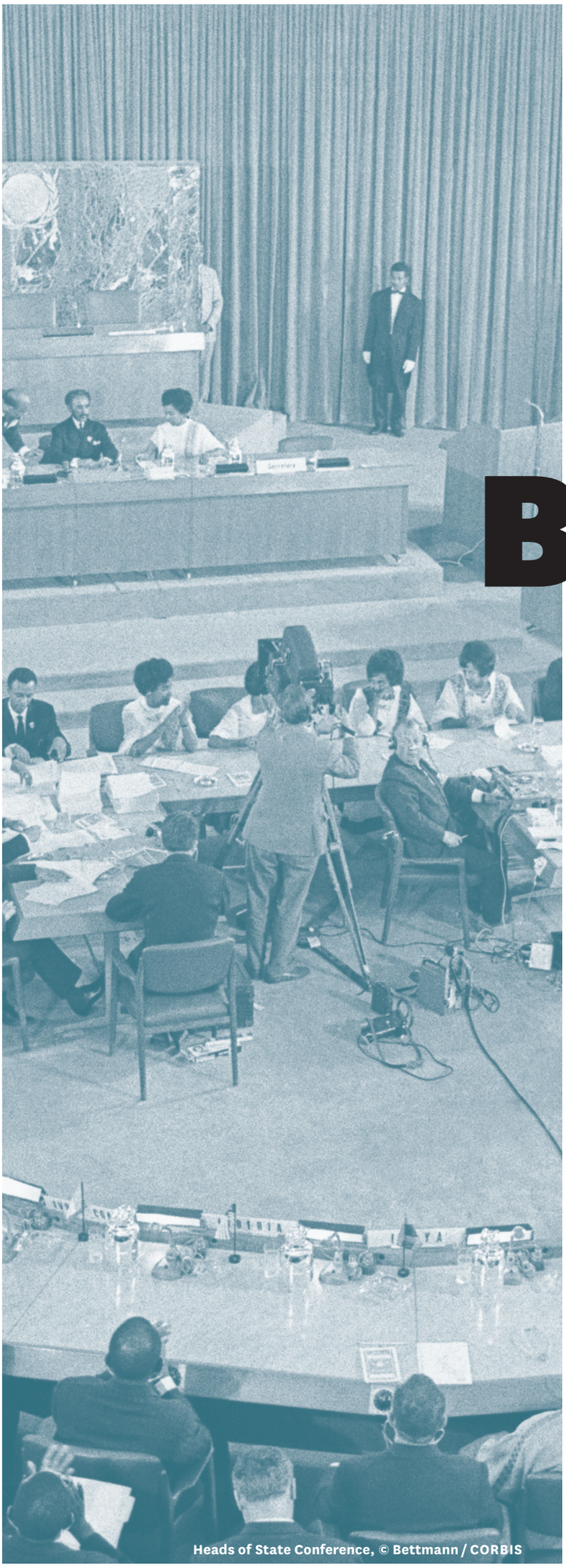
C&: How does the creative interchange with Nigeria work?

AS: The Indonesian artists who have visited Nigeria so far all returned full of inspiration. In some ways, the contemporary art scene there is similar to the one in Indonesia. There are many works dealing with sociopolitical themes. The contrasts between rich and poor, urban and rural, and modernity and tradition play a major role. In the recent past, the international media have almost only reported on Nigeria in the contexts of Ebola and Boko Haram. In Indonesia, that's a familiar story: we mainly get international attention when there is a natural disaster or an Islamist bombing. That's the Western perspective. However, in day-to-day life – in both places – rather different things are in play. We want to get to know those things. From our own perspective.

CS: What is your personal vision for this year's biennale?

AS: The visitors should not only passively observe, they should actively participate. This year will have much more interactive work along with many international and interdisciplinary collaborations and performances. I would like the biennale to be more than an exhibition, to be a place where everyone learns together. Yogyakarta is a city of learning. New schoolchildren and university students are always arriving from elsewhere, so every time we have a new, young audience. That's why I am planning special tours for pupils and students and possibly also for religious or women's groups, for example. To keep the knowledge from previous biennales from getting lost, I would like to establish a library. I also see that as a contribution to Yogyakarta's development as a city.

Christina Schott has worked as a Southeast Asia correspondent for weltreporter.net for more than ten years. She specializes in art, culture, society, and the environment.



Heads of State Conference, © Bettmann / CORBIS

Emeka Ogboh

PLAY BACK

The African Union: 20 to 20,000 Hz

from October 23 2015
to January 10 2016
Opening: October 22, 7 pm

October 23 2015, 6 pm
Tuning In: Conversations on sonic memories

Tue – Sun, 2 – 6 pm
The Gallery will be closed
from December 21 2015 to January 03 2016

ifa-Galerie Berlin
Linienstraße 139 / 140, 10115 Berlin
www.ifa.de

ifa Institut für Auslandsbeziehungen

A Biennale with Naughty Coded into its DNA

The Indonesian city of Yogyakarta is one of the most important centers of contemporary art in Southeast Asia and home of the Biennale Jogja, an art showcase with a progressive agenda.

By Christina Schott

Segun Adefila - Kongi's Harvest by Wole Soyinka, 28 July 2015 at University of Lagos. Courtesy of Biennale Jogja

Few places in Indonesia display the country's cultural diversity as vividly as Yogyakarta, in central Java. The largest university town within the 17,500-island archipelago brings together Indonesia's more than 300 ethnicities, who boast a wide variety of religions and languages. It is also a place where ancient traditions encounter modern lifestyles. Thanks in part to its medieval Buddhist and Hindu temples, the autonomous Islamic sultanate is the nation's second most popular tourist destination after Bali – as well as one of the most important centers of contemporary art in Southeast Asia.

No wonder Biennale Jogja, the city's biggest art event, is one of the most influential national art fairs, alongside the Jakarta Biennale. The organizers have selected Nigeria, an equally multifaceted country with many social and historical parallels to Indonesia, to be this year's partner country. Under the banner of "Hacking Conflicts," the artists will get to the roots of their common history and present and the many social and political conflicts in both places – but also learn about the everyday life and culture of the other country.

Ever since the war of independence in the late 1940s, Yogyakarta's artists have been well-known for their social and political engagement. In 1950, a system of shared studios known as *sanggars* grew into the first Indonesian Academy for Fine Arts (now known as the Indonesian Institute of the Arts, or ISI). However, after the autocratic General Suharto seized power in 1965, socially critical art and political messages became taboo. So when the urban cultural center Taman Budaya organized the first "Yogyakarta Painting Exhibition" in 1983, it was limited to aesthetic considerations. Five years later the event was renamed the Biennale Painting Yogyakarta, intending to serve "as a barometer of activity and the level of creativity of the artists, as well as the public's appreciation," in the words of Rob M. Mujiono, who was head of the cultural center at the time. Yet the show only admitted two-dimensional artworks by "professional" painters above age 35.

In protest against the restrictive selection criteria, a number of young artists initiated a parallel event in 1992: the Binal Experimental Arts. The name plays on the Indonesian pronunciation of the foreign word "biennale," which is pronounced like "binal," the Bahasa Indonesia word for "naughty." The artists of the Binal exploited all artistic means at their disposal. They put on site-specific installations and performances around the city, held exhibitions at private studios, and hosted public discussions. With more than 300 participants, the entertaining offshoot event stole the spotlight from the official one in both attendance and media coverage. The lesson sunk in. Two years later, the city invited artists from all disciplines to a "Variety of Arts" exhibition, which in 1997 was renamed the Yogyakarta Art Biennale. Instead of a jury, a team of curators now made the selections.

Because of the political changes after Indonesia's democratization in 1998, there was no public funding for the art event in 2001 and the biennale was not held. Consequently, for the first time in 2003, a

commercial gallery sponsored the exhibition, which has had a general curator ever since. With the new name Biennale Jogja it quickly regained stature, especially as the only comparable event in Indonesia, the Jakarta Biennale, was on hiatus from the collapse of the Suharto regime until 2006. By 2009, Biennale Jogja's funding was again in jeopardy, with scant official support. So the city's artists mobilized themselves. Taking inspiration from the Javanese system of *gotong royong*, or voluntary mutual aid in the community, a local movement sprouted with more than 300 participants who exhibited their work in numerous public spaces as well as the city's art gallery.

That the major art event had again come so close to disintegrating demonstrated the biennale's urgent need for ongoing, professional management. "In Indonesia there are neither state museums nor an infrastructure for contemporary art. And thus independent cultural organizations are still the only alternative to commercial galleries. The latter... have so far mostly received support from foreign countries. Now it's time that Indonesian sponsors begin to grasp how much they can profit from a vibrant art scene," explains the Dutch artist Mella Jaarsma. Some 27 years ago, she and her husband Nindityo Adipurnomo opened the Cemeti Art House in Yogyakarta, the first contemporary art gallery in Indonesia. In 2010, together with other influential artists in the city, they founded the state-funded Yayasan Biennale Yogyakarta (the Yogyakarta Biennale Foundation), which has been charged since then with managing the biennial exhibition.

With the restructuring came a new concept. Through 2022, Biennale Jogja will be focusing exclusively on countries in the equatorial region. The objective is to break out of the entrenched geopolitical parameters of north and south, center and periphery, and rich and poor that have come to dominate the global discourse around contemporary art. The idea was inspired by Sukarno, the first president of Indonesia, who co-founded the Non-Aligned Movement in the 1950s. He also spearheaded the first African–Asian conference, held in Bandung in 1955, whose participants self-identified for the first time as the "Third World" – distinguishing themselves from both the former colonial powers' conservative West and the Soviet Union's socialism. The former colonies wanted to re-emphasize their own cultural identity.

Ndidi Dike, one-way (detail) and forced migrations lost identities (photographic montage in background), view of installation Waka-Into-Bondage, The Last ¾ Mile, CCA Lagos, 2008. Courtesy of Biennale Jogja

The partner country of the first biennale in the equatorial series, in 2011, was India. Titled "Religiosity, Spirituality, and Belief" the show featured many works portraying religious practices and faith as important elements of contemporary society in both India and Indonesia. Some artists, however, directly addressed the conflicts that arise in the name of religion: "The common ideals of diversity and peaceful coexistence are now under serious threat from fundamental forces – in India from the radical Hindutva, and in Indonesia from Islamists," explained the Indian co-curator Suman Gopinath.

"Movement" was the promising theme of the second equatorial biennale in 2013, which focused on the partner countries of Egypt, Yemen, Oman, Saudi Arabia, and the United Arab Emirates. But anyone who read the title "Not a Dead End" as an artistic reference to the Arab Spring left disappointed. In fact the term "movement" was referring to actual motion or mobility – which many critics saw as a cowardly move. By contrast, this year's theme of "Hacking Conflict" braves a volatile topic in the third biennale of the equator series, partnered with Nigeria. "Hacking means harming or destroying an already established system. But that doesn't automatically need to be negative," explains Alia Swastika, who has been the biennale's director since 2014 (see interview). "Disrupting and stirring up an entrenched system can create a new situation that leads to a stronger society. Both Indonesia and Nigeria have plenty of experience with such conflicts."

Note: The variant spellings of the city Yogyakarta are due to spelling reforms over the course of the past century. Both spellings are acceptable, but "Yogyakarta" is used more for official and formal situations. "Jogjakarta" – or "Jogja" for short – is more contemporary.

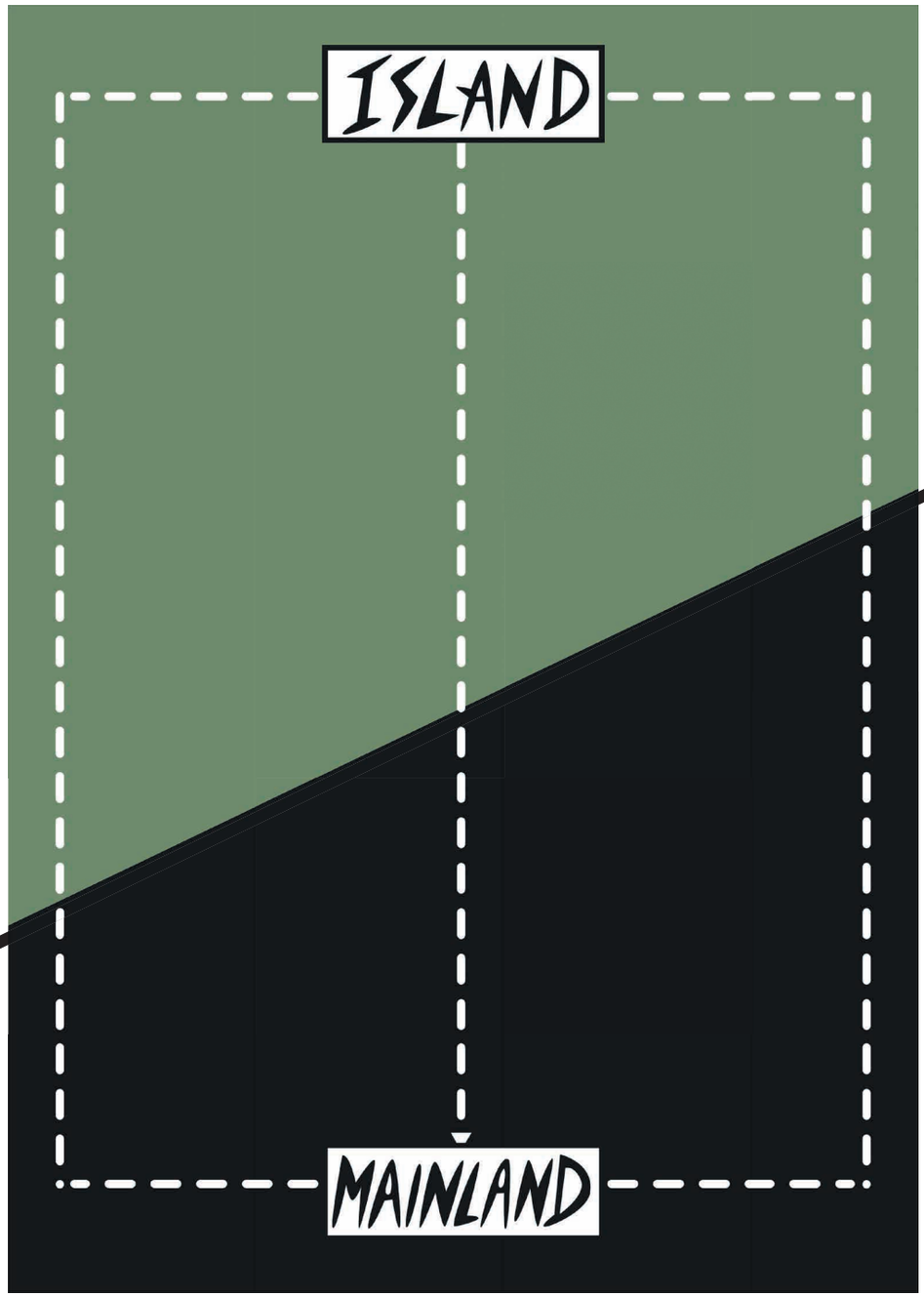
In protest against the restrictive selection criteria of the Biennale Painting Yogyakarta, a number of young artists initiated a parallel event in 1992: the Binal Experimental Arts. The name plays on the Indonesian pronunciation of the foreign word "biennale," which is pronounced like "binal," the Bahasa Indonesia word for "naughty."

KARO AKPOKIERE

Karo Akpokiere, Visa on arrival. #4 Zwischen Lagos und Berlin, 2015. Courtesy of the artist

Karo Akpokiere was born in the 1980s in Lagos, Nigeria. He received a degree in graphic design from the Yaba College of Technology in Lagos in 2006. In his work, Akpokiere attempts to strike an effective balance between the personal and commercial aspects of production in graphic design, illustration, and pattern design. Using traditional and digital drawing techniques he creates works that are experiential and reflective of his interests in employing illustration and design to communicate messages that are by turns personal, humorous, and social. Akpokiere has taken part in several exhibitions locally and internationally, including his first solo exhibition *26/365: An Exhibition of Illustrated Letters* at the Goethe Institute in Lagos in 2011. Since then his work has gained international recognition and his most recent body of work *Zwischen Lagos und Berlin* is part of the 56th Venice Biennale's main exhibition *All the World's Futures*.

KARO AKPOKIERE



Karo Akpokiere, *Island/mainland divide. #20 Zwischen Lagos und Berlin*, 2015. Courtesy de l'artiste

Karo Akpokiere est né à Lagos, Nigeria, dans les années 1980. Il obtient en 2006 un diplôme de design graphique au Yaba College of Technology de Lagos. Dans son travail, il essaie de trouver un équilibre entre les aspects personnels et commerciaux de la production de design, d'illustrations et de motifs. Utilisant des techniques de dessins traditionnelles et numériques, il crée des travaux expérimentaux qui témoignent de sa volonté d'avoir recours au design graphique, à l'illustration et la création de motifs pour faire passer des messages d'ordre parfois personnel, humoristique ou social. Akpokiere a participé à plusieurs expositions régionales et internationales, et sa première exposition personnelle 26/365, des lettres illustrées, a eu lieu à l'Institut Goethe de Lagos en 2011. Son travail a depuis été reconnu mondialement et son tout dernier ensemble intitulé *Zwischen Lagos und Berlin* fait partie de l'exposition principale de la 56e Biennale de Venise, « *All the World's Futures* ».

Heads of State Conference, © Bettmann / CORBIS

Emeka Ogboh

PLAY BACK

The African Union: 20 to 20,000 Hz

from October 23 2015
to January 10 2016
Opening: October 22, 7 pm

October 23 2015, 6 pm
Tuning In: Conversations on sonic memories

Tue – Sun, 2 – 6 pm
The Gallery will be closed
from December 21 2015 to January 03 2016

ifa-Galerie Berlin
Linienstraße 139 / 140, 10115 Berlin
www.ifa.de

ifa Institut für Auslandsbeziehungen

Pour protester contre ces critères de sélection unilatéraux, certains jeunes artistes lancèrent en 1992 un événement parallèle appelé « Binal Experimental Arts » – inspiré du mot « biennale » qui se prononce « binal » en indonésien, *binal* signifiant « insolent ».

Le financement de la Biennale Jogja revint au centre des discussions en 2009, même si aucune source officielle ne lui apporta son souien, obligeant les artistes de la ville à réagir : à l'image du système javanais *gotong royong* – le système d'entraide bénévole entre voisins –, un mouvement purement local rassembla plus de 300 participants dont les œuvres s'exposèrent tant dans la galerie municipale que dans l'espace public. Le nouveau quasi-échec de l'événement culturel le plus important de la ville démontra que la Biennale devait se doter urgemment, et sur la continuité, d'une équipe administrative professionnelle. « En Indonésie, on comptait alors peu de musées municipaux ou d'infrastructures réservées à l'art contemporain. L'unique alternative aux galeries commerciales consistait alors à faire appel aux organisations culturelles indépendantes, lesquelles étaient principalement soutenues par des pays étrangers. Il est temps que les sponsors indonésiens comprennent le profit qu'ils peuvent tirer d'une scène culturelle dynamique », explique l'artiste hollandaise Mella Jaarsma qui, avec son mari Nindityo Adipurnomo, a ouvert il y a 27 ans Cemeti Art House, la première galerie d'art contemporain de Yogyakarta. La Biennale nationale « Yayasan Biennale Yogyakarta » (la fondation de la Biennale Jogja) fut créée en 2010 avec le concours d'autres artistes influents de la ville qui, depuis, ont pris en main la gestion de cet évènement.

La restructuration fut assortie d'un nouveau concept selon lequel la Biennale Jogja devait s'accompagner, jusqu'en 2022, d'une thématique consacrant exclusivement les pays de la région de l'équateur. L'idée était en effet de faire éclater les paramètres géopolitiques habituels entre le Nord et le Sud, le centre et la périphérie, les pauvres et les riches – critères que le débat mondial sur l'art contemporain avait autrefois nourris. Cette idée s'inspira de Sukarno, le premier président de l'Indonésie, qui cofonda le mouvement des non-alignés dans les années 1950. Il initia en 1955 la première grande conférence de Bandung, pendant laquelle les pays participants prirent pour la première fois l'appellation de « Tiers-Monde » – par opposition avec les anciennes puissances coloniales de l'Ouest conservateur et le socialisme de l'Union soviétique. Les anciennes colonies souhaitaient ainsi remettre en valeur leur propre identité culturelle. La Biennale de 2011 accueillit l'Inde comme premier pays partenaire. Le titre « Religiosity, spirituality and belief » fut l'occasion de découvrir de nombreuses œuvres utilisant les pratiques religieuses et la religiosité comme éléments de la société contemporaine, à la fois indienne et indonésienne. Certains artistes choisirent néanmoins de mettre en avant les conflits ciblés, menés au nom de la religion : « Les idéaux communs de diversité et de vie commune en toute liberté se sont vus, entre-temps, sérieusement menacés par des forces fondamentalistes dans les deux pays – en Inde, par les radicaux de l'Hindutva, et en Indonésie, par les islamistes », commente la commissaire d'exposition indienne Suman Gopinath.

En 2013, « mouvement » fut la thématique très prometteuse de la deuxième biennale de l'équateur dont les pays partenaires étaient l'Égypte, le Yémen, l'Oman, l'Arabie saoudite et les Émirats arabes unis. Malgré le titre « Not A Dead End », le rapprochement artistique suggéré par le printemps arabe n'eut pas lieu. Ce terme se traduisit au contraire par une dynamique de mouvement liée plus à la mobilité qui, de l'avis de nombreux critiques, était trop pusillanime. Associé à la devise « Hacking Conflict », la troisième biennale de la série « Équateur terrestre » a, cette année, choisi de s'associer au Nigeria avec une thématique brûlante. « Si *Hacking* fait référence à l'endommagement ou la destruction d'un système déjà établi, il ne faut pas automatiquement y voir une référence négative », explique Alia Swastika, directrice de la Biennale depuis 2014 (voir notre interview). « Troubler et sortir un système établi de la léthargie peut conduire à une nouvelle situation qui, à son tour, peut renforcer une société. L'Indonésie et le Nigeria n'ont, tous deux, plus grand-chose à apprendre en termes de pareils conflits. »

Remarque : les deux orthographes de la ville de Yogyakarta, qui s'écrit également Jogjakarta, datent de la réforme orthographique du siècle dernier. Les deux variantes sont reconnues, même si Yogyakarta s'emploie davantage à des fins formelles et historiques. Jogjakarta, ou la forme raccourcie Jogja, est connue pour être plus contemporaine.

Ndidi Dike, détail de *one way, and forced migrations lost identities* (montage photographique à l'arrière-plan), vue de l'installation de l'exposition « Waka-Into-Bondage, The Last 3/4 mile » au CCA Lagos, 2008. Courtesy Biennale Jogja

Une Biennale au code ADN un peu insolent

La ville indonésienne de Yogyakarta est l'un des plus importants centres d'art contemporain en Asie du Sud-Est et elle abrite la Biennale Jogja, une vitrine de l'art au programme innovateur.

Par Christina Schott

Segun Adefila - *Kongi's Harvest* par Wole Soyinka, pièce de théâtre, 28 juillet 2015 à l'université de Lagos. Courtesy Biennale Jogja

Aucune autre ville ne présente, en Indonésie, une variété culturelle aussi notable que celle de Yogyakarta, située dans le centre de l'île de Java. La plus grande ville étudiante de cet archipel constitué de 17 500 îles accueille à elle seule plus de 300 ethnies du pays qui ont chacune leur religion et leurs langues. La ville réunit également des traditions très anciennes et des styles de vie tout aussi modernes, comme le sultanat autonome et musulman de Yogyakarta en témoigne – la destination préférée des touristes sur la route de Bali, mais aussi le principal centre d'art contemporain en Asie du Sud-Est.

Il n'est donc pas surprenant que la Biennale Jogja constitue l'événement artistique le plus important de la ville, en plus de la Jakarta Biennale, une des expositions les plus influentes du pays. En choisissant, cette année, le Nigeria comme pays partenaire, les organisateurs ont fait le choix d'un pays tout aussi protéiforme présentant de nombreux parallèles avec l'Indonésie, tant en termes d'histoire que de société. Intitulée « Hacking Conflicts », la Biennale invite des artistes à revenir à la source de leur histoire et de leur présent communs et des conflits à la fois politiques et sociaux, mais aussi à sonder le quotidien et la culture des deux pays.

Les artistes de Yogyakarta s'étaient déjà fait connaître pour leur engagement sociopolitique dans les années 1940, à l'époque de la guerre pour l'indépendance. La première académie indonésienne des arts plastiques (connue aujourd'hui sous le nom de ISI, Indonesian Institute of the Arts – Institut indonésien des arts) fut créée en 1950 sur les cendres d'un systéme d'ateliers collectifs connu sous le nom de *sanggars*. En 1965, après la prise du pouvoir de l'autoritaire général Suharto, l'art critiquant la société ou les contenus politiques devinrent tabous. C'est ainsi que, sur des critères exclusivement esthétiques, le centre culturel municipal Taman Budaya présenta en 1983 pour la première fois l'« Exposition de peinture de Yogyakarta ». Cinq années plus tard, devenue alors « Biennale de la peinture de Yogyakarta », l'événement devait « fournir un baromètre permettant de mesurer l'activité et la créativité des artistes, de même que l'engouement du public », explique Rob M. Mujiono, ancien directeur du centre culturel. L'événement était alors réservé aux œuvres bidimensionnelles de peintres « professionnels » d'au moins 35 ans. Pour protester contre ces critères de sélection unilatéraux, certains jeunes artistes lancèrent en 1992 un événement parallèle appelé « Binal Experimental Arts » – inspiré du mot « biennale » qui se prononce « binal » en indonésien, *binal* signifiant « insolent ». Les artistes « Binal » utilisèrent lors de cet événement tous les moyens artistiques mis à leur disposition. Ils présentèrent des installations et des performances disséminées dans toute la ville, invitèrent le public à des expositions dans des ateliers privés et à des discussions dans l'espace public. Avec plus de 300 participants, cet événement divertissant parallèle vola la vedette à la biennale officielle, aussi bien au niveau des médias que du public.

La leçon en fut tirée : deux ans plus tard, la ville invita pour la première fois des artistes de toutes disciplines à l'exposition « The Variety of Arts » qui, en 1997, prit le nom de « Biennale d'art de Yogyarkarta ». Plutôt qu'un jury, la sélection des artistes fut alors confiée à une équipe de commissaires d'exposition.

En raison des changements politiques consécutifs à la démocratisation de l'Indonésie en 1998, la Biennale de 2001 fut marquée par une coupe des subventions qui entraîna l'annulation de l'événement. C'est ainsi que l'édition 2003 fut sponsorisée pour la première fois par une galerie commerciale qui était désormais associée à un commissaire d'exposition. Pourtant, c'est sous le nom de « Biennale Jogja » que celle-ci prit rapidement de l'importance, d'autant plus qu'elle était, en Indonésie, le seul événement comparable à la Jakarta Biennale, laquelle ne reprit qu'en 2007, après l'effondrement du régime Suharo.

« Dernièrement, les médias internationaux n'ont évoqué le Nigeria que pour parler du virus Ebola ou de Boko Haram. L'Indonésie a également l'habitude de n'attirer l'attention qu'à occasion de catastrophes naturelles ou d'attentats islamiques à la bombe. Pourtant, là-bas comme ici, le quotidien s'intéresse à tout autre chose. Et c'est précisément ce que nous souhaitons faire connaître. En offrant notre propre regard sur les choses. »

AS : Après avoir travaillé avec l'Inde et les États arabes, il était évident que cette année serait consacrée à un pays africain. Le Nigeria joue un rôle important dans l'art contemporain africain. Il présente, en outre, de nombreux parallèles avec l'Indonésie : une ancienne colonie européenne qui, après avoir obtenu l'indépendance, s'est enfoncée dans un régime autoritaire, avant de devenir, à la fin des années 1990, un pays démocratique. Dans la mesure où nous recevons, d'une part, le soutien du gouvernement et que nous souhaitons, d'autre part, encourager la diplomatie culturelle, il allait de soit que le pays partenaire devrait être un pays dans lequel siégerait une ambassade indonésienne. Et le soutien que nous apporte l'ambassade d'Abuja est grand.

CS : Comment s'est établi le rapprochement créatif avec le Nigeria ?

AS : Les artistes indonésiens ayant eu l'occasion de partir au Nigeria sont tous revenus avec de formidables idées. La scène artistique contemporaine se rapproche, à certains égards, de la scène indonésienne : de nombreuses œuvres se consacrent à des thèmes sociopolitiques, des extrêmes tels que la pauvreté et la richesse, la ville et la campagne, la modernité et la tradition jouent également un rôle important. Dernièrement, les médias internationaux n'ont évoqué le Nigeria que pour parler du virus Ebola ou de Boko Haram. L'Indonésie a également l'habitude de n'attirer l'attention qu'à l'occasion de catastrophes naturelles ou d'attentats islamiques à la bombe. C'est ainsi que l'occident nous regarde. Pourtant, là-bas comme ici, le quotidien s'intéresse à tout autre chose. Et c'est précisément ce que nous souhaitons faire connaître. En offrant notre propre regard sur les choses.

CS : Quelle est votre vision personnelle pour la Biennale de cette année ?

AS : Les visiteurs ne doivent pas rester passifs, mais se montrer actifs : nous présenterons cette année davantage d'œuvres interactives, parmi lesquelles de nombreuses collaborations et performances internationales et interdisciplinaires. Personnellement, je souhaiterais que la Biennale ne soit pas seulement une exposition, mais un lieu où chacun pourrait apprendre quelque chose. Yogyakarta est connue pour être la « ville des apprenants » ; la ville accueille continuellement de nouveaux élèves et étudiants venant de l'extérieur, ce qui explique que notre public soit, à chaque fois, nouveau et jeune. Je prévois ainsi d'organiser des visites spéciales pour les écoliers et les étudiants, et peut-être aussi à l'attention des organisations religieuses ou des groupes de femmes, par exemple. Et pour que les biennales précédentes restent dans les mémoires, j'aimerais créer une bibliothèque. Ce serait une manière de contribuer au développement de la ville de Yogyakarta.

Christina Schott travaille depuis plus de dix ans comme correspondante en Asie du Sud-Est pour weltreporter.net. Elle est spécialisée en art, culture, société et environnement.

EN CONTOURNANT L'HÉMISPHÈRE NORD

Alia Swastika, la dynamique curatrice de la Biennale Jogja cette année, s'entretient avec C& sur sa décision de braquer les projecteurs sur l'art nigérian lors de cet important événement du calendrier artistique indonésien.

Par Christina Schott

Joned Suryatmoko, *Margi Wuto*, 2013. Courtesy Biennale Jogja

En faisant de la jeune Alia Swastika sa nouvelle directrice depuis octobre 2014, la Biennale Jogja s'est entourée d'une des commissaires d'exposition les plus remarquables d'Indonésie. Après l'ouverture démocratique du pays, cette spécialiste en communication de 35 ans a apporté, par le biais d'essais et d'évènements, une contribution décisive qui a donné un nouvel élan au discours portant sur l'art et la culture contemporaine en Indonésie. En 2005, elle a travaillé dans le cadre d'un programme d'échange organisé par la Ufa-Fabrik de Berlin avant de rejoindre New York, un an plus tard, le temps d'une bourse obtenue à la Asia Society. En marge de son travail de commissaire pour la très renommée Ark Galerie de Jakarta, elle a également organisé des expositions à Shanghai et Singapour, et coorganisé, en 2011, la première Biennale Jogja dans la série « Équateur » dont l'Inde était le pays partenaire. En 2012, elle a été responsable du programme Marker consacré à l'Indonésie du Salon d'art contemporain Art Dubai et codirectrice artistique de la Biennale de Gwangju en Corée du Sud. Elle dirige depuis 2013 la Ark Galerie aujourd'hui située à Yogyakarta.

Christina Schott : En quoi la Biennale Jogja se distingue-t-elle des autres biennales ?

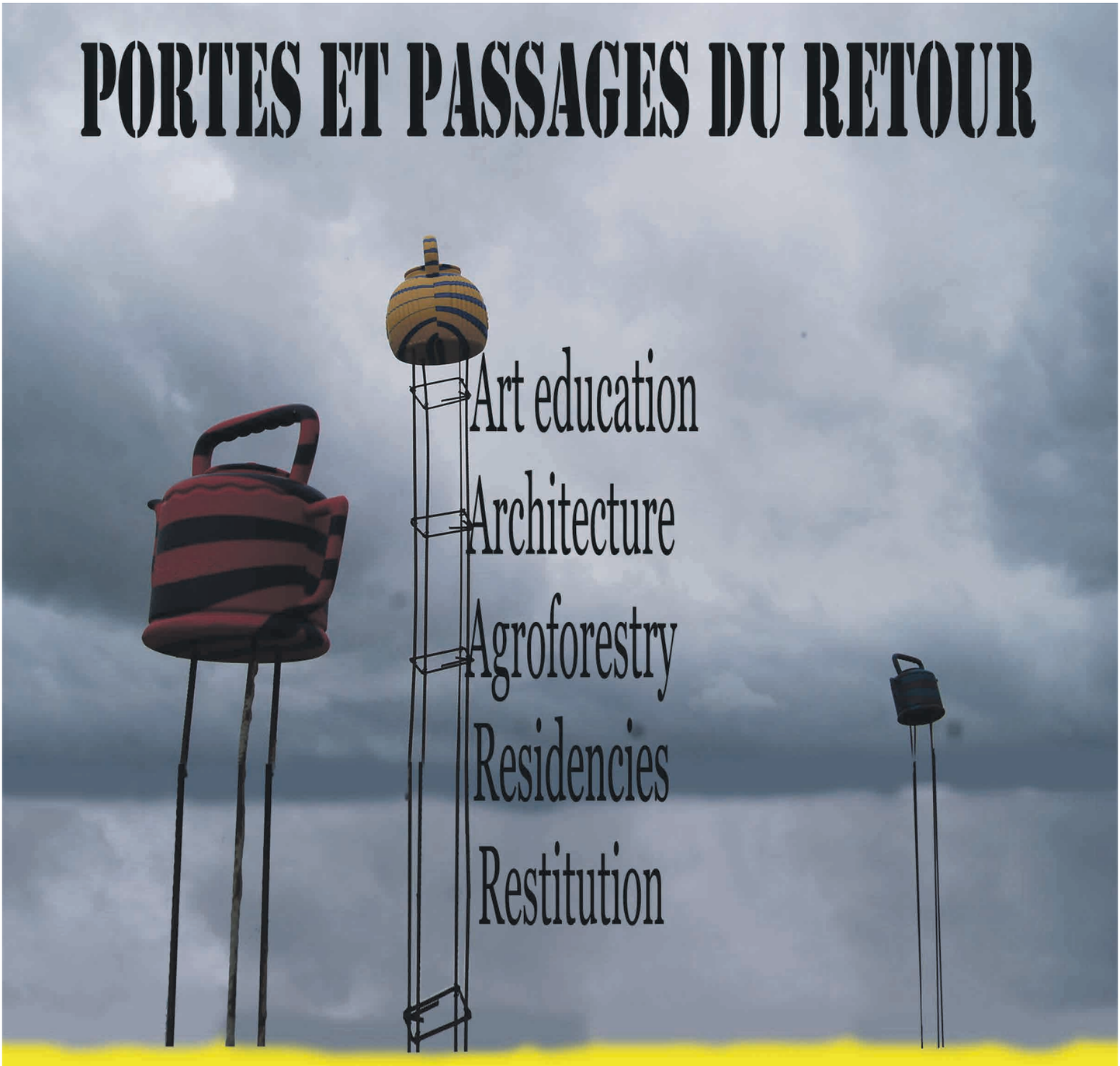
Alia Swastika : Nous travaillons pour la troisième fois avec un pays partenaire se trouvant sur l'équateur. Cette année, nous coopérons avec le Nigeria. Par le choix de ce concept, nous prenons soin de nous éloigner de la culture de masse. C'est ainsi qu'au lieu de chercher l'inspiration à New York, Paris ou Hong Kong nous nous rapprochons de villes avec lesquelles nous partageons si ce n'est notre histoire, tout au moins un état d'esprit. À la différence des autres biennales, qui sont pour la plupart organisées d'en haut, notre mouvement s'intéresse à la scène artistique locale. Et cette orientation a reçu des réactions très positives dans le monde.

CS : Et pourtant, la Biennale Jogja est financée à 70 pour cent par le gouvernement. Les idées des artistes sont-elles conciliables avec celles des représentants officiels ?

AS : En avril dernier, le gouvernement indonésien a invité les anciens participants de la Conférence de Bandung à se retrouver pour commémorer les soixante ans de l'événement. Une telle initiative ne s'est néanmoins pas limitée à de simples relations politiques et économiques. Nous souhaitions, en revanche, renforcer les relations culturelles existant entre les différents pays du Sud partenaires. Le défi le plus important a été de triompher des obstacles bureaucratiques compliqués – par exemple, d'obtenir que les déplacements se fassent aux frais de l'État. Pour autant, le gouvernement actuel est au fond plutôt ouvert à nos idées : à la différence d'autrefois, il existe un dialogue sur ce qui est envisageable et ce qui ne fonctionne pas. Si les instances officielles sont loin d'avoir toutes reconnu l'intérêt culturel et économique de la Biennale, l'on constate néanmoins que les fonctionnaires sont de plus en plus fiers que Yogyakarta – et l'Indonésie – reçoive une attention si grande du fait de la portée de l'événement.

CS : Pourquoi le comité de la Biennale a-t-il, cette année, choisi le Nigeria comme pays partenaire ?

PORTES ET PASSAGES DU RETOUR



Center for Art and Holistic Development

SENEGAL

portesetpassagesduretour.com

STICHTING DOEN

Elhers, artiste à la fois du Danemark et de la Trinité, dans le cadre de sa performance *Whip it Good* lors de l'exposition Art Basel 2015, Alberta Whittle, une artiste de la Barbade mais travaillant en Afrique du Sud, et sa performance *Right of Admission* réalisée en collaboration avec Farieda Nazier dans le cadre des manifestations organisées en marge du pavillon de Johannesburg pendant la Biennale de Venise (2015), et l'artiste barbadienne Sheena Rose exposant aux côtés d'Amaryllis DeJesus Moleski à MoCADA. La Biennale SITELines: New Perspectives on Art of the Americas de Santa Fe incluait dans leur exposition panaméricaine des œuvres de Marcel Pinas (Suriname), Blue Curry, (Bahamas/Royaume-Uni) et Deborah Jack (Saint Martin/États-Unis). La Davidoff Art Initiative finance des résidences pour que des artistes des Caraïbes puissent faire un séjour en Chine, à Berlin, à New York ou en Suisse. Dans le même temps, les festivals consacrés aux films et aux nouveaux médias franchissent les frontières, puisque les projets numériques plus accessibles voyagent plus facilement et à moindres frais. Le paysage s'oriente vers des praticiens antillais qui participent de façon moins normative et créent des connexions plus diversifiées sur la scène artistique internationale.

C& : Dans quelle mesure collaborez-vous avec des projets artistiques, des artistes, etc. dans les différents contextes africains et américains ?

FM : FM établit des collaborations avec de nombreuses institutions. Caribbean Linked est un programme régional annuel de résidences organisé avec les Ateliers '89 Foundation (Aruba) et ARC Inc. (Saint-Vincent-et-les-Grenadines). Nous travaillons également sur un programme de résidence avec Casa Tomada, un espace indépendant à São Paulo, au Brésil. FM a accueilli la rencontre internationale Tilting Axis avec ARC, Res Artis et Pérez Art Museum Miami, qui a permis à des structures régionales gérées par des artistes d'entrer en contact avec des professionnels issus d'autres régions et intéressés par une coopération avec les Caraïbes. Tilting Axis se tiendra à Videobrasil en octobre 2015, puis à Miami en 2016, afin d'établir un lien avec la diaspora américaine. Nous jetons également un pont entre les Caraïbes, l'Afrique et la Polynésie au travers de TVE (Transoceanic Visual Exchange), un projet visant à engager des négociations dans l'espace existant entre nos communautés culturelles, par l'intermédiaire d'œuvres vidéo et faisant appel aux nouveaux médias, dans le cadre d'une exposition cinématographique en ligne organisée en commun. Nous comptons parmi nos partenaires Video Art Network de Lagos, au Nigeria, et RM, en Nouvelle-Zélande.

C& : Quelle est votre vision pour les cinq prochaines années ?

FM : Un des principaux objectifs à court terme est d'élargir notre espace afin d'héberger un programme éducatif alternatif de formation en arts, incluant des cours d'initiation à la critique d'art, des ateliers et un service de collection artistique. Cette vision se reflète dans notre programme et notre travail actuel avec de jeunes artistes émergents, pour les soutenir dans leur devenir professionnel. En facilitant l'engagement, l'éducation, la sensibilisation relatifs à la pratique des arts visuels, FM enrichira l'espace local et pavera la voie permettant à des artistes de la Barbade et des Caraïbes de participer à de plus vastes échanges artistiques.

C&

Contemporary And (C&) est un magazine d'art et un espace dynamique dédié à la réflexion et la mise en relation d'idées, de débats et d'informations sur la pratique artistique contemporaine issue de diverses perspectives africaines.

contemporaryand.com

Les éditions papier C& sont publiées par
Contemporary And (C&)

Conception
Julia Grosse, Yvette Mutumba, Aïcha Diallo, Bakri Bakhit

Equipe de rédaction
Julia Grosse, Yvette Mutumba, Aïcha Diallo, Olivia Buschey, Sean O'Toole, Liese Van Der Watt

Graphisme et mise en pages
Yemi Awosile, Londres

Chargé de communication
Markus Müller, Bureau Mueller

Imprimerie
Henke Pressedruck GmbH & Co. KG, Berlin

Collaborateurs
Jenifer Evans, Madonna Hernandez, Patrick Mudekereza, Sean O'Toole, Christina Schott, Chab Touré, Liese Van Der Watt

Stagiaires
Theresa Sigmund, Johanna Zehe

Traduction
Mélanie Chanat, Marie-Claude Delion-Below, Karen Margolis, Myriam Ochoa-Suel, Jake Schneider

Révision
Mélanie Chanat, Marie-Claude Delion-Below, Karen Margolis, Myriam Ochoa-Suel, Jake Schneider

© Auteurs / photographes / C&

Tous droits réservés

Couverture : Thenjiwe Niki Nkosi, *X (After Betty Shabazz)*, 2013. Courtesy de l'artiste

C& est publié par l'ifa (Institut für Auslandsbeziehungen) :

ifa Institut für Auslandsbeziehungen

C& est subventionné par le ministère fédéral des Affaires étrangères d'Allemagne :

Federal Foreign Office

AKTION AFRIKA PARTNER IN KULTUR UND BILDUNG

C& est partenaire médiatique de la 10e édition des Rencontres de Bamako, Biennale africaine de la photographie et de la Biennale Jogja, 2015.

RENCONTRES DE BAMAKO BIENNALE AFRICAINE DE LA PHOTOGRAPHIE / AFRICAN BIENNALE OF PHOTOGRAPHY 10e édition 31 octobre - 31 décembre 2015

Equator3 BIENNALE JOGJA XI

BRITISH COUNCIL

Traductions:

« Les comportements migratoires en mutation bouleversent les déplacements verticaux traditionnels en direction de l'hémisphère nord. Les artistes se déplacent désormais aussi latéralement, faisant des aller-retour entre divers endroits. La tendance notable qui se dégage des candidatures reçues pour des résidences internationales est le nombre croissant de praticiens de la diaspora des Caraïbes souhaitant s'impliquer dans la région, dont de nombreux artistes désireux de connaître la résonance de leur travail ici. »

C& : Dans quels domaines observez-vous des similarités et des différences entre les mondes anglophone et francophone ?

FM : Alors que les Caraïbes anglophones et francophones sont confrontées aux mêmes défis, les Antilles françaises font partie intégrante de la France et reçoivent des subventions de l'UE. Les Caraïbes anglophones n'ont pas d'accès direct au mécanisme de subventions du Royaume-Uni. À part cela, nous partageons de nombreux points communs sur le plan culturel et créatif, y compris le développement florissant d'espaces gérés par des artistes et qui constituent les principaux innovateurs dans le domaine de l'art contemporain. Nombre de ces organisations forment de véritables partenariats entre le secteur public et le secteur privé, favorisant le partage des ressources et offrant aux artistes locaux des possibilités d'ouverture dépassant leur environnement immédiat. Pour la Martinique et la Guadeloupe, des plates-formes similaires à FM incluent respectivement 14°N 61°W et L'Artocarpe ; toutes deux travaillent à une meilleure compréhension de la région et donnent aux artistes une plus grande visibilité.

C& : Il existe une longue histoire de la migration et de l'exil des Caraïbes vers d'autres régions du monde. Comment entrez-vous en contact avec la diaspora/les diasporas ?

FM : Les comportements migratoires en mutation bouleversent les déplacements verticaux traditionnels en direction de l'hémisphère nord. Les artistes se déplacent désormais aussi latéralement, faisant des aller-retour entre divers endroits. La tendance notable qui se dégage des candidatures reçues pour des résidences internationales est le nombre croissant de praticiens de la diaspora des Caraïbes souhaitant s'impliquer dans la région, dont de nombreux artistes désireux de connaître la résonance de leur travail ici. Les résidents prennent souvent le temps de se mettre en contact avec la communauté artistique locale et régionale à travers les réseaux de FM, et approfondissent leurs connaissances de la région tout en construisant leurs pratiques. FM entre aussi en contact avec la diaspora au travers de sa programmation, largement partagée sur nos plates-formes en ligne. Le projet Fresh Performance Project en est un exemple, il s'agit d'un documentaire expérimental entre FM et Damali Abrams, une artiste guyanaise basée à New York, portant sur l'art de la performance contemporaine dans les Caraïbes et à New York. Les interviews qui ont été faites entre les deux groupes d'artistes ont créé un échange entre les membres de la diaspora et ceux qui travaillent dans la région, un aspect essentiel à la croissance des deux cultures.

Mark King, *Plastic Gigi*, 2011. Courtesy de l'artiste

Mark King, *Untitled*, 2015. Courtesy de l'artiste

C& : Où se positionnent les productions artistiques des Caraïbes par rapport à la scène artistique internationale ?

FM : Beaucoup d'œuvres contemporaines réalisées par des artistes aux Caraïbes ou issues des Caraïbes ont été exposées à l'extérieur lors de vastes expositions rétrospectives institutionnelles et rarement visibles dans une région mal équipée pour accueillir de grandes expositions, créant un fossé entre les artistes et les publics locaux. Plus récemment, des artistes antillais ont participé à des expositions en dehors du seul contexte caribéen, comme par exemple Jeannette

Alberta Whittle,
From de boat to de club-gals dem a bubble, 2014.
Courtesy de l'artiste

FROM DE BOAT TO DE CLUB
AT BU
Shotta longside Shakira aka Reds
aka Nookie
outta Champagne Babies
FREE
JAM
CHAMPAGNE
PALACE
SAT
3RD
NOV

TOUT FRAIS SORTI DE LA FERME

À l'extérieur de Fresh Milk Studio, photo de Charles Phillips, 2015

Fresh Milk XVI, photo de Dondré Trotman, 2015

Fresh Milk

Fresh Milk est un espace artistique situé à la Barbade sur une ferme laitière en activité. Cette structure fait partie d'un nombre grandissant d'initiatives et de collaborations dans les Caraïbes.

C& : Comment l'idée de la plate-forme artistique Fresh Milk vous est-elle venue à l'esprit ?

Fresh Milk : L'idée de Fresh Milk (FM) s'est développée pendant plusieurs années au fil de conversations portant sur le besoin d'un engagement parmi les artistes de la Barbade afin de renforcer les liens régionaux et diasporiques, et de donner forme à de nouvelles relations à l'échelle internationale. La plate-forme a été établie en 2011 et constituait une expérience pratique sociale pour pallier le quasi-exode des étudiants des beaux-arts au Barbados Community College, la seule institution sur l'île qui propose un programme de beaux-arts.

C& : Qu'est-ce qui vous a inspiré le nom de Fresh Milk pour votre espace artistique ? Quelles sont vos principales aspirations et activités ?

FM : Tout d'abord, nous sommes situés dans une ferme laitière en activité. Cependant, le nom est aussi dérivé du fait que les femmes transforment leur sang en lait pour leurs petits. Au vu de l'histoire traumatisante des Caraïbes, la région n'est pas toujours associée à l'idée de nutrition. En proposant un endroit sécurisé permettant aux gens d'innover, de se réunir et de créer, FM est un acte de résistance allant à contre-courant d'une histoire traumatisante et constitue une plate-forme d'excellence et de diversité. En opérant à partir d'une ancienne plantation de canne à sucre du XVIIe siècle, FM transforme le genre d'activités qui se produit sur ce site historiquement chargé et contribue ainsi à un environnement ouvert et critique.

FM englobe des disciplines créatives, des générations et des territoires linguistiques dans les Caraïbes en fonctionnant comme un « labo culturel », en s'épanouissant en tant qu'espace dynamique où des artistes peuvent participer à des programmes locaux, et internationaux qui proposent des résidences, des lectures, des projections, des ateliers, des projets, etc. Nous aspirons à être une organisation durable contribuant à un écosystème culturel sain.

C& : Comment pourriez-vous décrire les pratiques artistiques passées et actuelles des Caraïbes ? Pouvez-vous citer quelques exemples ?

FM : Sur le plan historique, le secteur des arts visuels antillais est confronté au manque de leadership tant au niveau de l'État que du secteur privé, au manque d'opportunités de développement professionnel et de ressources, à l'absence de fondations artistiques, de collectionneurs, de galeries, de vendeurs et à une philanthropie artistique sous-développée. Au cours des dix dernières années, des initiatives menées par des artistes ont répondu de manière proactive aux besoins des communautés artistiques. NLS (Jamaïque), Groundation Grenada, IBB (Curaçao), Quintapata (République dominicaine), Popopstudios (Bahamas), Studio O (Aruba) et Alice Yard (Trinité-et-Tobago) en sont des exemples. La plupart de ces petites organisations stimulent l'environnement local en créant un public, en soutenant les artistes, en encourageant les écrits critiques et en favorisant le débat. La création de structures gérées par des artistes atténue l'isolement et pose un défi aux priorités nationalistes guidées par les impératifs du marché car elles fonctionnent au-delà des divisions linguistiques et jouent un rôle de catalyseur de changement au niveau local et régional tout en entrant en relation avec la diaspora. Pour de plus amples informations sur les activités artistiques dans la région, consultez en ligne la carte des espaces artistiques antillais.

Ces artistes, tels Chéri Samba, Moke, Pierre Bodo notamment, sont presque tous originaires de Kinshasa et de ses environs. Une vraie vue d'ensemble du Congo aurait pu inclure Tshibumba Kanda Matulu, qui travaillait dans un style similaire à Lubumbashi dans le Sud dans les années 1970.

En tournant à droite, on entre dans le XXIe siècle, avec son « émergence d'une jeune génération d'artistes » utilisant la photographie, la vidéo, le collage et la peinture pour expérimenter des formes artistiques dans des travaux qui encouragent la réflexion critique. Souvent regroupés en collectifs sortis d'écoles d'art comme l'Académie de Kinshasa, ces artistes font contrepoids aux travaux surexposés des peintres d'enseignes, bien que les travaux sélectionnés ici soient encore pour la plupart des peintures murales. Je suis restée à m'interroger sur l'absence de sculptures, d'installations et de performances – font-elles partie du monde de l'art contemporain au Congo ? De plus, je m'attendais à des travaux plus engagés politiquement, se penchant non seulement sur une histoire coloniale violente mais aussi sur les conflits civils en cours dans l'Est du pays, et dont l'artiste irlandais Richard Mosse a fait un portrait si frappant. Ici, les photomontages de la star montante Sammy Baloji sont aussi politiques que ces travaux puissent l'être. Baloji associe des clichés ethnographiques de l'époque coloniale, réalisés par François Michel, à de belles aquarelles faites par Léon Dardenne à Katanga à la fin des années 1890. Il en résulte des paysages composites étrangement troublants qui incarnent la violence faite à ce pays. Les peintures de Pathy Tshindele commentent l'interférence des grandes puissances dans les politiques africaines en présentant divers grands chefs d'État habillés en rois kuba. Kiripi Katembo photographie lui un Kinshasa irréel, tel qu'il se reflète dans ses flaques d'eau sales. Steve Bandoma incorpore des matériaux recyclés dans ses portraits-collages – qui ne sont pas sans rappeler ceux de la Kenyane Wangechi Mutu – dans sa série sur le combat de boxe ayant opposé Ali et Foreman à Kinshasa en 1974.

C'est au rez-de-chaussée qu'est abritée la partie la plus historique de l'exposition. Dans les années 1920, l'administrateur belge Georges Thiry fournit à Albert et Antoinette Lubaki du papier et des aquarelles pour tenter de pérenniser les peintures dont ils couvrent les murs extérieurs de leurs cases. Ces aquarelles anciennes constituent des archives de toute beauté sur la faune, la flore et la vie du village. Malheureusement, avec l'arrêt de la fourniture de matériel, la trace de ces artistes se perdra dans les années 1940. Suit le travail des années 1940 et 1950, avec l'Atelier du Hangar, qui regroupe, sous l'égide d'un peintre amateur français, des artistes encouragés à suivre leur propre créativité sans se conformer à de quelconques conventions « européennes ». Il en résulte ces toiles spécifiques, peut-être un peu répétitives, d'une imagerie naturelle sur des fonds abondamment décorés. C'est ici aussi que nous trouvons des photographies en noir et blanc prises par les Angolais Jean Depara et Ambroise Ngaimoko, chroniqueurs respectifs de la vie nocturne et de la mode à Léopoldville (Kinshasa) dans les années 1950 et 1970, qui révèlent les aspirations sociales d'une classe urbaine.

Par crainte que ces documents historiques ne soient un peu secs après l'exubérance de l'étage supérieur, André Magnin a installé ici quelques-unes des extraordinaires maquettes à grande échelle conçues et construites par Bodys Isek Kingelez, un autre de ces artistes ayant acquis la célébrité après avoir été retenu par Magnin pour les « Les Magiciens de la Terre » . Ses villes fantastiques et futuristes sont fabriquées avec des matériaux de récupération, carton, plastique, capsules de bouteille et papier aluminium. Comme les machines imaginaires de Rigobert Nimi, que l'on peut voir ici également, ce sont des cités africaines utopiques rêvées.

Ces œuvres d'art inhabituelles et non conventionnelles illustrent l'approche du commissaire d'exposition André Magnin : toujours fasciné par l'humour et l'innovation qu'il recherche dans l'art africain, il veut partager avec le visiteur l'énergie dégagée par Kinshasa qui l'a toujours captivé, une ville dont il est devenu aujourd'hui familier grâce à des visites répétées et à des réseaux étendus.

L'exposition réussit à communiquer cette énergie, et met également en lumière une histoire plus large de l'art au Zaïre-Congo. Peut-être se concentre-t-elle un peu trop sur cette seule ville, peut-être garde-t-elle le silence sur de nombreux aspects d'une histoire pleine de violence et sur les conflits actuels en RDC, néanmoins, elle demeure une exposition qui mérite absolument d'être vue, tant elle apporte d'enseignements et plus encore de plaisir.

Nous ne pouvons qu'espérer la venue de « Beauté Congo » en RDC, pour que les Congolais se réapproprient dûment leur héritage artistique, plutôt que de réserver au seul public européen le plaisir de ces œuvres rassemblées.

Liese Van Der Watt est une auteure sud-africaine résidant à Londres.

« Beauté Congo 1926-2015 Congo Kitoko » est à voir à la Fondation Cartier pour l'art contemporain à Paris du 11 juillet au 15 novembre 2015.

En dépit de ma défiance intellectuelle envers les essentialismes et de mon inclination pour une forme de scepticisme postcolonial, je suis frappée par un certain « look » dès l'instant où je mets le pied dans « Beauté Congo » .Ce n'est pas vraiment « le look africain [1] » ni rien de gravement protecteur, mais je suis consciente de ce que le commissaire de l'exposition André Magnin a décrit dans le catalogue comme des œuvres d'art « d'une commune appartenance à un Congo vibrant… ».

Bien entendu, nous avons ici affaire à André Magnin. Ce qui est exposé est tout autant son œil de commissaire d'exposition que l'art lui-même. L'homme qui nous a apporté l'« Afrique » avec l'exposition provocatrice et controversée de 1989, « Les Magiciens de la Terre », celui qui a aidé l'homme d'affaires italien Jean Pigozzi à mettre sur pied sa collection ô combien idiosyncratique, la Contemporary African Art Collection, celui encore qui a introduit le photographe Seydou Keïta et le peintre Chéri Samba sur le marché occidental, et celui qui, dans sa galerie parisienne Magnin-A, a défendu nombre d'artistes en devenir, cet homme a dressé ici un panorama de l'art moderne et contemporain – issu essentiellement de collections européennes, parfois d'archives coloniales à Bruxelles, avec quelques travaux provenant des propres collections des artistes à Kinshasa – et gratifié le sujet de sa perspicacité, tout en lui conférant une certaine dimension historique et une profondeur artistique.

De toute évidence, les leçons ont été retenues. Après les critiques dont furent l'objet « Les Magiciens de la Terre » – celles de montrer une préférence envers les artistes autodidactes, de présenter l'Afrique comme un lieu magique hors de toute chronologie, c'est-à-dire de décontextualiser les œuvres d'art et les nombreux débats sur l'état de l'art global qui s'en s'ensuivirent – Magnin a probablement pris à cœur certains de ces débats. Ceci est bien illustré par le choix du flamboyant *Kiese na kiese* (le Bonheur et la Joie) de JP Mika comme image emblématique de l'exposition. JP Mika est né en 1960, il commence très jeune par peindre des enseignes publicitaires à Kinshasa puis s'inscrit à l'Académie des beaux-arts de Kinshasa et travaille dans l'atelier du célèbre peintre Chéri Chérin. Il représente ainsi un lien parfait entre les différents commentaires souvent contradictoires auxquels donne lieu l'art africain : d'un côté, il maîtrise le genre de la peinture d'enseignes publicitaires qui a permis à des autodidactes tels que Chéri Samba ou d'autres membres de l'école dite « School of Popular Painting in Congo » d'entrer sur le marché international (avide d'un art exotique et « naïf ») ; d'un autre, il a également été formé dans une école d'art et il expose les compétences qu'il y a acquises. Ses grands portraits colorés partagent peut-être le caractère direct de peintres populaires tels que Samba et Moke, mais ils sont en même temps accomplis, lucides, conceptuels et spirituels. Il fait référence de manière appuyée à l'histoire de la représentation au Congo dans ses grandes peintures faites sur du tissu coloré, évocations nostalgiques de la photographie en studio si populaire dans les années 1960.

Il est regrettable que cette exposition n'explore pas plus avant ces diverses influences stylistiques, plaçant potentiellement Mika en position de charnière, exemple d'une continuité possible entre différentes formes d'art s'étant toutes disputé l'attention d'un public ayant souvent une perception fragmentaire de l'art congolais : la photographie populaire, la peinture de grands panneaux publicitaires et l'art contemporain s'inspirent réciproquement sans efforts dans l'œuvre de Mika.

En l'état, l'exposition se scinde littéralement en deux courants distincts. En tournant à gauche en entrant, on se retrouve au milieu des peintres dits populaires : des toiles aux couleurs vives, portant souvent textes et bulles, commentent tout, de la politique à l'éducation en passant par la morale.

C& Critique

L'Histoire n'est jamais « juste une histoire ». Une exposition de peinture remarquable explore la mémoire au Congo. À voir sur contemporaryand.com.

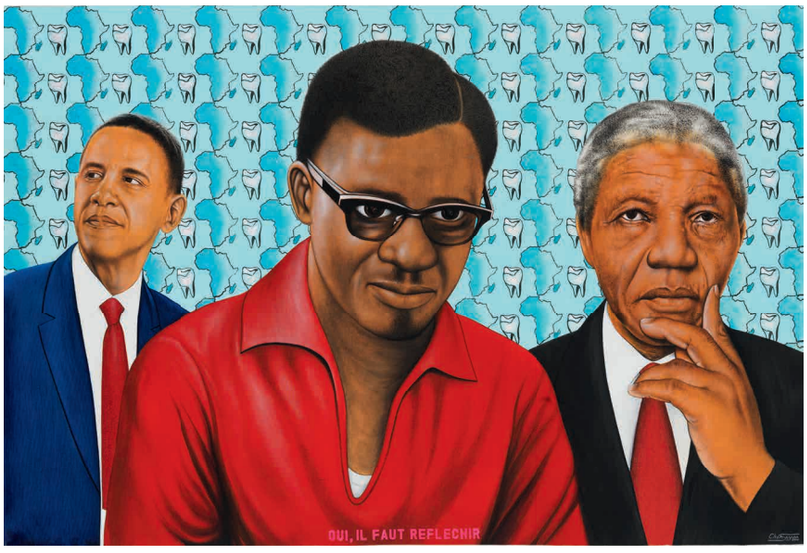
« Bien entendu, nous avons ici affaire à André Magnin. Ce qui est exposé est tout autant son œil de commissaire d'exposition que l'art lui-même. C'est l'homme qui nous a apporté l'« Afrique » avec l'exposition provocatrice et controversée de 1989, « Les Magiciens de la Terre », celui qui a aidé l'homme d'affaires italien Jean Pigozzi à mettre sur pied sa collection ô combien idiosyncratique, la Contemporary African Art Collection, celui encore qui a introduit le photographe Seydou Keïta et le peintre Chéri Samba sur le marché occidental... »

1. En français dans le texte.

UNE REVUE DU FAMILIER ET DE L'INCONNU

Mettant l'accent principalement sur la peinture, la sculpture et la photographie depuis 1926, une exposition estivale passe en revue à Paris le très vivace esprit créatif en République du Congo

Par Liese Van Der Watt



1

2

3

4

1. Chéri Samba, *Oui, il faut réfléchir*, 2014
Acrylique et paillettes sur toile, 135 x 200 cm
Collection de l'artiste © Chéri Samba Photo © André Morin

2. Djilatendo, *Sans titre*, vers. 1930
Gouache et encre sur papier, 24,5 x 18 cm
Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, HO.0.1.3371 © Djilatendo Photo © MRAC Tervuren

3. Chéri Samba, *La vraie carte du monde*, 2011
Acrylique et paillettes sur toile, 200 x 300 cm
Collection Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris photo © Florian Kleinefenn © Chéri Samba

4. JP Mika, *Kiese na kiese*, 2014
Huile et acrylique sur tissu, 168,5 x 119 cm
Pas-Chaudoir Collection, Belgique
© JP Mika Photo © Antoine de Roux

WELTKULTUREN MUSEUM

A LABOUR OF LOVE

03.12.2015 — 24.07.2016

WWW.WELTKULTURENMUSEUM.DE

Funded by the TURN Fund of the German Federal Cultural Foundation:

KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

C&

STADT FRANKFURT AM MAIN

MUSEUMSUFERFRANKFURT

Djilatendo signe ses œuvres de diverses manières :

ThselaTendu, tshelatendu,

tshe latendu, Tshela tendu,

Thelatedu, tshielatendu,

thielatedo, Tshalo Ntende,

etc.

> « La demande qui lui est faite est d'authentifier l'œuvre. Ma conviction est qu'il pose un geste conscient et qu'il se joue du critère colonial de la fixité comme attribut de l'artiste moderne. Et même s'il ne le fait pas de manière consciente, l'artiste déjoue à la fois l'alphabet, l'outil d'identification qui lui est imposé, et la fixité qui en découle. Il se donne ainsi la capacité de se déplacer dans son travail. » (Meessen dans une interview du 22 juillet 2015.)

Avec les deux itérations de l'exposition, Meessen a changé le nom de l'artiste avec qui il expose en duo. Au Kiosk de Gand, c'était Tshiela Ntendu, à la Kunsthalle de Bâle, c'est Thela Tendu. Il me semble qu'en renonçant à l'orthographe plus ou moins acquis de Djilatendo et en modifiant le nom dans la communication des expositions, il entreprend une dilution de son identité alors que la volonté de l'artiste aurait été de se démultiplier.

Par ailleurs, dans l'itération suisse de l'exposition, qui comprend une trentaine d'aquarelles réparties dans cinq salles, aucune ne laisse entièrement l'espace d'expression à Djilatendo qui se retrouve assujetti à d'autres voix, toutes occidentales : la première salle le met en dialogue avec les films sur les tests d'Ombredane, la deuxième le ramène à un dialogue sur l'affinité entre les peintures de Paul Klee et son identité kuba, la troisième voit réapparaître les publications d'Ombredane, la quatrième est consacrée à une revisitation de Jan Vansina, père de l'histoire orale qui rencontre Djilatendo en 1953 et dans la cinquième, qui est la plus fournie, Meessen a choisi de placer son œuvre, qui recouvre tout le plancher et crée un dialogue avec l'espace. C'est comme si cette voix congolaise, pour trouver sa place dans la modernité, a besoin de « caution » ou d'interprétation occidentales auprès de ceux qui doivent approuver sa place dans cet aréopage.

Je note avec satisfaction la démarche différente entreprise pour le projet suivant, *Personnes et les autres*, présenté à la Biennale de Venise, où Vincent Meessen est parti à la rencontre de Joseph M'Belolo Ya M'Piku, membre congolais de l'Internationale situationniste, et a fait revivre un texte engagé qu'il a rédigé en mai 1968.

Tout cela nous rappelle la grande tâche qui nous incombe encore pour réécrire l'histoire, de l'art ou de la pensée selon les perspectives des colonisés. Le travail de Meessen nous rappelle à la nécessité d'un travail profond et perpétuel de repenser, de réécrire et, pour paraphraser V.Y. Mudimbe, de reprendre [3].

Patrick Mudekereza est un écrivain et producteur culturel. Il habite et travaille à Lubumbashi en RDC. À la tête du Centre d'art Picha, il est également le cofondateur des Rencontres Picha, la Biennale de Lubumbashi.

je Thsela te-ndu, Sans titre, vers 1928–1933 (dos)
Gouache sur papier, système de présentation métallique.
Courtesy Pierre Loos, Bruxelles
Photo : Philipp Hänger

3. Titre en français du dernier paragraphe consacré à la place de la création contemporaine par rapport à l'histoire et à la tradition dans son ouvrage majeur *The idea of Africa* (Indiana University Press, 1994).

Trois œuvres de Djilatendo de gauche à droite : Thela Tendu alias Djilatendo, *Sans titre*, vers 1930 Aquarelle et encres de couleur sur papier. Courtesy Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles

Thela Tendu alias Djilatendo, *Sans titre*, vers 1930 Aquarelle et encres de couleur sur papier. Courtesy Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles

tshela-tenduo alias Djilatendo, *Sans titre*, 1931 Aquarelle et encres de couleur sur papier. Courtesy Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles Photo : Philipp Hänger

Djilatendo est un tailleur qui vit à Ibanc, une localité près de l'actuelle ville de Kananga, dans la province de Lulua, au centre de la République démocratique du Congo. Sa production est constituée de peintures de scènes figuratives illustrant sa vision de la modernité (des voitures, des avions, des personnages habillés à l'européenne, avec des parapluies, etc.), mais aussi d'aquarelles abstraites. Il a illustré le livre *L'éléphant qui marchait sur les œufs,* première publication de fables parue en 1931 qui aurait été retranscrite par un auteur congolais nommé Badibanga.

Dans « Patterns for (Re)cognition », Vincent Meessen met les aquarelles abstraites de Djilatendo en dialogue avec les tests d'André Ombredane, un psychologue français qui introduit les tests cognitifs dans le but d'identifier les meilleures « ethnies » où embaucher la main-d'œuvre pour l'industrie coloniale. Ces films sont réalisés par Robert Maistriaux, dont Meessen fait assez peu cas, outre les crédits de la vidéo sur les tests Congo TAT d'Ombredane. Maistriaux est l'auteur de l'ouvrage *L'intelligence noire et son destin,* paru en 1957 (quatre ans après la vidéo présentée dans l'exposition) où on peut lire des phrases coriaces sur les capacités intellectuelles des populations qui sont soumises à ces tests, particulièrement ceux qui vivent « en brousse ». On peut lire par exemple :

> « C'est qu'en effet, la première enfance du noir se passe dans un milieu intellectuellement inférieur à tout ce que nous pouvons imaginer en Europe. » (p. 191)

Les tests qui sont pour partie construits sur la capacité à réagir à des formes abstraites sont utilisés pour démontrer ces affirmations. La démonstration de Vincent Meessen prend le contrepied de cette démarche pseudo-intellectuelle en s'appuyant sur les œuvres abstraites de Djilatendo entre 1920 et 1940.

> « En voyant comment ce rapport à l'intelligence a été construit, on ne peut pas s'empêcher de les mettre en rapport avec l'art abstrait qui est produit en même temps et qui connait un boum extraordinaire en Europe. »

Meessen s'intéresse également au passage de la peinture sur case vers le papier à l'introduction de la signature, qui marque la naissance de l'artiste individuel et témoigne d'une production qui s'ouvre au marché de l'art. Djilatendo signe ses œuvres de diverses manières : ThselaTendu, tshelatendu, tshe latendu, Tshela tendu, Thelatedu, tshielatendu, thielatedo, Tshalo Ntende, etc. À la suite des travaux de la chercheure allemande Katherin Langenhol, Meessen poursuit le dénombrement des différentes orthographes de Djilatendo et en dénombre quarante-deux. Il s'intéresse également à l'emplacement de la signature sur la peinture, et note que l'artiste s'évertue à répéter un motif, jusqu'à une forme de transformation et c'est là qu'il inscrit sa signature et les différentes orthographes de son nom propre [2].

2. Un exemple contemporain de cette multiplicité de noms est le musicien congolais Koffi Olomide dont on dénombre près de quarante surnoms.

Remixage de l'Afrique, une nouvelle fois

Le peintre congolais Djilatendo, qui exposa pour la première fois à Bruxelles en 1929, fait l'objet d'un regain d'intérêt en Europe. Ce retour ne s'opère pas sans réflexions ni sans dilemmes.

Par Patrick Mudekereza

L'exposition « Patterns for (Re)cognition » à la Kunsthalle Basel du 13 février au 25 mai 2015 est présentée comme « la plus grande exposition à ce jour » de Vincent Meessen mais aussi comme la plus importante présentation des œuvres abstraites de Djilatendo[1] . Si la plaquette de présentation de l'exposition n'est pas avare de superlatifs pour la présence des deux artistes dans l'exposition, elle ne leur donne pas pour autant le même statut. Il y a d'une part, Vincent Meessen, l'artiste belge qui monte et s'apprête alors à représenter son pays à la Biennale de Venise et, d'autre part, Djilatendo, un artiste congolais décédé à la fin des années 1950, peu connu, dont les œuvres ont été dépoussiérées de la Bibliothèque royale de Bruxelles qui ne se doutait pas de la richesse de sa collection. Cette exposition est plus qu'un hommage à l'artiste congolais et, s'inscrivant dans la démarche des derniers travaux de Meessen, elle permet de relire la modernité et son bagage colonial avec les outils de la pensée critique occidentale. Ce dernier aspect pourrait poser question : à quelle réponse s'ouvre-t-on en reposant le problème du déni du colonisé dans un autre moment, dans un autre contexte, mais toujours avec des outils conceptuels occidentaux ?

L'exposition s'est construite autour des aquarelles de Djilatendo. Ce dernier est considéré comme l'un des précurseurs de l'art congolais moderne avec Albert Lubaki et d'autres moins connus comme Massalai et Ngoma. Ils constituent le groupe que l'on nomme les « imagiers du Congo » que l'Europe « découvre » à la fin des années 1920 à la faveur du tandem Georges Thiry (agent colonial au Congo belge) et Gaston-Denys Perier (fonctionnaire du ministère des colonies en Belgique). Ils présentent des expositions entre 1929 et 1936 à Genève (Musée d'ethnographie de Genève), Bruxelles (Premier Salon national d'art nègre et exposition des arts populaires au musée des Beaux-Arts), Anvers, Rome (Exposition d'art colonial) et Paris. Leur production d'aquarelles, qui s'inspire de la pratique de peinture sur case, est exécutée sur commande de Thiry et entièrement expédiée en Europe. Elle n'y rencontre qu'un succès mitigé.

Thela Tendu alias Djilatendo, *Sans titre*, vers 1930
Aquarelle et encres de couleur sur papier.
Courtesy Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles
Photo : Philipp Hänger

1. Je fais le choix de garder le nom de l'artiste congolais couramment utilisé par les chercheurs et dans les expositions précédentes. Vincent Meessen a fait remarqué que l'artiste ne l'a jamais lui-même utilisé, mais il demeure, à mon sens, la seule façon de l'identifier. Voir dans le corps du texte.

« Au centre de la galerie se trouve une paire de baskets Nike Air Force One, stylisées par le membre des Young Lords Miguel Luciano, arborant le tristement célèbre swoosh (logo en virgule inversé) de Nike transformé en machette. »

Miguel Luciano, *Machetero Air Force One's (Filiberto Ojeda Uptowns)*, 2007, vinyle et acrylique sur baskets. Courtesy de l'artiste

inversé) de Nike transformé en machette. Les jeunes communautés urbaines, telle celle du Bronx, accordent un grand intérêt et une grande valeur aux baskets, de sorte que cette inclusion revêt un impact culturel et constitue un commentaire efficace tant sur les pratiques de consommation abrutissantes que, paradoxalement, sur la possibilité d'une révolution.

Le dernier lieu de l'exposition au Museo del Barrio se trouve à l'emplacement où ont eu lieu les actions de protestation des Young Lords connues sous le nom d' « émeutes des ordures » et leur occupation pacifique de l'église First People's Church. *Puerto Rican Obituary*, un poème des membres des Lords et du poète Pedro Pietri, passe en boucle dans le musée face à un mur orné de quatre armes semi-automatiques. Chaque arme arbore un mot : santé, nourriture, logement et éducation. Les deux œuvres – le poème et les armes peintes avec les slogans – montrent que c'était littéralement la vie et la mort des Portoricains qui étaient en jeu : sans la mobilisation et la conscience suscitées par les Young Lords, les officiels locaux auraient continué à considérer cette communauté comme invisible et à faire semblant de croire qu'ils n'avaient pas besoin des services de base dont bénéficiaient les habitants blancs plus aisés.

Maximo Colon, *Sans titre*, vers 1970, tirage numérique. Courtesy de l'artiste

Les trois expositions sont remarquables pour de nombreuses raisons, mais l'une d'elle se démarque plus particulièrement : les photographies et les œuvres sont peuplées de visages noirs et bruns, témoignant de la mixité et du caractère multiethnique des lignées de Portoricains. Souvent, dans les communautés latino-américaines, plus votre peau est foncée, moins vous avez de poids, moins vous êtes beau, moins vous comptez. Ceux qui sont « foncés » sont supprimés des albums de l'histoire familiale, voire même de l'histoire nationale. Mais ces visages – qui auraient pu, une fois encore, être effacés de la mémoire – sont ouvertement montrés ici, sur les lignes de front de ce mouvement. Aussi, ce n'est pas une coïncidence que les Young Lords se soient alignés sur les Black Panthers. À New York City, Noirs et Latinos vivent ensemble, sont confrontés aux mêmes injustices et endurent les mêmes épreuves. Les deux groupes sont pour ainsi dire similaires. On ne saurait exagérer la pertinence d'un groupe tel que les Young Lords dans le paysage politique et social d'aujourd'hui.

Le cri de ralliement du groupe – qui était aussi le nom de leur bulletin (visible dans chaque lieu d'exposition) – était « P'alante », une version contractée de l'expression espagnole *para adelante*, qui signifie « allant de l'avant ». En 2015, les Américains cherchent toujours à faire de même. Une exposition telle que « Presente: The Young Lords in New York » nous permet de nous arrêter un moment pour mesurer le chemin parcouru. Et celui qui reste à parcourir.

Madonna Hernandez est une écrivaine de Brooklyn, New York, où elle est née et a grandi avant la gentrification. Elle s'intéresse aux questions d'identité, de race, de classe et de structure sociale qu'elle examine par le biais de l'écriture.

C& Interview

L'artiste français Jimmy Robert parle de la performance, du papier et du mouvement comme forme d'écriture. Plus sur contemporaryand.com

Souvenir d'un esprit combatif

Les Young Lords, un groupe de militants radicaux fondé aux États-Unis par de jeunes Portoricains dans les années 1960, font l'objet d'une opportune exposition multi-sites à New York.

Par Madonna Hernandez

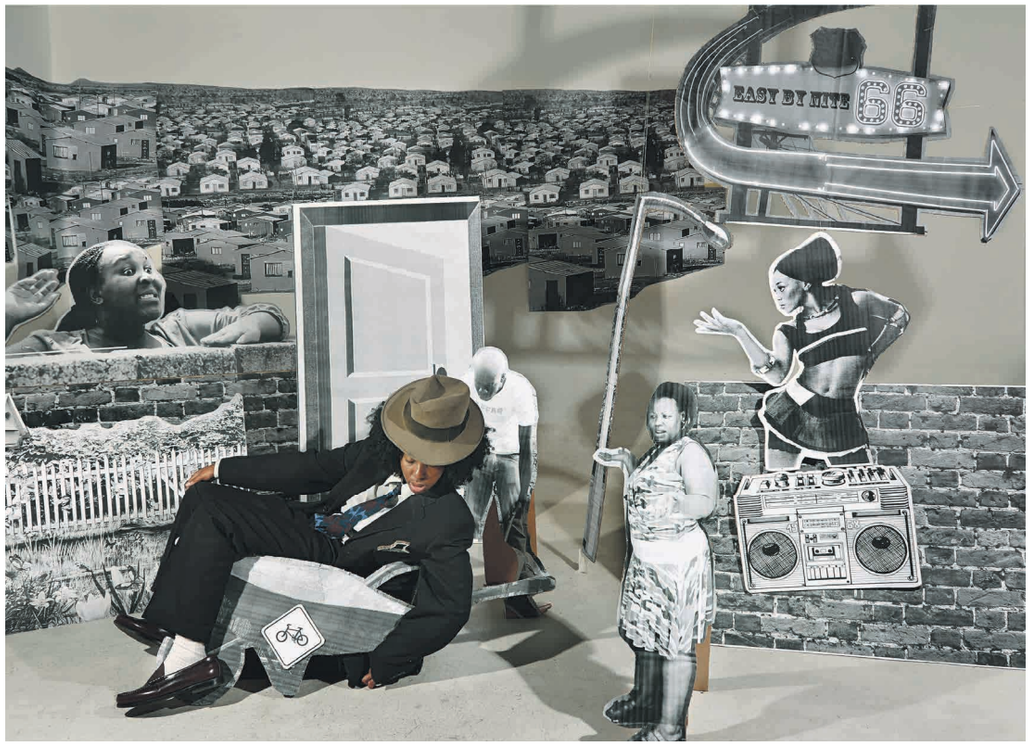
Caecilia Tripp, photogramme de *Music for (prepared) Bicycles, Score Two New York, Brooklyn/ Spanish Harlem/The Bronx*, 2013, vidéo HD, 14 minutes. Courtesy de l'artiste

Les Young Lords étaient un groupe antiraciste qui revendiquait l'égalité devant les soins médicaux, une meilleure éducation et un accès accru aux services publics pour la classe ouvrière défavorisée. Ils luttaient contre les injustices policières, militaient pour des aliments à un prix abordable et des possibilités de garde des enfants. À New York, leur objectif principal était de lutter contre les injustices quotidiennes auxquelles était confrontée la communauté portoricaine qui, à l'époque (et, à un moindre degré, aujourd'hui), faisait face à d'innombrables difficultés socioéconomiques et était en grande partie ignorée par les autorités municipales locales. Sur le plan idéologique et politique, ils prenaient modèle sur les Black Panthers, le groupe nationaliste noir fondé au milieu des années 1960 qui recourait à des actes militants pour réclamer la justice. Les choix stylistiques des Lords faisaient écho aux codes vestimentaires des Panthers, dont le port de bottes militaires, de bérets et de treillis de l'armée.

En collaboration avec El Museo del Barrio et le Loisaida Center, le Bronx Museum of the Arts a mis en œuvre une exposition en trois parties, qui retrace et met en honneur le legs des Young Lords. « Presente: The Young Lords in New York » s'étend sur les trois quartiers où les Young Lords étaient les plus actifs dans la zone de New York City.

Dans le Lower East Side, là où le groupe a été fondé, le Loisaida Center se dédie tout particulièrement aux réalisations artistiques du groupe. Pour les Lords, l'art était un élément important dans le processus d'édification d'une communauté. Ils savaient qu'assumer leur histoire et leur culture et en être fier constituait un moyen d'occuper les espaces où ils étaient considérés comme « étrangers » ou « autres ». Une grande partie de cette exposition met l'accent sur leur activisme social, mais aussi sur les effets de celui-ci sur les artistes, comme l'illustrent les photographies et vidéos présentées, dont les travaux de photographes tels Hiram Maristany et Maximo Colon. Les curateurs ont aussi attiré l'attention sur l'histoire de l'art communautaire du groupe en recréant des tentes de fortune ayant servi de maisons voire même de villages à certains artistes. Le groupe avait aussi transformé un bâtiment de ce quartier en un espace d'art connu sous le nom de New Rican Village, où le théâtre et l'art étaient utilisés comme instruments de leur arsenal politique. L'exposition au Loisaida Center s'attache également à documenter le rôle des gays et lesbiennes dans le mouvement, vu que ce quartier était le site des Young Lords Gay and Lesbian Caucus. Une vidéo est projetée sur le mur montrant des séquences de l'activiste transgenre Sylvia Rivera exhortant au respect et à la visibilité de ses pairs.

Au Bronx Museum of Arts, l'exposition retrace notamment l'occupation de l'hôpital Lincoln par le groupe dans ce quartier, suite à l'empoisonnement au plomb d'enfants après leur admission à l'hôpital. Une installation présente des membres du Young Lords Women's Caucus, un groupe qui exigeait un traitement équitable pour ses membres et se consacrait aux problématiques concernant les femmes. De même, quelques œuvres au Bronx Museum traitent de l'appel des Young Lords contre la stérilisation forcée de femmes portoricaines sur et hors de l'île. Au centre de la galerie se trouve une paire de baskets Nike Air Force One, stylisées par le membre des Young Lords Miguel Luciano, arborant le tristement célèbre swoosh (logo en virgule



Lebohang Kganye, *The Wheelbarrow 2*, 2013, tirage jet d'encre sur papier chiffon, 64 x 90 cm, édition 1/5 + 1 E.A. Courtesy de l'artiste

justement faire vivre activement ces souvenirs, tout en les reconnaissant et en prenant ma place. *Ke Lefa Laka* pallie la perte de mémoire, sous la forme d'une identification forgée et d'une conversation imaginée. Avec ce projet, je peux former un espace où se retrouvent passé et présent en créant des versions différentes de l'histoire et de la mémoire – en exposant les complexités du souvenir, de l'individu et du collectif. Il faut reconnaître que notre histoire est complexe et se traduit dans le quotidien. Pourtant, en grandissant à Johannesburg, en ma qualité de citadine et de membre d'une jeune génération, je m'intéresse aussi au corps, à la culture et à la spiritualité de la femme, autant de thèmes que j'aspire à explorer dans mon travail. Nous les artistes, nous avons parfois besoin des critiques pour nous aider à identifier la langue qu'adoptera notre œuvre. Et dans leur tentative d'interpréter certaines œuvres d'art, certains auteurs font tout simplement référence à l'apartheid.

C& : L'Internet joue-t-il un rôle important dans votre pratique artistique ?

LK : L'Internet joue effectivement un rôle important dans mon travail, pour me tenir informée de l'actualité du monde artistique. Mais j'aime collectionner les livres et les catalogues d'artistes. Je les trouve bien plus intéressants, car je peux écrire dessus et les interconnecter avec la matérialité.

Lebohang Kganye, *The Alarm*, 2013, tirage jet d'encre sur papier chiffon, 64 x 90 cm, édition 1/5 + 1 E.A. Courtesy de l'artiste

Lebohang Kganye participe à la 10e édition des Rencontres de Bamako – Biennale africaine de la photographie.

Mon grand-père a été le premier de la famille Kganye à quitter Di'plaasing – qui veut dire « patrie » – dans l'État libre d'Orange et à rejoindre la ville de la province du Transvaal pour trouver du travail, car il ne voulait pas être ouvrier agricole comme le reste de la famille.

Lebohang Kganye, *The Bicycle*, 2013, tirage jet d'encre sur papier chiffon, 64 x 90 cm, édition 1/5 + 1 E.A. Courtesy de l'artiste

C& : Vous êtes, d'une certaine façon, le personnage principal de ces scènes qui personnalisent votre grand-père. Pourquoi avez-vous eu envie de jouer le rôle de votre propre grand-père ?

LK : Mon grand-père est décédé avant ma naissance et nous portons son surnom (malgré les différentes orthographes possibles). Il a été le premier de la famille Kganye à quitter Di'plaasing – qui veut dire « patrie » – dans l'État libre d'Orange et à rejoindre la ville de la province du Transvaal pour trouver du travail, car il ne voulait pas être ouvrier agricole comme le reste de la famille. Lorsque l'apartheid a pris fin et que la majorité de la famille a quitté la patrie pour chercher du travail dans le Transvaal, elle s'est installée temporairement dans sa maison à Johannesburg. Si bien que tout le monde dans la famille a des histoires à raconter sur mon grand-père, et même si je suis née dans « sa » maison, je ne l'ai jamais connu si ce n'est à travers les histoires distillées par les différents membres de ma famille de pères en fils. C'est pourquoi *Ke Lefa Laka* s'intéresse également au fait d'être au même endroit à différentes périodes et de ne pas se rencontrer. Je joue des histoires sur mon grand-père pour construire un récit visuel dans lequel le public rencontre les différents personnages liés à l'histoire de ma famille, personnifiés par des mannequins grandeur nature. Dans ces récits fictifs, je représente la seule personne « véritable », sous les traits de mon grand-père habillé d'un costume, un vêtement qu'il portait souvent sur les photos de famille. Les photomontages sont réalisés à partir d'images originales, comme des photos de famille de parents qui ont été scannées pour ensuite être agrandies et imprimées, puis collées sur du carton, découpées à la main et disposées dans le studio comme des espaces temporaires, et enfin photographiées. Je présente le personnage principal sous les traits de mon grand-père, en faisant le lien entre le présent et le passé.

C& : Ces scènes pourraient être une performance remarquable. Les avez-vous déjà réalisées ou ne sont-elles pour l'instant qu'à l'état de projet ?

LK : Le British Council m'a demandé de produire une courte animation pour le concert du Mandela Day en Écosse, à partir du travail de *Ke Lefa Laka*. J'ai collaboré avec les musiciens Esa Williams et Auntie Flo, et réalisé une animation image par image intitulée *Pied Piper's Voyage* (2014). J'ai longuement hésité avant de le faire, mais j'ai fini par m'ouvrir à un autre monde.

C& : Vous appartenez à une génération de très jeunes artistes, nés après 1989, après plusieurs évènements politiques importants partout dans le monde. Dans quelle mesure le passé et les politiques actuelles jouent-ils un rôle dans votre travail ? L'apartheid en fait naturellement partie. Diriez-vous que vous n'êtes pas la seule des artistes sud-africains de votre génération à chercher à illustrer l'apartheid plutôt que de, peut-être, l'oublier ?

LK : Mon travail traduit mon envie de comprendre l'histoire et la politique afin d'arbitrer ma position. J'explore les trajectoires de la mémoire et de l'histoire de ma famille à l'intérieur du collectif, en visualisant comment j'imagine ces souvenirs et ces histoires que l'on m'a racontés, en les emmenant avec moi et en les transmettant pour

REVIVISCENCE D'UNE HISTOIRE DE FAMILLE

Nouvelle participante aux Rencontres, Lebohang Kganye utilise des photos tirées des archives familiales pour faire des dioramas en 3D qui racontent l'histoire de l'immigration urbaine en Afrique du Sud.

Lebohang Kganye, *The Pied Piper*, 2013, tirage jet d'encre sur papier chiffon, 64 x 90 cm. Courtesy de l'artiste

C& : Comment envisagez-vous votre pratique artistique et quel chemin avez-vous suivi pour devenir artiste ? Le fait d'avoir étudié au Market Photo Workshop vous a-t-il influencé dans votre pratique d'artiste visuelle ?

Lebohang Kganye : J'ai commencé par écrire de la poésie et des récits, et puis j'ai fait du théâtre alors que j'étais encore au lycée. Je n'avais jamais eu l'intention d'être artiste, ce que je voulais, c'était travailler sur la littérature africaine ou être journaliste. Pourtant, après avoir fini le lycée, j'ai étudié la photographie au Market Photo Workshop. J'ai alors ressenti un besoin irrépressible de combiner mon intérêt pour la littérature et la performance avec ma pratique de la photographie, si bien qu'une des professeurs du Market Photo Workshop, Sharlene Khan, m'a présenté les travaux de plusieurs artistes, dont Cindy Sherman, Kara Walker, Mary Sibande et Nandipha Mntambo. En tant que photographe, il m'a semblé tout naturel d'orienter l'appareil photo dans ma direction. J'ai ressenti l'urgence de devenir à la fois auteur et sujet, en m'exposant au public, en exprimant mes vulnérabilités, mes désirs, mes contradictions et le fait de toujours chercher à « rattraper mon retard ».

C& : Parlons de votre série de photos *Ke Lefa Laka*. Pourriez-vous nous dire où vous avez puisé votre inspiration ? Il me semble qu'elle est évidemment historique mais également très personnelle.

LK : *Ke Lefa Laka* (2013) est un projet né environ trois ans après le décès de ma mère. Elle était le pilier central de ma très grande famille et de mes racines historiques. Au départ, j'ai commencé par explorer ma propre histoire en procédant à des repérages géographiques, en essayant de retracer les endroits d'où venait ma famille et de comprendre comment nous avions abouti à ces différents lieux que l'on qualifie de « chez-soi ». Je me suis rendue sur ces lieux où ma famille avait vécu en Afrique du Sud et j'ai trouvé de nombreux albums de photos de notre famille. J'ai pris conscience de l'importance de ces derniers dans l'histoire d'une famille ; ces photos représentent bien plus qu'une simple documentation d'histoires personnelles. Elles deviennent des propriétés précieuses, elles offrent un écho à un événement, une personne et à un moment de vie particuliers. Les photos de famille ne se contentent pas de rappeler le souvenir d'un évènement ou d'une personne, ou de confirmer à nouveau une existence. Elles permettent également de faire vagabonder l'imagination et de créer un espace éphémère propice à la « réalisation » des idéaux d'une « famille », de devenir des représentations visuelles de ce que nous pensons être et souhaiterions devenir, et elles permettent, dans le même temps, de gommer la réalité. J'ai compris à quel point un album de famille pouvait composer une sélection des souvenirs que nous pourrions garder en nous mais que nous pourrions aussi oublier, en faisant de nos histoires des fictions orchestrées, des histoires sorties de notre imagination.

MELEKO MOKGOSI
SERGE ALAIN NITEGEKA
A STORY WITHIN A STORY, GÖTEBORG BIENNIAL 12 SEPT – 22 NOV

KEMANG WA LEHULERE
GASWORKS, LONDON 24 SEPT – 8 NOV
FRIEZE LONDON, BOOTH G11 14-17 OCT

SIMON GUSH
BAMAKO ENCOUNTERS 31 OCT – 31 DEC

ROBIN RHODE
PERFORMA 15, NEW YORK 1-22 NOV

EDSON CHAGAS
NEW PHOTOGRAPHY, MoMA, NEW YORK 7 NOV – 20 MAR

info@stevenson.info
www.stevenson.info

STEVENSON

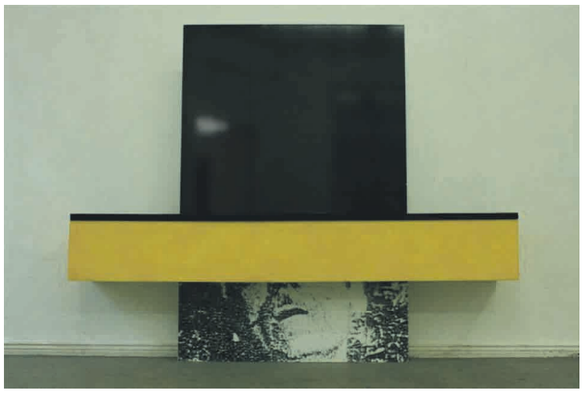
CAPE TOWN
Buchanan Building
160 Sir Lowry Road
Woodstock 7925

T +27 (0)21 462 1500
F +27 (0)21 462 1501

JOHANNESBURG
62 Juta Street
Braamfontein
2001

T +27 (0)11 403 1055
F +27 (0)86 275 1918

Les skateurs me permettent d'appréhender les villes explorées avec une certaine fluidité. Je me procure grâce à eux un panorama des lieux.



Steeve Bauras, *Zugzwang n°3*, 2011. Courtesy Steeve Bauras

Steeve Bauras, *My Dears*, 2015. Courtesy Steeve Bauras

C& : Vous venez de participer à la 12e Biennale de La Havane. Comment avez-vous perçu la Biennale et la ville en termes de contexte culturel/artistique ?

SB : Ma participation à cette 12e Biennale de la Havane a été une grande surprise et un honneur. En ce qui concerne la Biennale, les convictions sont bel et bien là, l'enthousiasme est véritablement palpable et les artistes sont très réactifs, ce qui ne pouvait donner qu'un excellent cocktail. La population y est pour beaucoup dans cette énergie où l'on a l'impression que tout problème n'en est pas véritablement un en fin de compte. Cette année a vu la première édition de la Biennale intégrée à la ville, qui a suscité une sensibilisation et une interaction certaines.

Cette ville vous stimule perpétuellement, mais il faut à mon avis du temps avant de la saisir tant la sensation d'être immergé dans une grande carte postale est forte. Il est clair que la vie culturelle et artistique est bouillonnante et ouvre un champ du possible assez vaste. Ma vision du contexte reste tout de même très réduite car le séjour fut court, focalisé sur le projet à présenter, j'ai donc eu très peu de temps d'explorer véritablement cette ville et ce pays.

C& : Pouvez-vous nous en dire plus sur votre installation intitulée *3K* que vous avez présentée à Dakar en 2013 ? À La Havane, vous avez mis en interaction différents médias, tels que la vidéo, la photographie et une rampe de skateboard sur laquelle des skateurs étaient invités à glisser…

SB : Le projet *3K* s'adosse au réel et par son discours extrêmement frontal le percute délibérément. La volonté ici est d'amorcer une réflexion sur le racisme intracommunautaire. Il y a aussi cette volonté récurrente d'ancrer ce projet et donc le discours qu'il propage, non seulement formellement mais aussi économiquement, socialement. Oui, *3K* signifie Ku Klux Klan, mais ce travail ne parle pas uniquement du KKK, il souhaite avant tout se concentrer sur le caractère hypnotique de ces idéologies extrêmes qui fluctuent selon les époques mais gardent tout leur sens. Dans la vidéo *3K*, qui oscille entre une courte scène du film *Shock Corridor* de Samuel Fuller, réalisé en 1963, et des images captées à ras de skate dans la ville (Dakar, La Havane), les skateurs apparaissent comme le terrain de chasse d'un discours dont les skates sont les vecteurs et la population les cibles. La rampe de skate (qui n'est pas systématiquement présente) amplifie la nature cyclique de ces structures de pensées et ne peut être activée que par les skateurs. Ce projet dans sa globalité est un prolongement de mon travail photographique, une image proposée, soumise à la critique, sollicitant l'échange.

C& : Et pourquoi présentez-vous des skateurs ?

SB : Les skateurs me permettent d'appréhender les villes explorées avec une certaine fluidité. Je me procure grâce à eux un panorama des lieux. Les images recueillies grâce à ces « silhouettes » (les skateurs) amènent progressivement le projet vers de nouvelles trajectoires, de nouveaux possibles. Leur collaboration permet une véritable insertion dans un réel qui peut m'échapper parfois par son rythme, sa densité. Comme l'a très bien formulé Jean-Baptiste Mognetti dans son texte « Sofa Grunge » publié dans la revue *Laura* : « Le "cool" de la glisse urbaine devient le véhicule d'un message hypnotique… »

C& : Vous donnez l'impression de n'utiliser que du noir et blanc, dont l'impact est très important. Vous semblez également lier le noir et blanc à l'espace urbain public. Est-ce, pour vous, important ? Et pourriez-vous décrire votre pratique artistique comme politique ?

SB : Concernant le projet *3K* et particulièrement dans la vidéo, le noir et blanc est accentué, saturé. La vidéo se rapproche du terrain de jeu dans ma pratique, m'autorisant certaines libertés photographiques. Elle fonctionne telle une respiration, un souffle, dans ma photo. Ici, le noir et blanc qui est saturé au possible, a la volonté de diminuer toute identification des personnages et peut se révéler comme récipient en attente de couleurs, car paradoxalement ici, le but de ce projet n'est pas de parler uniquement du racisme noir/blanc mais bien du racisme intracommunautaire dû à l'absurdité de la situation : un noir faisant l'apologie du Ku Klux Klan. Ce travail convoque donc toute personne qui déambule dans nos sociétés contemporaines, pouvant être séduite et donc devenir une cible potentielle de ces idéologies aux ressorts identiques mais polymorphes. Je n'estime pas développer une pratique politique, elle fonctionne tel un avertissement, elle pointe certaines choses et soumet un objet.

C& : Pouvez-vous rapidement nous en dire un peu plus sur votre participation aux Rencontres de Bamako de cette année ?

SB : Concernant Bamako, une variation du projet *3K* sera proposée. Il fait partie de la sélection vidéo, ce qui signifie que le dispositif sera plus léger en termes de logistique et de production mais conservera une certaine « polyphonie visuelle ».

Steeve Bauras participe à la 10e édition des Rencontres de Bamako – Biennale africaine de la photographie.

PENSER LA PHOTO COMME UN SCULPTEUR

Steeve Bauras, *3K P*, 2013. Courtesy Steeve Bauras

Le photographe Steeve Bauras, né en Martinique, montre ses travaux récents aux Rencontres de Bamako. Il parle de sa formation de sculpteur et raconte comment les adeptes du skateboard l'ont aidé à comprendre la ville.

C& : Pouvez-vous nous en dire plus sur votre parcours artistique. Comment avez-vous débuté ?

Steeve Bauras : J'ai tout d'abord décidé de voyager, ce qui m'a amené à poursuivre mes études à l'ENSBA (École nationale supérieure des beaux-arts de Paris), que j'avais commencées en Martinique. Outre le côté prestigieux de l'établissement, ce lieu a été sans aucun doute un outil majeur pour la suite. J'ai rencontré Emmanuel Saulnier avec qui je me suis lié d'amitié et dans l'atelier de sculpture duquel gravitait un groupe d'artistes : Elise Vandewalle, Jean-Baptiste Mognetti, Andres Ramirez, François Bianco, Anne-Charlotte Yver… Des artistes que je vois toujours, avec lesquels je collabore, j'échange et expose encore aujourd'hui, et qui ont influé sur l'évolution de mon travail. Ce groupe est un refuge, une source de calme et de stabilité que j'essaye de conserver malgré certaines difficultés.

C& : Pourquoi avez-vous fait de la photographie un moyen de communication ? Travaillez-vous uniquement en numérique ?

SB : La photographie est peut-être l'endroit où je suis le plus bavard, expansif, cherchant constamment la bonne tonalité. J'aime à questionner ce médium sur ses limites, son processus de monstration, sa validité, sous forme d'hypothèses développées avec mes objets photographiques comme dans la série *Zugzwang* (terme allemand emprunté aux échecs signifiant : au pied du mur). Ce terme résume un idéal, qui serait la possibilité de ne pas jouer le coup suivant par peur de dégrader sa position. Au sein du travail, ce mot résume bien l'état dans lequel je peux me retrouver avant tout nouveau projet, entre excitation et énorme frayeur. Il faut peut-être mettre aussi en perspective le fait que je sois photographe dans un atelier de sculpture, ce qui a été le cas lors de mes études et qui se prolonge sûrement dans mon travail actuel. Le travail se fait principalement en numérique, en essayant de résister à cette boulimie d'images que procure ce mode d'enregistrement. Les images ne font l'objet d'aucune postproduction, la volonté étant de proposer une écriture possible et juste du réel capté.

C& : Avez-vous des modèles en la matière, le travail de certains photographes africains vous inspire-t-il ?

SB : Je découvre petit à petit les photographes du continent africain, mais il est certain que j'ai quelques lacunes. Je visualise très bien le travail de Goldblatt – certains diront que ce n'est pas étonnant –, de même que les portraits de James Barnor, Samuel Fosso, enfin les grands noms comme vous pouvez le constater. Ensuite concernant ceux qui ont nourri mon « terrain », nous pouvons citer : Édouard Boubat, Don McCullin, Trent Parke, Helmut Newton, Walker Evans, David Alan Harvey et William Egglestone, et, mis à part les photographes, également Per Kirkeby, Julian Schnabel, la photographie d'Andreï Tarkovski, le rapport au réel de Pasolini, les situations posées par Harold Pinter ou l'anti-héros chez Bukowski, le son questionné par la scène noise, la musique expérimentale. Je comprendrais si certains venaient à suspecter un *name-dropping* intempestif face à ce chapelet de références, mais cela peut permettre, je l'espère, de donner une idée du parcours des projets avant leur « mise en tension » hors de l'atelier.

Heureusement, l'insurrection souffle dans les rues et dans la vie personnelle des Maliens ; les révolutions grondent ; des dynamiques singulières se mettent en place ; des libertés éclosent.

De nombreuses et de nobles intentions, un soutien venu de toutes parts, mais surtout, le désir de tous les photographes maliens de recevoir, enfin, l'attention qu'ils méritent – autant de signes pour encourager une nouvelle génération à suivre avec pugnacité les ateliers et les cours de maître en vue d'apporter, eux aussi, leur pierre à l'édifice. Certains de ces artistes profitent à bon escient de ces espaces de rencontres et d'échanges qu'offre la Biennale, afin d'appréhender le langage de la photographie, cette « expression de recherche purement esthétique [7] ». Des photographes comme Alioune Bâ et Youssouf Sogodogo (dont nous n'avons pas beaucoup entendu parler depuis un certain temps), Amadou « At » Traoré et Racine Keïta (qui sont tombés dans l'oubli), ou Mamadou Konaté (qui est toujours là) : tous sont les précurseurs d'une nouvelle génération qui semble faire preuve d'une passion et d'une curiosité suffisante pour être encouragée à creuser toujours plus et à prendre plus de libertés. Sans rejeter l'esthétique établie par la photographie sociale des studios des années 1950, Harandane Dicko, Seydou Camara, Fatoumata Diabaté, Amadou Keïta, Bintou Binette, Mohamed Camara, et beaucoup d'autres, sont en train de prendre de vitesse le premier groupe. Ils utilisent la photographie comme leur sphère d'expression artistique, plutôt que de voir en elle une pratique magique qui sauvera de l'oubli l'élégance d'une occasion festive ou l'ambiance grisante d'une fête surprise réussie. Ils s'appliquent à utiliser la photographie comme un moyen d'agir – à la fois pour eux, mais aussi pour la société en général. Leur travail attaque les structures prématurément établies qui confinent la photographie en Afrique aux limites de l'esthétique surannée – le portrait studio des années 1950. Ils puisent leurs qualités esthétiques dans leurs actes de rébellion quotidiens contre l'effondrement de la vie communautaire. Ils glanent, au jour le jour, des morceaux de leur expérience sociale qui ronge leurs rêves de demain, sans nul égard pour leur jeunesse.

Chab Touré
Professeur d'esthétique, critique d'art et directeur des galeries Carpe Diem (à Ségou) et AD (à Bamako)

Bintou Binette, *La Bataille*, 2013. Courtesy de l'artiste

1.
Erika Nimis, citée par Dagara Dakin à propos de la photographie africaine, in *L'Afrique en regards : Une brève histoire de la photographie*, Filigranes Editions, novembre 2005.

2.
André Magnin se rappelle, à l'occasion d'une exposition d'art contemporain africain à New York, avoir découvert en 1991 deux photographies des années 1950 attribuées à un photographe anonyme de Bamako. La même année, il se rend à Bamako, persuadé de pouvoir le retrouver avec une certaine facilité. Cela ne manque pas, il retrouve Malick grâce au premier chauffeur de taxi à qui il pose la question. Malick le guide alors vers Seydou Keïta.

3.
Le festival, intitulé Rencontres de la photographie africaine de Bamako, s'est tenu pour la première fois en novembre 1994.

4.
Jusqu'à aujourd'hui, le festival de la photographie ne compte que le rare soutien des non-spécialistes et des hommes politiques.

5.
C'était là l'objectif déclaré du festival, selon l'énoncé du cahier des charges des Rencontres de la photographie africaine de Bamako.

6.
Le manque d'emplois salariés a conduit les jeunes diplômés aspirant photographes à travailler en indépendants.

7.
Dagara Dakin, *op. cit.*

C& Chronique

Un observateur persévérant
Le travail du photographe et activiste Muhammed Lamin Jadama retrace les moments de calme et d'émotion vécus au quotidien par les réfugiés. Plus sur contemporaryand.com.

« Ils utilisent la photographie comme leur sphère d'expression artistique, plutôt que de voir en elle une pratique magique qui sauvera de l'oubli l'élégance d'une occasion festive ou l'ambiance grisante d'une fête surprise réussie. »

En 1993, Françoise Huguier et Bernard Descamps, secondés de plusieurs photographes maliens, comme Keïta, Sidibé, Alioune Bâ et Racine Keïta, commencèrent à planifier un festival de photographie [3] afin que les Maliens comprennent l'engouement suscité par la découverte des archives de Keïta et Sidibé. Alors qu'ils savouraient les projecteurs braqués sur les expositions confirmant la reconnaissance de l'Europe et du monde, certains évoquèrent une fraîcheur exotique, tandis que d'autres achetèrent des négatifs par centaines (parfois même à des prix dérisoires).

Une série d'expositions consacrées à la photographie panafricaine organisées en 1994, 1996 et 1998, présenta soit des collections de studios photographiques réalisées entre 1950 et 1980, soit des archives fournies par les agences nationales de photos de presse des pays africains (Mali, Guinée, Sénégal). L'intérêt porté à Keïta et Sidibé s'étendit à d'autres photographes maliens, dont Abdourahmane Sakaly, Mountaga Dembélé, Adama Kouyaté, Youssouf Traoré, Félix Koné, Nabi Doumbia et Sadio Diakité. Tous furent par la suite célébrés par l'une des éditions des Rencontres de Bamako, la biennale de photographie qui tenta d'établir Bamako, sans même le consentement de la ville [4], comme capitale africaine de la photographie – à l'instar de Ouagadougou, la soi-disant « capitale du cinéma [5] ». À l'aube des 18 ans des Rencontres, en 2001, et notamment en raison de l'âpre discussion autour de la photographie en Afrique mais aussi d'autres d'autres circonstances [6], la réalité de la photographie au Mali était loin d'être celle plébiscitée par la presse spécialisée et les professionnels. Dès les années 1980, la pratique photographique malienne avait été dominée par des centaines de jeunes photographes autodidactes (travaillant souvent dans des studios mais parfois sur le départ) qui avaient documenté de manière photographique nos mariages, nos baptêmes, nos danses, notre rire hystérique, nos vœux, la couleur du sol autour de nos maisons, et les « choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire », pour citer Charles Baudelaire.

Ces occasions festives ne sont pas le moment le plus propice pour discuter de ces photographes ou de leurs photographies. Il est important, néanmoins, de parler d'eux, ne serait-ce que pour les détourner de cette idée que le portrait réalisé en studio confirme qu'ils sont sur la bonne voie, celle de la prospérité et de la postérité. Parler d'eux, encore, pour qu'ils arrêtent de croire qu'il suffit d'attendre que le temps passe, d'attendre que leurs œuvres prennent de l'âge et deviennent des « classiques ». Comme le disait Maurice Rheims : « Tout finira par prendre de l'âge. Il suffit simplement d'être patient, d'attendre que la nouveauté prenne de l'âge. »

Malick Sidibé, *Nuit de Noël (Happy Club)*, 1963, tirage argentique baryté © Malick Sidibé. Courtesy MAGNIN-A, Paris

© Sadio Diakité, *Sans titre*, 1966, Kayes, Mali

TRADITION ET CHANGEMENT DANS LA PHOTOGRAPHIE MALIENNE

Par Chab Touré

Une nouvelle génération de photographes maliens définit avec obstination son propre langage visuel. Un langage qui reflète les bouleversements de la rue et de leur vie intérieure.

© Seydou Camara, *Les manuscrits de Tombouctou,* 2009. Courtesy Rencontres de Bamako

Entouré par les terres, le Mali a vu l'histoire de ses échanges avec le reste du monde s'inscrire sur un axe nord-sud, et ce, bien avant l'incursion du colonialisme français. Cette orientation commerciale naturelle s'explique par l'arrivée relativement tardive de la photographie dans le pays. Après avoir traversé l'Europe jusqu'à la côte ouest-africaine au milieu des années 1800 (Liberia, Sierra Leone, Ghana, Nigeria), la pratique de la photographie vagabonda longtemps avant de rejoindre le Sahel, dans le Soudan français, alors même que la mission Borgnis-Desbordes arrivait à Bamako en 1883 [1]. Parvenus sur le sol malien par leurs propres moyens, les premiers photographes d'origines française et levantine étaient arrivés, escortés des premiers colons, avec la photographie comme moyen d'expression. Ce n'est qu'à partir du milieu des années 1950 que les Maliens commencèrent à prendre eux-mêmes des photos.

Seydou Keïta et Malick Sidibé avaient déjà abandonné la photographie lorsque André Magnin découvrit leur travail en 1991 [2]. Malick Sidibé était devenu réparateur de caméras. Seydou Keïta était pour sa part retraité, après avoir officié comme photographe officiel des services secrets, et un homme respecté de son voisinage. Son studio avait été repris par un neveu ou un apprenti.

Il est compréhensible que ces derniers aient été les premiers à s'étonner de la suite de la rencontre avec M. Magnin – envoyé du diable pour certains, ou messie pour d'autres. Voir leurs archives retenir l'admiration de parfaits inconnus relativisa leur étonnement qui s'accompagna alors d'un certain plaisir et de l'impression d'avoir plutôt bien fait les choses.

Keïta et Sidibé allaient devenir ce que Michel Onfray appelle deux « personnages conceptuels » dans l'élaboration d'une théorie de la photographie africaine.

Youcef Krache, *Vitrines Fugaces*, 2015. Courtesy Rencontres de Bamako

C& : À la Biennale, Issa Diabaté fait également partie de votre équipe.

BS : Oui, outre mes deux dynamiques curateurs associés, Yves Chatap et Antawan Byrd, je suis heureuse de travailler avec l'architecte ivoirien de renom qu'est Issa Diabaté de Koffi & Diabaté Group à Abidjan. Diabaté mettra l'accent sur le design de l'exposition à la Biennale. J'ai découvert son travail lorsqu'il a remporté le prix du design lors de l'édition 1998 de Dak'Art au Sénégal. Il a également exposé dans le cadre du programme OFF en 2004. J'ai depuis essayé de suivre son travail, la dernière fois à l'OFF de Dakar en 2014.

Il y a de grands architectes qui travaillent sur tout le continent et il nous faut approfondir notre collaboration avec eux. Issa Diabaté n'est qu'à une heure et demie d'avion de Bamako, et je n'ai pas ressenti la nécessité, comme c'est souvent le cas, de me tourner vers l'Europe, alors que nous avons un talent extraordinaire à notre porte. Son savoir local est extrêmement profitable et pertinent. Je crois qu'en tant que diplômé de la Yale School of Architecture et voyageur accompli, il profite d'une vision élargie sur le monde qu'il conjugue avec sa profonde connaissance locale pour produire des résultats intéressants. Cela s'accorde parfaitement avec nos préoccupations en matière de travail curatorial et de recherche, tout comme avec les questions que nous posons, telles que : que devons-nous mettre en place pour engager le local ? Ou comment une biennale internationale peut-elle trouver un écho local ? Les Rencontres de Bamako sont une plateforme appropriée à partir de laquelle chacun de nous peut explorer de nombreuses possibilités par le biais de petits comme de grands gestes.

C& : Le titre « Telling Time » de la Biennale peut signifier parler du temps ou raconter le temps. Qu'est-ce qu'il signifie pour vous ?

BS : Il y a des pays qui m'ont toujours fascinée, comme l'Inde par exemple, ou le Brésil dont l'histoire est si étroitement liée à la mienne. En Afrique, c'est le Mali et sa culture matérielle et visuelle d'une extrême richesse, tout comme une histoire et des légendes fascinantes – sur Tombouctou, sur Soundiata Keita qui fonda l'empire malien, sur Mansa Musa et son voyage à la Mecque il y a des milliers d'années. Le Mali est célèbre pour ses griots, pour l'art de ses conteurs, l'art de conserver l'histoire du pays, des familles ou des individus grâce à la tradition orale. L'emploi du gérondif – « telling time », conter le temps – introduit la continuité entre passé, présent et futur. En même temps, lorsque j'ai commencé à penser à un titre pour la Biennale, je le rapprochais toujours de ce qui se passait en Afrique de l'Ouest. La désastreuse épidémie d'Ebola, qui faisait des ravages au Liberia et en Sierra Leone. Les soulèvements au Burkina Faso. La situation avec Boko Haram dans le Nord du Nigeria. Je voulais une réflexion sur ce que signifie vivre aujourd'hui. J'ai donc pensé que « Telling Time » serait vraiment le moyen idéal pour exprimer différents niveaux narratifs. De plus, cette édition fera date dans l'histoire des Rencontres de Bamako et le moment est venu de réfléchir sur son rôle dans l'évolution de la pratique photographique en Afrique. Il est également important de commencer à penser à sa pérennité : comment garantir l'existence de la Biennale dans le futur ? Comment pouvons-nous la réinventer pour qu'elle devienne pertinente au XXIe siècle – et qu'elle le reste ? Et comment augmenter la participation et l'appropriation locales en les intégrant dans l'organisation future ? Je voulais que commence un travail de réflexion sur cette question. Les Rencontres sont issues de la tradition de la photo documentaire, et depuis 1994, le travail des photographes africains a changé, il s'est diversifié. Je voulais mettre en lumière ces changements. Je voulais ouvrir la porte à des possibilités plus expérimentales, montrer que la photographie africaine a gagné en assurance et en maturité.

C& : Des photographes aussi importants que les Maliens Seydou Keïta et Malick Sidibé ou le Nigérian J.D. 'Okhai Ojeikere avec qui vous avez étroitement travaillé, ont influencé de nombreuses générations de photographes….

BS : Seydou Keïta et Malick Sidibé sont des noms très connus au Mali, comme celui d'Ojeikere au Nigeria. Les artistes plus jeunes se servent d'Internet parce que si vous êtes isolés, si vous vivez à Luanda, Kigali ou Bujumbura, les photographes n'y passent pas régulièrement. Ils découvrent ainsi ces photographes sur la Toile et prennent conscience du travail fascinant accompli trois générations avant la leur. Maintenant, c'est au tour des plus jeunes de réinterpréter ce que les prédécesseurs ont fait au milieu du XXe siècle et de créer quelque chose de nouveau pour le XXIe siècle.

Aboubacar Traoré , *Inchallah*, 2015. Courtesy Rencontres de Bamako

Malala Andrialavidrazana, *Figures 1838, Atlas Elementaire*, 2015.Courtesy Rencontres de Bamako

grandes, pour que les artistes africains puissent échanger avec des Ivoiriens, des Togolais, des Nigérians ou des Ougandais, et que cela ait lieu non à Paris ou à New York, mais sur tout le continent. Ce sont ce type de rencontres, dialogues et collaborations qui permettent de développer un plus grand nombre d'activités au niveau local.

C& : Aujourd'hui, les jeunes artistes venus de villes africaines ne rêvent plus d'aller en Europe et d'exposer à Londres ou Amsterdam. Ils se tournent en priorité vers la capacité locale à former des infrastructures artistiques.

BS : Oui, c'est vrai dans une grande mesure. Il ne s'agit pas d'exclure la possibilité d'aller en Europe mais, il importe que ce ne soit pas la seule et unique perspective. Ce qui est important, c'est qu'il y ait un espace au sein de l'Afrique qui permette aux artistes d'interagir professionnellement. Il y a de nombreux collectifs, officiels ou non, qui travaillent ensemble aujourd'hui. Au Nigeria par exemple, vous avez des gens comme Uche Okpa-Iroha qui est à l'origine du Nlele Institute où sont formés des photographes. Ils travaillent actuellement sur des projets avec le Video Art Network of Lagos, le VAN, qui a été fondé par Jude Anogwih, Emeka Ogboh et Oyinda Fakeye. Tous les deux mois, ils accueillent ce qu'ils appellent une « photo party » au cours de laquelle ils montrent des projections de diapos et de vidéos, le tout étant en outre accompagné de discussions et de boissons jusque tard dans la nuit. Nous avons besoin de développer cet être-ensemble parce que c'est ce qui nous rend plus forts et plus intéressants. Nous arriverons un jour à ce qu'un institut de Lagos ou Nairobi collabore avec le Market Photo Workshop d'Afrique du Sud et qu'ils se rencontrent non pas en dehors du continent, mais à Bamako. Des plateformes comme celle des Rencontres de Bamako peuvent contribuer à ce qu'on y parvienne. Uche Okpa-Iroha m'a appelée récemment parce qu'ils vont faire venir plusieurs de leurs étudiants à Bamako. Il y a aujourd'hui des fonds comme Art Moves Africa ou Prince Claus Ticket qui permettent à des artistes de voyager à l'intérieur du continent et non à l'extérieur. Il y a une dizaine d'années, apparemment, il n'y avait pas d'autre choix que de partir pour Paris ou Londres.

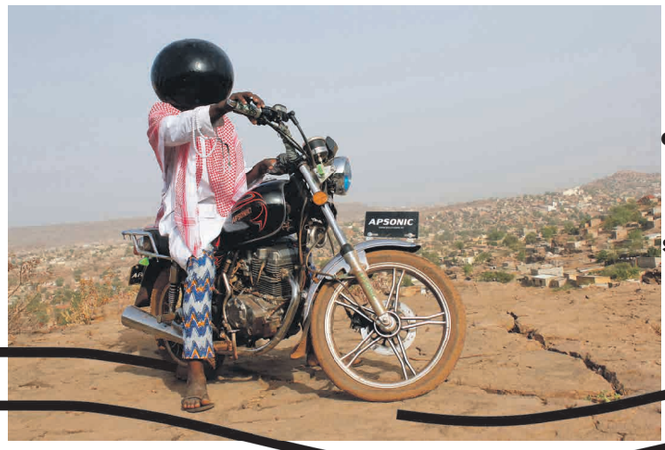
C& : Lorsque vous avez créé le Center for Contemporary Art, Lagos (CCA) en 2007, quels étaient vos motifs profonds et votre vision ?

BS : À l'époque où j'ai lancé le CCA, il n'y avait pas de véritable espace pour les artistes qui travaillaient de manière expérimentale. La scène artistique de Lagos était principalement commerciale, avec des galeries vendant le même genre de choses – en majorité de la peinture et de la sculpture et sinon rien d'autre. En tant que curatrice d'art contemporain, je déplorais l'absence d'une plateforme qui m'aurait permis de promouvoir le genre de travail que je voulais faire. Il y avait peu de plateformes pour accueillir des débats critiques, pour développer une pratique curatoriale ou pour penser au travers d'idées et de thèmes. Mon plan initial était uniquement de créer un centre de recherches et de ressources. Et puis il y a eu des idées d'expositions qui me sont venues – par exemple « Like a Virgin » (2009) avec l'artiste et activiste sud-africaine Zanele Muholi et l'artiste nigériane Lucy Azubuike, et je n'ai tout simplement pas pu trouver d'endroit pour accueillir une exposition aussi provocatrice. À la fin, un ami m'a donné ce conseil : « Bisi, si tu veux faire ça, lance-toi et ouvre ton propre espace. » C'est ce qui a conduit à mettre sur pied la librairie parallèlement à l'espace d'exposition et d'ateliers.

C& : Après avoir vécu presque deux décennies en France et au Royaume-Uni, vous êtes revenue à Lagos en 2002. Comment avez-vous vécu ce changement en termes de pratique curatoriale ?

BS : Je me souviens des débuts, j'appelais ce que je faisais un « travail de développement curatorial ». Non pas tant dans l'acception traditionnelle du mot développement mais plutôt par rapport au fait qu'il y avait très peu de pratique curatoriale au Nigeria et qu'il fallait la développer. Ici, la plupart des artistes organisent leurs propres expositions ou celles des autres. Donc, pour nombre d'entre eux, c'était la première fois qu'ils travaillaient avec un curateur. J'ai essayé d'être sensible aux besoins locaux sans essayer d'« importer » la manière de faire européenne ni dire « voilà comment on fait ». Avant de travailler comme curatrice au Nigeria, j'ai passé les trois ou quatre premières années à visiter des expositions, à lire, écouter et apprendre. J'aime à penser que ce que je fais vient d'ici, trouve sa source ici, est ici, tout en étant accessible internationalement. Mais ce qui importe dans ce que je fais, c'est de trouver une manière d'envisager le développement d'un discours qui émane du local. L'art dans toute l'Afrique a souffert d'une déconnexion par rapport à la façon dont il a été présenté, exprimé et documenté. Cela a rendu les spécificités de la pratique et du discours locaux quelque peu diasporiques, intemporelles et uniformisantes comme dans peu d'autres parties du monde.

BAMAKO RÉAFFIRME SA POSITION DE CENTRE NÉVRALGIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE



Aboubacar Traoré, *Inchallah*, 2015. Courtesy Rencontres de Bamako

Bisi Silva, l'énergique curatrice nigériane, est cette année la directrice artistique des Rencontres de Bamako. Elle parle de l'importance du Mali en tant que pays hôte, tout comme de celle du système des biennales pour les artistes africains.

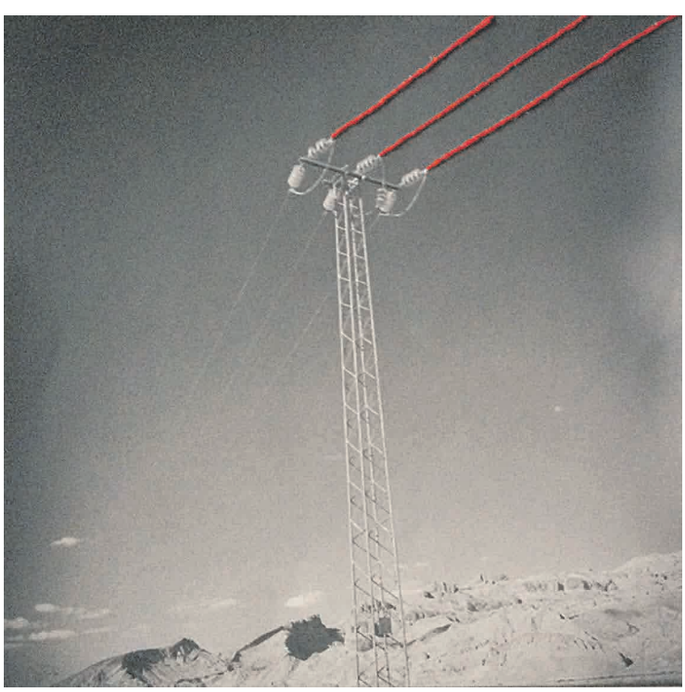
C& : En tant que directrice artistique des Rencontres de Bamako cette année, quels sont pour vous les opportunités et les défis de la Biennale, particulièrement au regard de la situation au Mali et du contrecoup de la crise politique ?

Bisi Silva : Je pense que le domaine culturel doit retrouver le moral après la regrettable insurrection de 2012. L'instabilité qui a suivi a affecté la vie économique et a entraîné l'annulation de divers événements dont les Rencontres de Bamako. La situation était précaire alors, ce que l'on ressentait dans tout le pays. C'est là que se crée une situation de défi. Ce qui est rassurant toutefois, c'est que tout le monde semble vouloir ramener le pays à la normalité, et que le gouvernement malien a apparemment compris que la culture a ici un grand rôle à jouer. Le gouvernement a compris qu'il était important de restaurer la confiance régionale, continentale et internationale. S'arrêter, c'est rentrer chez soi, fermer les portes à clé et vivre dans la peur. Et dans de telles conditions de mise au défi, de nouvelles chances se présentent et les gens doivent penser, voir et agir différemment ; en ce qui me concerne, cela passe par la création d'un programme international qui soit local. Il est de la responsabilité de chacun des photographes maliens de s'investir dans la Biennale et de croire en la propriété de l'événement. Cela a été une expérience éducative de mettre en œuvre un dialogue continu avec les différentes associations photographiques qui travaillent non seulement à Bamako mais dans tout le pays, et de connaître les manières dont ils feront vivre et être la Biennale. C'est le début d'une relation nouvelle qui se poursuivra bien après une date fixée.

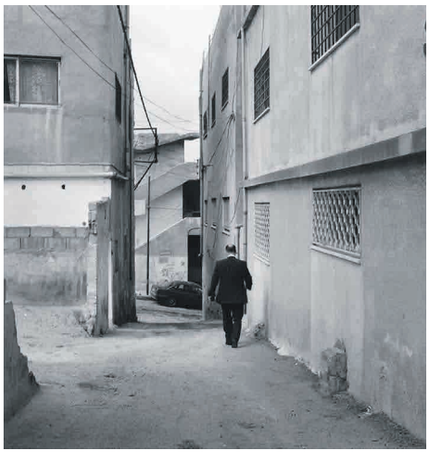
C& : D'autres biennales n'ont pu, pour diverses raisons, se maintenir, comme celles de Johannesburg ou du Bénin. Les biennales, en tant que concept artistique, constituent-elles un important catalyseur culturel pour les villes africaines ?

BS : Oui, je crois qu'elles sont importantes en raison du manque d'infrastructure dans tout le continent, le manque de mobilité, le prix élevé des déplacements. Cela me coûte presque 1000 dollars US pour me rendre de Lagos à Bamako ; de fait, un vol de treize heures pour aller jusqu'à New York serait presque plus économique. Les biennales sont pour les artistes du continent et de la diaspora une occasion propice de communiquer entre eux mais aussi avec le reste du monde. Il est important qu'il y ait des plateformes, petites et

« Avant de travailler comme curatrice au Nigeria, j'ai passé les trois ou quatre premières années à visiter des expositions, à lire, écouter et apprendre. J'aime à penser que ce que je fais vient d'ici, trouve sa source ici, est ici, tout en étant accessible internationalement. »



Héla Ammar, *Tarz, tisser le temps*, 2015. Courtesy Rencontres de Bamako

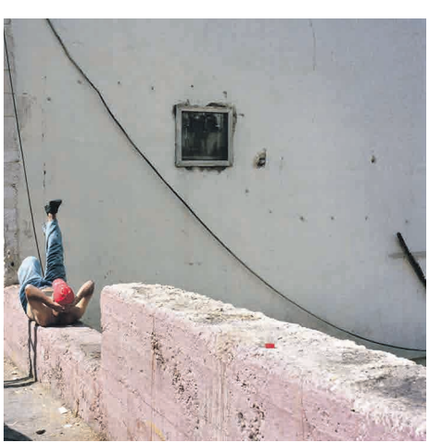


Thabiso Sekgala, *Running Amman*, 2013. Courtesy de l'artiste

« Une tension incroyable se dégage de nombre de ses portraits », souligne Mikhael Subotzky, un photographe de Magnum qui épaula Sekgala durant la réalisation de la série. « Ses modèles sont conscients d'être observés, et en même temps cela ne les dérange pas. C'est cette tension qui rend les photos si fortes. » Akinbiyi, qui rencontra Sekgala à Berlin durant sa résidence au Künstlerhaus Bethanien en 2013, admire également la capacité de Sekgala à utiliser « le format carré et la pellicule couleur pour exprimer sa sensibilité aiguë ».

Là où le travail antérieur de Sekgala était introspectif, offrant au spectateur une vision sans concession des errances de l'histoire de l'Afrique du Sud et de son irrésolution, ses photos en couleurs plus récentes possèdent un caractère plus universel. « Running », sa première exposition commerciale à la Goodman Gallery en 2014, était composée de portraits de Berlinoises blanches posant dans des salons de thé turcs réservés aux hommes, de scènes de rue photographiées à Amman, la capitale jordanienne, et Bulawayo, la seconde grande ville du Zimbabwe. Ces débuts pleins d'assurance de Sekgala confirmaient non seulement sa capacité d'observation, ils attestaient aussi sa préférence envers le caractère immanent et suggestif des décors.

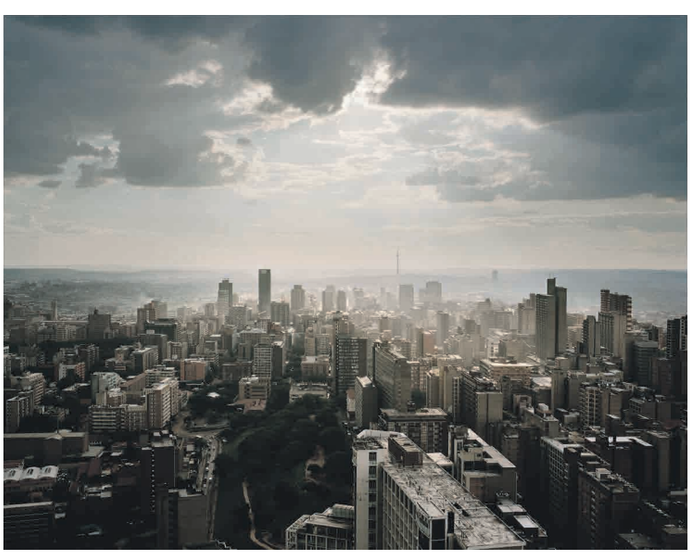
Au cours d'une interview réalisée peu avant sa mort, répondant à une question sur son utilisation de nuances sourdes de bleu, gris graphite et ocre, Sekgala déplaça habilement les termes de la question, passant de la couleur au cœur même de la discipline photographique : « Même si cela semble une évidence, la chose la plus importante pour moi quand je photographie, c'est de penser à la photographie en tant que moyen d'expression – j'entends par là que la photographie est une affaire de temps et de lumière », répondit Sekgala. Un point de vue qui relève du sens commun et qui souligne les voies rigoureusement subjectives prises par les photographes pour négocier la base perceptive de la photographie.



Sean O'Toole est écrivain et coéditeur de *CityScapes*, une revue critique d'enquête sur la ville. Il vit au Cap en Afrique du Sud.

La plongée de l'Afrique dans le foisonnement et la complexité de l'ère numérique est visible dans la photographie variée du continent, qui a maintenant en majorité recours à la couleur – sans ressentir aucun besoin d'argumenter ni de faire de grandes déclarations. Pour des photographes unanimement reconnus tels Pieter Hugo et Mikhael Subotzky, tous deux sud-africains, ou l'Angolais Edson Chagas, la couleur est un moyen éminemment apte à décrire les diverses modulations de la vie urbaine sur le continent. En retour, leur travail est devenu un terreau fertile ou une source de contestation pour d'autres jeunes photographes cherchant leur propre signature. Et tout le monde ne se conforme pas à la présentation des choses en couleurs.

Musa N. Nxumalo et Lindokuhle Sobekwa, ce dernier âgé de 20 ans, tous deux originaires de Johannesburg, préfèrent la retenue nuancée du noir et blanc. Cela n'a pas diminué leur public potentiel : les portraits de Nxumalo aux accents biographiques de la jeunesse noire, ont été réunis dans un ouvrage intitulé *In Search of…* (À la recherche de…), qui a été sélectionné parmi les lauréats potentiels du First Book Award ; Sobekwa a lui exposé en début d'année au premier Festival international de la photo à Gand ses images sans fard des utilisateurs de drogues dans le township de Thokoza.



La couleur, si elle est une optique utile pour approcher certains aspects de l'histoire photographique africaine, est aussi potentiellement contraignante à sa manière. Nul besoin de souligner que le Sud-Africain Thabiso Sekgala, le Nigérian Lakin Ogunbanwo, le Mozambicain Filipe Branquinho, le Zimbabwéen Calvin Dondo, le Sénégalais expatrié à Paris Mame-Diarra Niang et Sammy Baloji, qui partage son temps entre Lubumbashi et Bruxelles, photographient tous en couleurs. Il s'agit certes d'un point commun, mais ce qui les unit est bien le cadre qu'ils donnent à leur sujet effervescent : un continent aux ressources inégales avec une vision jeune et métropolitaine du futur.

Originaire de Maputo, Branquinho photographie sa ville natale. Formé à l'architecture, il grandit avec les photographies en noir et blanc de Ricardo Rangel et de Kok Nam, éminents documentaristes mozambicains qui ont consigné les nombreuses joies et souffrances liées à la naissance difficile de leur pays. Dans son étude du portrait en cours, *Occupations* (2011- aujourd'hui), Branquinho choisit une approche plus formelle que ses prédécesseurs. Il ne lui importe pas seulement de montrer le travail des gens de Maputo, il veut aussi faire voir leurs lieux de travail, et ses portraits en couleurs révèlent que cette ville portuaire de l'océan Indien est un lieu industrieux où s'activent barbiers et ouvriers soudeurs, boxeurs féminins et marchands ambulants.

Les portraits de face intenses de Hugo et Mthethwa sont une référence, tout comme la méthode déambulatoire d'Akinbiyi. « Ma philosophie, c'est que l'on est plus rapide à pied », déclarait ce dernier en 2013. « En marchant, on se déplace lentement dans son environnement et ainsi, on voit beaucoup plus de choses. » Branquinho a décrit une attitude similaire dans une interview datant de 2012 : « Je me promène dans Maputo tous les jours, je regarde la vie urbaine, la diversité des scènes qui s'y déroulent, les gens, ce qu'ils font. Bien que j'aie une liste prédéfinie des travaux que j'aimerais photographier, je reste toujours ouvert aux surprises que réserve le quotidien. »

En 2013, Branquinho – aux côtés de Sekgala, du Burkinabé vivant à Paris Nyaba Léon Ouedraogo et du Nigérian Adolphus Opara – a vu son travail sélectionné pour PHOTOQUAI 2013, une manifestation autoproclamée « biennale des images du monde » mettant en scène quarante photographes du monde, et accueillie par le musée du quai Branly à Paris. Comme cela a tendance à se produire chaque fois que la photographie du continent africain se voit rattachée indirectement au service de la diplomatie transcontinentale, l'aspect documentaire pesa lourdement sur cette sélection africaine. Trois des quatre projets étaient en couleurs. En faisait partie le travail saisissant de Sekgala *Homeland*, réalisé quatre ans avant son suicide à la fin de l'année 2014.

Exposé la première fois au Market Photo Workshop de Johannesburg en 2011, *Homeland* est composé de portraits en couleurs de jeunes hommes et femmes vivant dans les anciens *homelands* de KwaNdebele et Bophuthatswana, et de descriptions inquiétantes de paysages semi-ruraux appelés « home ». Tendre, curieuse et étrangement porteuse d'espoir, cette œuvre formellement accomplie catapulta Sekgala sur la scène internationale. Ses photographies furent intégrées dans « Rise & Fall of Apartheid », jouant dans l'exposition le rôle d'une parenthèse fermante ambigüe.

En haut : Mikhael Subotzky et Patrick Waterhouse, *Ponte City from Yeoville Ridge*, 2008. Courtesy des artistes

En bas : Mikhael Subotzky et Patrick Waterhouse, *Looking West, Ponte City, Johannesburg*, 2008. Courtesy des artistes

« La plongée de l'Afrique dans le foisonnement et la complexité de l'ère numérique est visible dans la photographie variée du continent, qui a maintenant en majorité recours à la couleur – sans ressentir aucun besoin d'argumenter ni de faire de grandes déclarations. »

et édité par le commissaire d'exposition, essayiste et critique d'art Simon Njami. D'après Akinbiyi, dont la carrière de photographe a commencé en 1974 et qui utilise encore le noir et blanc pour ses photos de rues réalisées avec un Rolleiflex classique – un appareil photo reflex biobjectif –, le parti pris du noir et blanc dans les domaines du documentaire sérieux, de l'art et des reportages photo n'a pas été ébranlé avant les années 1970, plus tard encore en Afrique du Sud.

Lorsqu'il étudiait à la Michaelis School of Fine Art du Cap, Zwelethu Mthethwa, aujourd'hui célébré pour ses portraits en couleurs, travaillait aussi en noir et blanc. On a pu voir des exemples de ses premières œuvres – des photos de carrefours, d'un township en dehors de la ville du Cap – dans le cadre de « Rise and Fall of Apartheid » (Montée et chute de l'apartheid), exposition de groupe élégiaque organisée par Okwui Enwezor et Rory Bester qui illustrait la tradition sud-africaine du photojournalisme et de la photographie documentaire où prédomine le noir et blanc.

Mthethwa a révisé sa position sur le noir et blanc en passant sa maîtrise au Rochester Institute of Technology (RIT) à la fin des années 1980. (Il est actuellement sous le coup d'une accusation de meurtre d'une jeune femme de 23 ans, retrouvée battue à mort.)

« Lorsque j'ai regardé les photos que j'avais faites avant d'aller aux États-Unis, un travail que j'avais commencé dès 1984, j'ai eu un choc », indique-t-il dans une interview en 2004. « Elles semblaient perpétuer le mythe selon lequel les gens pauvres vivent dans le malheur et la décrépitude. »

Le passage décisif de Mthethwa à la couleur et au rejet du naturalisme austère des premiers documentaristes grâce à une « documentation positive » – pour emprunter le vocable du photographe Peter McKenzie – est devenu une manière de théoriser l'esthétique dans l'Afrique du Sud postapartheid. La couleur ennoblit, version simplifiée d'un argument dont on trouve l'origine dans l'article aux profondes répercussions rédigé en 1999 par l'historien d'art Michael Godby et paru dans *NKA*, « The Drama of Color : Zwelethu Mthethwa's Portraits » (La qualité dramatique de la couleur : portraits de Zwelethu Mthethwa). Tout le monde, et notamment Santu Mofokeng, n'adhère pas à l'équation simpliste, engendrée par ces débats théoriques, qui fait de la couleur un synonyme de progrès – et du noir et blanc celui d'une mode passée.

« Je trouvais que mon travail et celui de certains gauchistes, des groupes, des archives et d'autres activistes et organisations, et tous les efforts qu'ils avaient fournis, étaient bafoués et rejetés au même titre que tout l'attirail qui accompagnait l'apartheid », déclarait Santu Mofokeng en 2014 dans une interview. Il parlait de la valorisation de la couleur dans le travail documentaire sud-africain d'après la libération. Il s'élevait explicitement contre la position de Mthethwa, reprise en 2010 dans la monographie portant son nom et dans une interview ultérieure avec Enwezor, car il la ressentait comme une attaque arrivant au moment opportun contre la richesse et la diversité d'une tradition photographique.

« Je trouvais que nos efforts dans la lutte et la campagne en faveur du démantèlement et de l'abandon de l'apartheid étaient discrédités », constatait Mofokeng. « Il [Mthethwa] apparaissait au bon moment, lorsque l'Afrique du Sud avait besoin d'un visage, avec tous les changements dans le pays. Il était encouragé par des directeurs d'anciens musées de l'époque de l'apartheid qui cherchaient à légitimer leurs collections, ou à appliquer d'autres politiques ignorant les images et documentaires de lutte. »

Pour une génération de photographes plus jeunes travaillant exclusivement avec la couleur, le côté exacerbé des débats autour du caractère utilisable et de l'éthique de la couleur en tant que support pour un travail sérieux a quelque chose d'historiquement obsolète, Ojeikere le reconnaît : « Nous sommes à l'ère du jet », dit-il dans une interview accordée en 2013. Akinbiyi, qui vit à Berlin et est né en Angleterre de parents nigérians, fait preuve de la même absence de sentimentalité. « Avec l'avènement du numérique, la couleur a pris le dessus », écrit-il dans *Just Ask!* « Le noir et blanc est aujourd'hui généralement considéré comme un retour à une tradition autrefois solide qui a plus ou moins perdu son public. »

Mikhael Subotzky et Patrick Waterhouse, *View from Kensington, Ponte City,* 2013. Courtesy des artistes

PASSONS À LA COULEUR

Par Sean O'Toole

Sydelle Willow Smith, *SoftWalls Coach Dino* (détail), 2013. Courtesy de l'artiste

L'utilisation aujourd'hui banale de la photographie en couleurs dans tout le continent fut précédée de beaucoup de méfiance et de discussions, mais aussi de délectation.

Ses portraits en noir et blanc de Nigérianes aux coiffures élaborées et sculpturales l'ont rendu célèbre et pourtant, J.D. 'Okhai Ojeikere – ou tout simplement « Pa » Ojeikere, nom sous lequel le connaissaient ses nombreux admirateurs lagosiens – photographiait aussi en couleurs. En 1966, alors qu'il travaille pour West Africa Publicity Ltd, une société de marketing issue d'une entreprise coloniale offrant des services publicitaires, Ojeikere accepte son premier emploi chez Lintas, l'agence de publicité de Lever Brothers, le groupe britannique derrière lequel se cache la marque de savon Lux.

« L'entreprise a fait venir la première Miss Nigeria pour que je la photographie », se souvenait Ojeikere, alors âgé de 79 ans, lors d'une interview faite en 2009. Comme cela se faisait déjà dans le monde de la publicité, Ojeikere, qui est mort en 2014, utilisa des films couleur pour faire ces photos. À l'époque, les photos en couleurs étaient encore une nouveauté coûteuse au Nigeria , et cela explique ce qui arriva par la suite. « Après avoir pris des photos de manière traditionnelle, ce qui constituait alors l'un de mes plus grands défis, j'ai donné les pellicules à mon patron pour qu'il les fasse développer à l'étranger, car il n'y avait pas de laboratoire couleur dans le pays à l'époque », raconte Ojeikere.

Quand les photos de Miss Nigeria revinrent de Londres, elles étaient accompagnées de ce commentaire : « Soit mauvais éclairage, soit mauvaise pellicule ». Il s'avéra qu'il s'agissait d'un problème d'éclairage. Ojeikere – qui, comme le photographe documentariste sud-africain Santu Mofokeng, avait commencé sa carrière comme assistant en chambre noire – dut se mettre à bosser sur la photographie en couleurs. Après quoi il demanda à Miss Nigeria de revenir dans son studio. « J'ai fait un autre travail qui s'est avéré être de qualité. Par la suite, je suis devenu le conseiller d'autres photographes », rapportera Ojeikere.

Ojeikere n'était pas le seul photographe africain à lutter – si ce n'est sur le plan technique, du moins sur celui de l'attitude à adopter envers elle – avec la photographie en couleurs. Le photographe documentariste sud-africain David Goldblatt, tout en maîtrisant en professionnel la photo couleur qu'il utilisera dans ses commandes pour des magazines ou des livres, s'est refusé pendant des décennies à en faire usage pour son travail personnel.

« Une des raisons pour lesquelles je n'ai pas persisté dans la couleur pour mes propres travaux est liée au fait que c'était trop joli, trop coloré », me confiait Goldblatt en 2002.

Lorsque finalement il commence à exposer vers 2000 son travail en couleurs, à l'origine à la Goodman Gallery, il délave ses photographies. Les nuances désaturées de ses tirages à jet d'encre sur papier coton, qui jusqu'au milieu des années 2000 incluent des paysages urbains et des scènes rurales, ont plus d'affinités avec les déserts peints à l'aquarelle d'Adolphe Jentsch et de Walter Westbrook, tous deux célébrés pour leurs études de paysages aux tonalités austères, qu'avec les expériences colorées menées par une génération de photographes plus jeunes s'employant à dresser le portrait d'un pays récemment libéré.

« Dès les débuts de la photographie, le rendu des images basées sur les objectifs s'orientait vers les gris, les noirs et blancs des impressions offset », écrit Akinbode Akinbiyi, photographe nigérian établi à Berlin, dans *Just Ask!*, un recueil de textes sur la photographie paru en 2014

Andeel / Hassan Khan, *Is there no respect?* Deux panneaux d'affichage 800 cm x 225 cm chacun, carton imprimé. Commandée par Sharjah Art Foundation. Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris, et l'artiste. Vue de l'installation, Sharjah Biennial 12. Courtesy des artistes

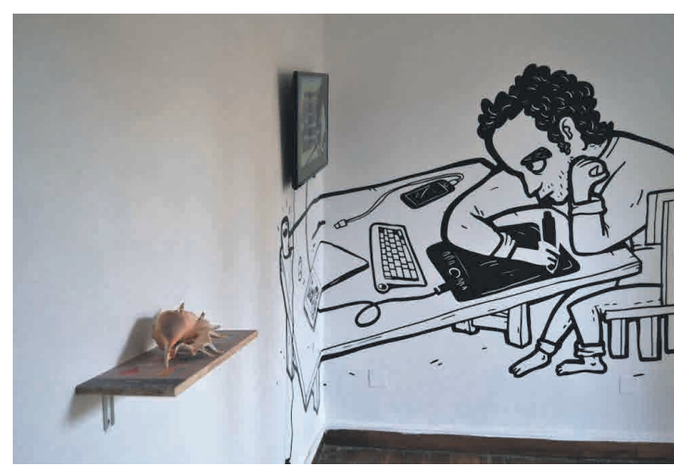
JE : Tu as aussi parfois suivi les voies inverses – récemment quelques incursions dans le monde de l'art contemporain. Tu as collaboré au Nile Sunset Annex et nous t'avons invité à faire un spectacle collaboratif avec Kareem Lotfy qui s'est déroulé en mars, le même mois que celui de ta collaboration avec Hassan Khan pour un travail sur panneau qui a été montré à la Biennale de Sharjah. Qu'y a-t-il de positif et de négatif à faire du contemporain ?

A : J'avais autrefois un rapport négatif à l'art contemporain. Mes premiers contacts se sont faits par le biais d'institutions d'art financées par l'étranger lorsque je suis allé vivre au Caire. Je ne me suis pas vraiment senti accueilli ni bienvenu, et les travaux que j'y ai vus m'ont semblé d'un autre monde – je ne pouvais établir de lien avec le langage utilisé ou avec ce qui était dit. Puis je suis devenu ami avec des artistes contemporains et nous avons eu des conversations intéressantes sur la question. J'ai également vu un plus grand nombre de pratiques diverses, comme le Nile Sunset Annex, que j'ai trouvé beaucoup plus cool et moins institutionnalisées et moins tourmentées.

J'ai commencé à trouver de l'inspiration dans l'art contemporain pour une autre partie de ma production et j'ai même eu la tentation d'essayer de produire mes propres contributions. On peut assimiler une œuvre d'art par ce qu'elle fait ressentir ou par la manière dont elle a une présence, plus que par un argument évident ou un « message ».

Hassan sait exactement ce qu'il fait, et le fait de voir son travail pour la première fois est l'une des choses qui m'ont aidé à développer une autre compréhension de l'art contemporain. Les étapes par lesquelles nous sommes passés pour réaliser les panneaux ont été passionnantes. Même si cela semble être une pièce avec une idée très spécifique, les conversations que nous avons eues dans ce contexte étaient agréablement vagues. Nous parlions de choses qui semblaient n'avoir aucun rapport entre elles si ce n'est cet ouvrage. Nous parlions d'esthétique et de points particuliers, comme les vêtements des personnages, tout comme de préoccupations et de peurs existentielles. Je me souviens avoir entendu Hassan dire : « Les enfants sont bizarres, les enfants et les singes sont bizarres ! »

C'était passionnant de travailler en collaboration avec Hassan et Kareem durant la même période parce que ce sont des artistes tellement différents. Alors que le travail de Hassan semble avoir été mesuré au millimètre, Kareem lui, fait partir ses idées dans tous les sens. Il n'avait pas l'air de se soucier de la direction que son travail prenait, tout en ayant constamment une solide réaction à apporter. Sa capacité à réagir semblait très spontanée et fluide, et contrastait avec le rapport à son travail de Hassan, très précis, très structuré.



Kareem Lotfy et Andeel, photo d'installation au *Nile Sunset Annex* 2015. Courtesy des artistes

C& Interview

Le dessin, un médium modeste ?
Entretien avec Massinissa Selmani. À lire sur contemporaryand.com

Ou bien je joue avec les titres et avec ce à quoi les gens s'attendent lorsqu'ils cliquent sur un lien, comme ici :

© Andeel, original publié sur Mada Masr, 2013.
Un dessin qui ne sera pas compris par son propre personnage principal.

« Sur le plan technique, les dessins en ligne ressemblent beaucoup à ceux des journaux et se comportent de même, mais j'essaie de pousser leur fonction et de tirer un maximum de cette nouvelle technique. Quelquefois, je les fais sciemment tout en longueur pour obliger le lecteur à les dérouler jusqu'au point final... »

JE : Tu es agacé par les journalistes européens et américains qui se concentrent sur le côté phénomène de mode lié à la question de la liberté d'expression, quel que soit le sujet, comme ton travail actuel, ou d'autres libertés restreintes, comme celle de se déplacer. Te demander ton opinion sur la question semble pour le moins témoigner d'une certaine ignorance si l'on songe que tes relations avec « l'occident » ont été marquées – jusqu'à ton voyage à Cologne le mois dernier – par des refus de visa. Y a-t-il un sujet sur lequel tu ne ferais pas de dessin ?

A : Cela me poserait vraiment problème d'utiliser le pouvoir de la satire contre un groupe de personnes qui subit déjà une répression ou qui souffre. J'étais en désaccord profond et idéologique avec les Frères musulmans lorsqu'ils étaient au pouvoir, mais cela m'aurait mis mal à l'aise de me moquer d'eux lorsqu'ils ont été arrêtés et exécutés à tour de bras. Je tourne en dérision la religiosité de la majorité musulmane à cause de mes idées sur la religion organisée en tant que méthode de développement d'une société et qu'interprétation publique de la morale et de l'échec collectif, choses que je vois beaucoup dans l'islam propre à l'Égypte (et à nombre de pays à majorité musulmane). Mais jamais je ne me suis moqué des Coptes d'Égypte, même s'ils ne sont pas très différents et se comporteraient probablement de la même manière s'ils avaient la majorité. Mais actuellement, ils subissent de telles pressions que je ne pourrais justifier le fait de les tourner en dérision, tout comme de nombreuses minorités partout dans le monde.

JE : Comment ton travail d'écriture, dans les médias sociaux mais aussi en tant qu'auteur d'articles sur la culture pour Mada Masr, ou de scénarios pour le film ou la télévision, complète-t-il les dessins ?

A : Ce qui me plaît avec les dessins, c'est qu'ils fonctionnent très bien lorsqu'ils partent d'une opinion forte. J'apprécie que mon travail ne consiste pas seulement à être capable de dessiner des trucs. Les médias sociaux ont encouragé les gens à exprimer leurs opinions et à les partager, si bien que pour moi, c'est l'occasion de commencer à parler de choses importantes dont les gens ne veulent pas vraiment débattre dans une société où l'opinion est souvent réprimée. Quant à la critique, je crois qu'il y a un grand vide dans l'écriture autour du culturel en Égypte pour de nombreuses raisons. J'essaie de me pencher sur ce qui fait qu'une œuvre de qualité est de qualité et inversement. Je trouve passionnant les choix et défis par lesquels doivent passer les artistes pour créer de l'art ici, en naviguant dans la complexité des conditions économiques, politiques et culturelles (identité, religion, l'idée de liberté et de tolérance, etc.) pour écrire sur l'art, c'est un processus d'auto-enseignement – en tant que personne soucieuse de produire de l'art – avant d'être une manière d'engager le débat avec quiconque que cela intéresse.

JE : Qu'en est-il du cinéma et de la télévision ? Le premier film dont tu as écrit seul le scénario, un film apocalyptique se déroulant dans ta ville natale de Kafr al-Cheik, est réalisé par Ahmad Abdalla.

A : Je crois que c'est le prolongement naturel d'une pratique de la comédie. J'ai appris quelques bases du travail d'écriture de scénarios en participant à de petits projets et j'ai aimé relever le défi des exigences commerciales de réussite – fixées et mises en œuvre par un réseau complexe d'investisseurs, d'auteurs « créatifs » et par la culture commune générale – lorsque j'ai travaillé dans la branche *mainstream* du divertissement. J'adore la liberté que donne la création artistique pour exprimer ses préoccupations les plus profondes, inadéquatement personnelles, mais parfois un projet avec lequel vous prétendez n'avoir rien à faire peut déboucher sur un travail vraiment cool. Abdalla est un réalisateur célèbre pour le caractère expérimental de son œuvre, donnant la priorité à l'art, mais nous essayons de faire un film qui, nous l'espérons – pardon, qui sera – extrêmement bien accueilli par le grand public.

Et quelquefois je fais des dessins qui ouvrent la voie à des discussions auxquelles les gens ne s'attendaient peut-être pas, ou bien ils ne savent pas exactement ce que j'essaie de dire, comme avec celui-ci :

Personnage 1 : « Drôles de gens, tous ces gays, mon pote... »

Personnage 2 : « Ouais, mec… »

© Andeel, original publié sur Mada Masr, 2014

JE : Sur quel modèle t'es-tu appuyé pour construire un dessin lorsque tu as commencé, et comment as-tu mis au point ton processus actuel – en dessinant au crayon sur du papier, en prenant une photo du dessin avec ton portable avant de le « passer à l'encre » avec Photoshop ?

A : J'ai eu mon tout premier boulot à *Al-Dostour* [un hebdomadaire national privé], et je travaillais avec des gens plus âgés que moi. J'ai appris à faire des dessins de manière classique, avec du papier et un crayon, en les encrant ensuite au pinceau ou au feutre. Il nous arrivait même de corriger au Tipp-Ex, ou d'utiliser des rustines placées sur le dessin. Le support – du papier journal médiocrement imprimé – contrôlait beaucoup l'esthétique. Quelquefois c'était stimulant, quelquefois ennuyeux.

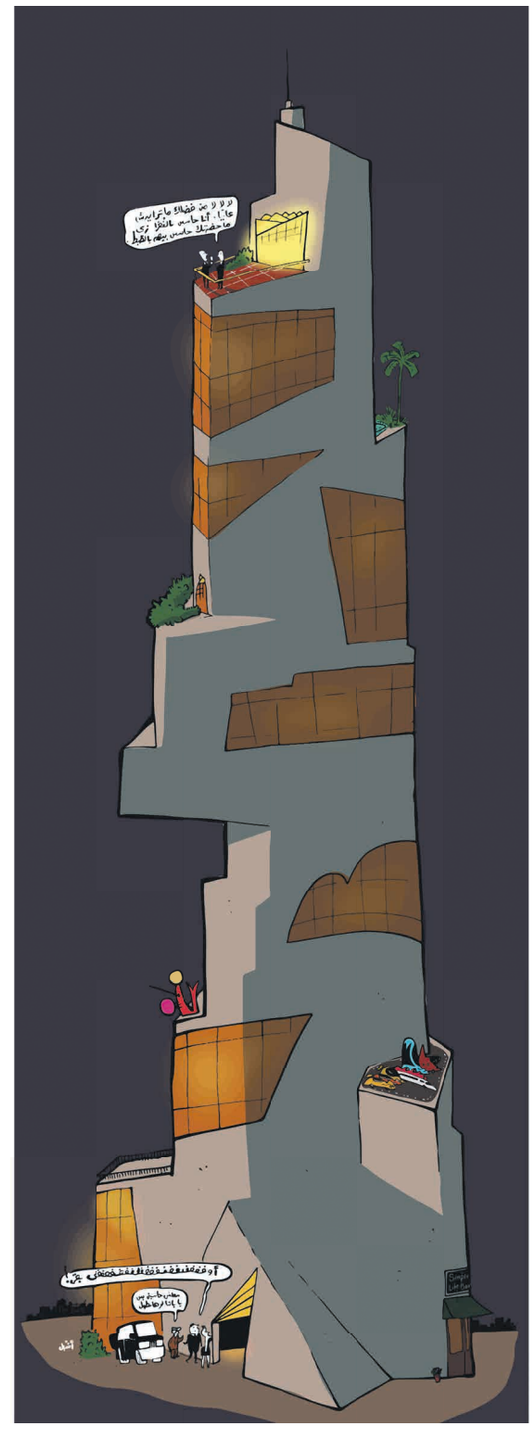
JE : J'ai du mal à t'imaginer un pinceau à la main !

A : Ces solutions traditionnelles ne m'attiraient pas beaucoup – j'ai toujours trouvé les ordinateurs beaucoup plus séduisants et passionnants. En 2011, j'ai commencé à utiliser un WACOM pour encrer et colorier mon travail et cela a radicalement changé mon style tout en m'ouvrant de nouveaux horizons. J'aime les couleurs RGB et je trouve qu'elles font partie de notre époque. J'aime aussi la manière dont un ordinateur me permet d'élaborer un dessin et de prendre des décisions au fil de sa mise au point au lieu d'avoir à suivre un plan strict devant simplement être exécuté.

JE : Dans quelle mesure est-il différent de travailler pour le papier ou le numérique, ce que tu fais désormais pour l'essentiel ?
Est-ce que cela change ta façon de voir les dessins ?

A : Oui. D'abord, les lecteurs sont différents. Sur le plan démographique, générationnel et même politique. Je me sens plus libre pour m'exprimer de la manière qui me semble la plus judicieuse, moins réactionnaire, plus marrante et ludique.

Sur le plan technique, les dessins en ligne ressemblent beaucoup à ceux des journaux et se comportent de même, mais j'essaie de pousser leur fonction et de tirer un maximum de cette nouvelle technique. Quelquefois, je les fais sciemment tout en longueur pour obliger le lecteur à les dérouler jusqu'au point final, comme ici :



© Andeel, original publié sur Mada Masr, 2015

L'homme (en haut) : « Non, non, s'il vous plaît, arrêtez cette attitude ! Je suis tout aussi sensible que vous au malheur des pauvres. »

Le gardien du parking (en bas) : « Vous pourriez me payer maintenant, s'il vous plaît, si jamais vous avez l'intention de rester longtemps. »

L'homme (en bas) : « Waaaaaouh ! »

LA LIGNE QUI SÉPARE L'ANALYSE DE L'INJURIEUX

Andeel, l'un des dessinateurs caricaturistes les plus en vue en Égypte, parle de sa méfiance initiale à l'égard de l'art, des opinions marquées et de l'utilisation de la satire dans son pays à l'ère post-Moubarak.

Par Jenifer Evans

Dessinateur caricaturiste, scénariste, critique culturel, créateur de podcasts et artiste, l'Égyptien Andeel est né 1986 à Kafr el-Cheikh, ville du Nord du delta du Nil. Installé au Caire, il est devenu dessinateur professionnel dès l'adolescence, travaillant pour divers journaux du pays. Il est le cofondateur de *Tok Tok*, une revue trimestrielle de bande dessinée et a lancé le podcast radio Kafr al-Sheikh al-Habeeba. Il travaille aujourd'hui pour la plateforme de médias en ligne Mada Masr, et le premier film dont il ait écrit seul le scénario, *Zombie Go Zombie*, est sur le point d'être réalisé. Jenifer Evans, responsable de la rubrique culturelle de Mada Masr, est cofondatrice de l'espace Nile Sunset Annex, un projet mené par des artistes. Elle est mariée avec Andeel.

Jenifer Evans : Parfois tes dessins mettent le doigt sur quelque chose, mais ils sont aussi quelquefois plus conceptuels ou mettent l'accent sur une humeur ou une impression – et peuvent laisser les rédacteurs perplexes. Peux-tu nous décrire un peu ton style et donner un exemple pour chacun de ces types de travaux ?

Andeel : Généralement, mes dessins à l'encre ou ma palette de couleurs donnent à pratiquement l'ensemble de mon travail sa signature visuelle. J'accentue des lignes d'un trait épais de la même manière que je le fais avec une idée quand je parle. Toutefois les formes et volumes sont un peu bancals et bâclés, comme la plupart des choses qui m'entourent en Égypte.

Quelquefois, je fais des dessins prévisibles, en réaction à l'information, comme celui-ci :

Personnage 1 : « Vous êtes une bande de prolos supporters de foot. »

Personnage 2 : « Vous êtes des portiers. »

Annonce : « Découverte d'une nouvelle planète ressemblant à la Terre ! »

Personnage1 : « Barcelone est une équipe de ploucs. »

Personnage 2 : « Real Madrid ne gagne que parce qu'il achète les arbitres. »

© Andeel, original publié sur Mada Masr, 2015

SOMMAIRE

4
La ligne qui sépare l'analyse de l'injurieux
Une interview avec Andeel, l'un des dessinateurs politiques égyptiens les plus en vue.

8
Passons à la couleur
Sean O'Toole parle de l'utilisation aujourd'hui banale de la photographie en couleurs dans tout le continent.

FOCUS BAMAKO

12
Bamako réaffirme sa position de centre névralgique de la photographie
Bisi Silva, l'énergique curatrice nigériane, et cette année directrice artistique des Rencontres de Bamako, parle de l'importance du Mali en tant que pays hôte.

15
Tradition et changement dans la photographie malienne
Chab Touré se penche sur une nouvelle génération de photographes maliens définissant avec obstination son propre langage visuel.

18
Penser la photo comme un sculpteur
Le photographe martiniquais Steeve Bauras parle de sa formation de sculpteur et dit pourquoi les adeptes du skateboard l'ont aidé à comprendre les villes.

21
Reviviscence d'une histoire de famille
Lebohang Kganye utilise des photos tirées de ses albums de famille pour faire des dioramas en 3D qui racontent l'histoire de l'immigration urbaine en Afrique du Sud.

24
Souvenir d'un esprit combatif
Les Young Lords, un groupe de militants radicaux fondé aux États-Unis par de jeunes Portoricains dans les années 1960, font l'objet d'une opportune exposition multi-sites à New York.

FOCUS RDC

26
Remixage de l'Afrique, une nouvelle fois
Le peintre congolais Djilatendo, qui exposa pour la première fois à Bruxelles en 1929, fait l'objet d'un regain d'intérêt en Europe. Ce retour ne s'opère pas sans réflexions ni sans dilemmes.

30
Une revue du familier et de l'inconnu
Liese Van Der Watt regarde de plus près l'exposition montrée à la Fondation Cartier à Paris, « Beauté Congo », qui met l'accent sur le souffle artistique ayant traversé la République démocratique du Congo depuis 1926.

33
Tout frais sorti de la ferme
Fresh Milk, un espace artistique situé dans une exploitation laitière en activité à la Barbade, fait partie d'une vague de projets et d'initiatives qui rassemblent des artistes venus des régions proches des Caraïbes ou plus lointaines.

FOCUS BIENNALE JOGJA

39
En contournant l'hémisphère nord
Alia Swastika, la dynamique curatrice de la Biennale Jogja cette année, s'entretient avec C& sur sa décision de braquer les projecteurs sur l'art nigérian lors de cet important événement du calendrier artistique indonésien.

41
Une Biennale au code ADN un peu insolent
La ville indonésienne de Yogyakarta est l'un des plus importants centres d'art contemporain en Asie du Sud-Est et elle abrite la Biennale Jogja, une vitrine de l'art au programme innovateur.

44
Spotlight : Karo Akpokiere

Mot des éditeurs

Vous tenez entre les mains la version papier du quatrième numéro de notre journal. Comme d'habitude, il a beaucoup voyagé et est distribué à l'échelle mondiale. Cette fois, ce numéro est en anglais et en français, car Bamako sera l'une de ses premières étapes. En effet, cette année, C& est fier d'être le partenaire média des 10e Rencontres de Bamako – Biennale africaine de la photographie. C'est la première édition depuis 2011, année après laquelle la célèbre Biennale de photographie a été suspendue en raison de la situation politique au Mali.

Mais celle-ci n'est pas l'unique biennale d'envergure démarrant dans les semaines à venir. Plus jeune en comparaison, la Biennale de Lubumbashi en République démocratique du Congo présente sa quatrième édition. Au même moment, la Biennale Jogja débutera en Indonésie autour du thème « Hacking Conflicts: Indonesia Meets Nigeria » (Infiltrer les conflits : l'Indonésie rencontre le Nigeria). En prévision de cette édition papier, nous avons rencontré sa directrice, Alia Swastika. « Nous travaillons pour la troisième fois avec un pays partenaire se trouvant sur l'équateur. Cette année, nous coopérons avec le Nigeria. Par le choix de ce concept, nous prenons soin de nous éloigner de la culture de masse. C'est ainsi que [...] nous nous rapprochons de villes avec lesquelles nous partageons si ce n'est notre histoire, tout au moins un état d'esprit. »

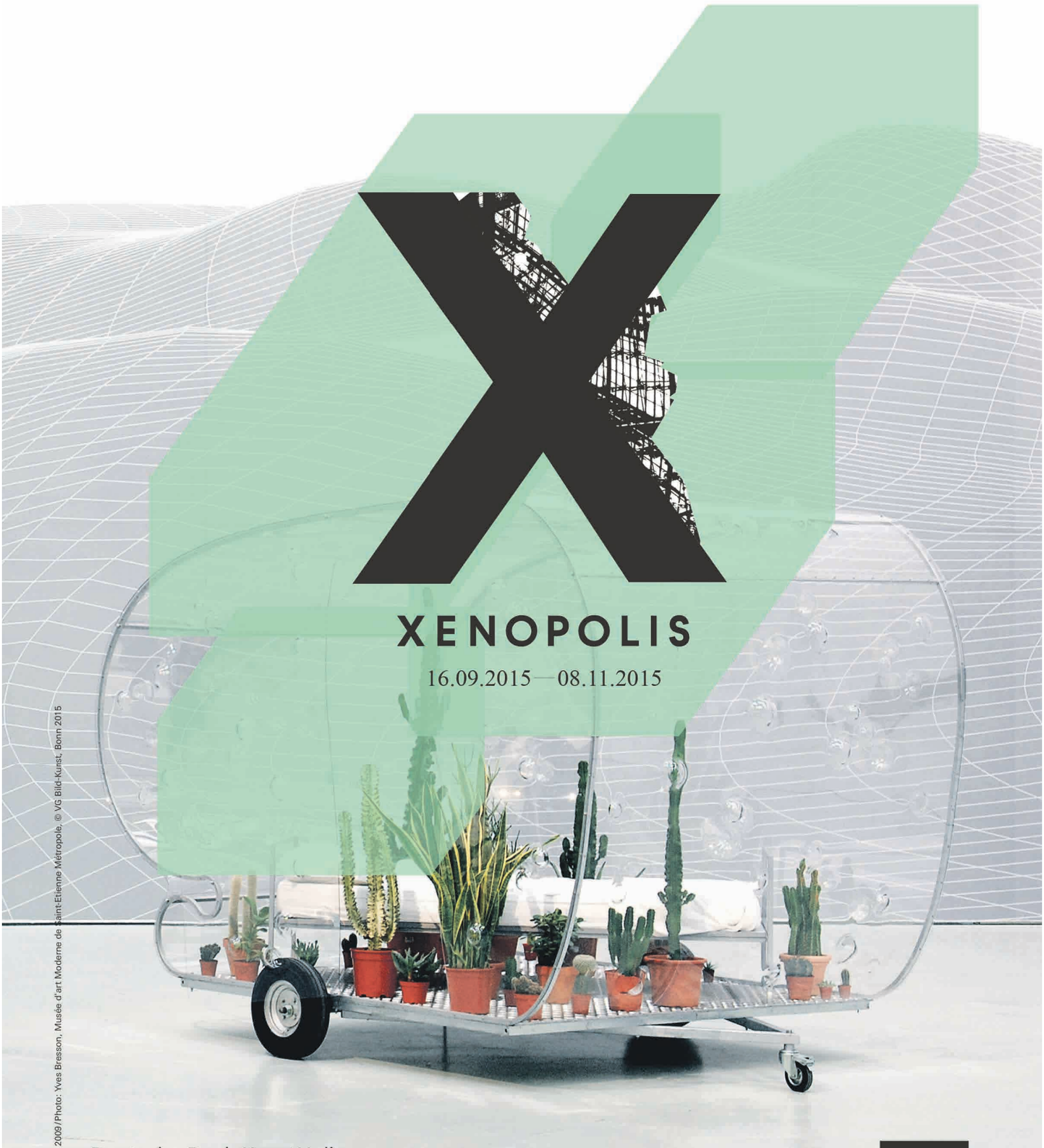
Tandis qu'Alia Swastika s'attache à trouver un axe à l'écart de la prédominance occidentale, ce numéro se consacre à celui qui court entre passé et présent. Sur contemporaryand.com, nous nous livrons régulièrement à cet examen rétrospectif dans notre rubrique « Looking Back » (Regard en arrière), qui sonde le point de jonction entre le passé et le présent, ainsi que le constat selon lequel l'art issu de diverses perspectives africaines est « contemporain », depuis aussi longtemps que l'art d'autres scènes et leurs nombreuses histoires.

Cet acte délibéré de regarder en arrière est un motif récurrent des chroniques, reportages et interviews de ce numéro. L'artiste Lebohang Kganye, née en 1990 à Johannesburg, réexplore sa propre histoire familiale, endossant le rôle principal vêtue du costume évoquant son grand-père. Le curateur Patrick Mudekereza s'est rendu à Bâle, en Suisse, pour voir le travail du peintre congolais Djilatendo, décédé en 1960, qui a laissé derrière lui une œuvre abstraite qui se prolonge jusqu'à nos jours avec une assurance prédestinée. Notre jeune auteure Madonna Hernandez a étudié de près l'exposition « Presente: The Young Lords in New York », nous donnant l'opportunité de se remémorer un mouvement politique inspiré des Black Panthers. Restant dans le même sujet, le thème de la Biennale de Bamako de cette année, « Telling Time » (Conter le temps), tourne autour de la notion d'une connexion continue entre le passé, le présent et le futur. Dans une interview, la commissaire Bisi Silva en explique les raisons.

La graphiste Yemi Awosile résidant à Londres est à l'origine du design unique de ce numéro. Et, au-delà du magazine, un tout nouveau fourre-tout C& arbore le fabuleux résultat de son inspiration, décrivant une douce vague gagnant peu à peu en puissance. Une forme qui, dans l'esprit d'Awosile, cristallise le point de jonction parfait entre passé et présent.

Les éditeurs

KunstHalle
by Deutsche Bank



XENOPOLIS

16.09.2015 — 08.11.2015

Loris Cecchini: Monologue Patterns, 2009/Photo: Yves Bresson, Musée d'art Moderne de Saint-Etienne Métropole, © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Deutsche Bank KunstHalle
Unter den Linden 13/15
10117 Berlin
10 am – 8 pm, Mondays admission free
deutsche-bank-kunsthalle.com

STADT/BILD (Image of a City) is a cooperation of Berlinische Galerie, Deutsche Bank KunstHalle, KW Institute for Contemporary Art and Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin. Opening within the Berlin Art Week. Initiated and funded by the Governing Mayor of Berlin, Senate Chancellery – Cultural Affairs.

CONTEMPORARYAND.COM

C&

CONTEMPORARY AND

PLATFORM FOR INTERNATIONAL ART
FROM AFRICAN PERSPECTIVES

Magazine d'art en ligne
Édition papier no 4