



Also Known
As Africa
LE JOURNAL
AKAA 2020

LÉGENDE COUVERTURE FRONT COVER CAPTIONS
Jürgen Schadeberg
1955
Miriam Makeba Johannesburg
Courtesy Bonnie Espérance Gallery



Armando Mariño
2018
The Offering
Aquarelle sur papier
76 x 57 cm
Courtesy Galerie Anne de Villepoix

Sommaire Summary

03

Introduction
Edito

04

Programme des conférences | Conference Program
Les Rencontres AKAA
Exposants 2020 | Exhibitors 2020

- 05
- Jürgen Schadeberg et moi
Essai de / by Claudia Schadeberg
- 06
- King Houndekpinkou
Interview de / by Mimi Vuurman
- 07
- Gosette Lubondo
Essai de / by Christine Barthe
- 09
- Lindokuhle Khumalo
Interview de / by Mimi Vuurman
- 10
- Morné Visagie
Essai de / by Armelle Dakouo
- 11
- Epheas Maposa
Interview de / By Maëva Chanoine
- 12
- Hilary Balu
Essai de / by Armelle Dakouo
- 14
- Jake Michael Singer
Interview de / by Mimi Vuurman
- 16
- Alida Rodríguez
Essai de / by Armelle Dakouo
- 17
- Sateh Hoyt
Essai de / by Krista Thompson
- 18
- Souleimane Barry
Essai de / by Armelle Dakouo
- 19
- Malala Andrialavidrazana
Essai de / by Malala Andrialavidrazana
- 20
- Hélène Jayet
Essai de/ by Véronique Rieffel
- 21
- Alain Polo
Essai de / by Yves Chatap
- 22
- Emmanuelle Laté
Essai de / by Fabienne Dumont
- 23
- Mbaye Babacar Diouf
Essai de / by Fabienne Dumont
- 24
- Kresiah Mukwazhi
Interview de / by Georgina Maxim
- 26
- Raquel van Haver
Interview de / by Shira Wolfe
- 27
- Héla Ammar
Essai de / by Armelle Dakouo
- 29
- Thandiwe Muriu
Essai de / by Armelle Dakouo

31

Remerciements | Acknowledgements

Edito

DE / BY ARMELLE DAKOUO

Cette année 2020 si particulière coïncide avec la célébration de notre cinquième édition. Celle-ci ne pouvait trouver meilleure représentation que par la photographie de la chanteuse sud africaine Miriam Makeba en couverture de notre journal et l'aquarelle *The offering* du peintre cubain Armando Mariño, visuel de la foire cette année.

Photographiée par le regretté Jürgen Schadeberg, Miriam Makeba est, pour tout un continent, la voix de la lutte contre la ségrégation raciale. Elle est aussi le symbole de l'unité d'un peuple vers un idéal commun porté par le panafricanisme. Nous lui devons son chant révolutionnaire *A luta continua*. Comment ne pas faire le lien avec le contexte dans lequel nous vivons aujourd'hui ? Si la crise sanitaire a particulièrement ébranlé le milieu de l'art et de la culture, elle ne contraindra pas la création contemporaine au silence.

Tout en laissant la place aux jeunes talents de demain aux côtés de leurs aînés déjà respectés, la sélection des artistes représentés par leur galerie à AKAA, est toujours aussi diversifiée et exigeante. Cela résonne particulièrement cette année dans les compositions artistiques fortes qui portent beaucoup sur le travail mené par les artistes autour de la notion de la représentation et de la ré-appropriation de l'image de soi.

L'art du portrait, du figuratif ou de l'abstrait, tous très présents à la foire, nous entraine vers une lecture affirmée et pertinente du contexte socio-historique propre à chacun des 45 artistes présentés. Les perceptions sont mises à mal afin de jouer sur les stéréotypes et les discours préconçus. En témoigne l'artiste Armando Mariño qui travaille à révéler un récit à l'intersection d'une histoire partagée et métissée. Son œuvre *The offering*, est une ode à l'humilité de la condition humaine, invitant à une introspection sur notre rapport aux éléments qui nous entourent.

Le miroir que les artistes nous tendent transcrit la réalité de leur quotidien et les souvenirs de leur vie privée mais ce miroir nous inspire aussi une réflexion critique d'une histoire subjective, d'une mémoire tronquée.

Aujourd'hui nous célébrons la lauréate 2020 du prix Marcel Duchamp, l'artiste Kapwani Kiwanga connue pour ses installations sur les héritages du colonialisme et pour son travail sur la mémoire et les archives. Dans son œuvre *Flowers for Africa*, elle réinvente les compositions florales présentées lors des cérémonies des indépendances. L'artiste, comme tant d'autres, déconstruit les récits géopolitiques et participe ainsi à créer un imaginaire émancipé de toutes les réalités préconçues ou biaisées par la subjectivité de la narration.

Au détour des peintures, des photographies, des sculptures ou encore des œuvres textiles, il sera aisé de découvrir un nouveau récit, raconté par des artistes témoins de notre époque et légataires de notre bien commun. Il émane de la sélection de cette édition une force créative qui secouera les principes de chacun et laissera place aux coups de cœur du collectionneur tout comme du visiteur.

Armelle Dakouo
Directrice Artistique

LES RENCONTRES AKAA

Programme des conférences
Conference Program

13.11

VENDREDI - FRIDAY

16:00 - 17:30
En français In French

Table ronde Dakar : Quelles perspectives pour le marché de l'art du continent africain dans le contexte de la crise sanitaire ?
avec / with :
Olivia Marsaud Directrice de la galerie Le Manège, Institut français de Dakar
Delphine Lopez Directrice de la galerie Cécile Fakhoury à Dakar, **Sitor Senghor** Directeur de la galerie Orbis Pictus à Paris, **Wagane Gueye** Commissaire d'expositions à Dakar.

14.11

SAMEDI - SATURDAY

16:00 - 17:30
En français In French

Table ronde Marrakech : Les espaces privés et la société civile, acteurs d'une structuration d'une scène artistique et de son marché
avec / with :
Christophe Chaillot Directeur de l'Institut Français de Marrakech, **Meriem Berrada** Directrice Artistique du MACAAL, **Hicham Daoudi** Fondateur du Comptoir des Mines Galerie, centre d'art contemporain, Marrakech, **Laila Hida** Fondatrice Le 18, Derb el Ferrane à Marrakech.

20.11

VENDREDI - FRIDAY

16:00 - 17:30
En français In French

Table ronde Kinshasa : Les artistes acteurs de leur carrière
avec / with :
Elodie Chabert Directrice de l'Institut Français de Kinshasa, **Vitshois Mwilambwe Bondo** Directeur de Kin Art Studio et Congo Biennale, biennale internationale d'Art Contemporain de Kinshasa, **Mireille Asia Nyembo** Artiste, **Patrick Nzazi** Journaliste et critique d'art.

27.11

VENDREDI - FRIDAY

16:00 - 17:30
En français In French

Table ronde Cotonou : La particularité du rayonnement de la scène contemporaine du Bénin
avec / with :
Coline Tounson-Venite Directrice de l'Institut Français de Cotonou, **Dominique Zinkpé** Artiste et fondateur du Collectif des Artistes du Centre, le CAC, **Julien Vignikin** Artiste, **Valentine Plisnier** Coordinatrice Paris-Cotonou, entre "Le Centre" à Cotonou et la Galerie Vallois à Paris, **André Jolly** Auteur du livre « Artistes contemporains du Bénin, Artistes du Monde – Les artistes du Bénin, 82 créateurs du Monde contemporain »

Exposants | Exhibitors

1

31 Project | France
193 Gallery | France

A

African Arty | Maroc
AGorgi Gallery | Tunisie
Angalia | France
Artco Gallery | Allemagne

B

Bonne Espérance Gallery | France

D

didier Claes | Belgique

G

Galerie Anne de Villepoix | France
Galerie Carole Kvasnevski | France
Galerie Vallois | France
Galerie Véronique Rieffel | Côte d'Ivoire

M

Magnin-A | France
Muholi Arts Projects | Afrique du Sud

N

Nil Gallery | France
Nuweland | Pays-Bas

T

This Is Not A White Cube | Portugal | Angola
THK Gallery | Afrique du Sud

Y

YCOS - Project | France

PARTENAIRES

Fonds de Dotation Robert Bollé
Organisation Internationale de la Francophonie

ESSAI DE / BY CLAUDIA SCHADEBERG

Hommage
Jürgen
Schadeberg
et moi

PRÉSENTÉ PAR BONNE ESPÉRANCE GALLERY



Jürgen Schadeberg
Drum Cover Sal Rachila
1958
Courtesy Bonne Espérance Gallery

«C'ÉTAIT UNE VIE DE MONTAGNES RUSSES, OÙ NOUS FAISIONS TOUJOURS ÉQUIPE SUR NOTRE PROCHAIN PROJET DE PHOTO, LIVRE, FILM OU D'EXPOSITION.»

Cela n'a jamais été insipide de vivre et travailler avec Jürgen - mon partenaire et mari depuis près de 4 décennies. C'était une vie de montagnes russes, où nous faisons toujours équipe sur notre prochain projet de photo, livre, film ou d'exposition. Avec son incroyable capacité de concentration et sa discipline personnelle stricte, Jürgen consacrait toute son énergie au projet du jour et se battait pour le réaliser - avec moi à ses côtés qui essayait de lui apporter un éclairage. Nous étions cependant tous les deux unis dans notre lutte continue contre l'injustice sociale et raciale.

Les vacances étaient une absurdité pour Jürgen, ainsi les voyages en famille étaient rares - si nous arrivions à nous échapper pendant quelques jours, c'était généralement entre deux tournages. Notre pauvre fils Charlie a dû suivre ce rythme effréné bien que lui et Jürgen aient réussi une fois à aller pêcher et à faire le tour d'un lac dans un canot pneumatique, qui a fini par avoir une fuite.

Après notre rencontre à Londres dans les années 70, alors que je travaillais à la BBC, j'ai décidé que la vie était trop courte pour passer 24 heures sur 24 et 7 jours sur 7 à travailler dans le monde exigeant de la télévision. Jürgen a également ressenti le besoin de changer d'air. Sur un coup de tête, nous sommes partis de Londres et nous nous sommes installés dans le sud de la France pour écrire des scénarios de films - nous étions tous les deux des amoureux idéalistes du cinéma. Nous sommes restés en France deux ans, après quoi nous sommes partis, avec chambre noire, en Afrique du Sud où nous sommes restés pendant 22 ans. Nous y avons récupéré certaines images de Jürgen des années 50 et nous avons travaillé sur des projets et des films sur la vie sociale, culturelle et politique des noirs.

Notre maison - comme toutes nos futures maisons d'ailleurs - était à la fois un bureau, un studio, un plateau de tournage, une chambre noire, un espace de travail et un espace social avec quelques coins où l'on pouvait dormir et manger... c'était un peu comme vivre dans une gare avec un flux constant de personnes diverses qui allaient et venaient. Notre pauvre fils Charlie ne savait jamais à quoi s'attendre ni à qui s'attendre lorsqu'il sortait de sa chambre.

Pendant nos années en Afrique du Sud, nous avons réussi à réaliser quelques grands projets. Néanmoins l'intérêt et le soutien venaient principalement de l'étranger, et nous avons donc décidé à contrecœur de quitter l'Afrique du Sud pour la France, puis Berlin et enfin l'Espagne. Chaque déménagement impliquait de recréer la même atmosphère de travail, habitat, gare et montagnes russes.

Lorsque Jürgen est devenu moins mobile à la fin des années 80, un état qu'il n'a jamais vraiment accepté, il décida un jour d'aller conduire un 4 x 4 dans les montagnes pour prendre des photos de paysages. C'était bien sûr un rêve impossible mais typique d'un homme qui ne pouvait pas s'arrêter et qui ne voulait pas abandonner.

Jürgen était un mari, un partenaire et un esprit libre doté d'un grand sens de l'éthique. Il vivait avec énergie, charisme, humour et courage. Il était charmant, dogmatique, beau, exaspérant, talentueux, créatif, passionné et imprévisible... et c'est précisément pour cela que je l'aimais.

«IT WAS A ROLLERCOASTER EXISTENCE WORKING AS A TEAM ON OUR NEXT PHOTO PROJECT, BOOK, FILM OR EXHIBITION.»

Life was never dull living and working with Jürgen - my partner and husband for almost 4 decades. It was a rollercoaster existence working as a team on our next photo project, book, film or exhibition. With his laser sharp focus and a self imposed strict self discipline Jürgen would pour all his energies into whatever was the project of the day and battle to achieve it - with me by his side trying to throw some practical light on it. We were however both united in our continuous battle against social and racial injustice.

Holidays were anathema to Jürgen so family travels were a rarity - if we did manage to get-away for a few days it was usually sandwiched between a photo or film shoot. Our poor son Charlie had to go along with this frantic flow although he and Jürgen did manage once to go fishing and also to ride around a lake in a rubber dinghy, which ended up having a leak.

Having met in London in the seventies when I worked at the BBC I decided that life was too short to spend 24/7 slaving in the demanding world of television. Jürgen too felt he needed a change from London so on impulse we moved to the South of France to write film scripts - we were both idealistic film fanatics. This none too practical move lasted 2 years after which we relocated, with darkroom, to South Africa where we stayed for 22 years reclaiming some of Jürgen's fifties images and working on projects and films about black social, cultural and political life.

Our house, and all our future homes, were our offices, studio, filmset, darkroom, workspace, social space with a few corners where one slept and ate...it was rather like living in a railway station as there was a constant stream of various people coming and going. Our poor son Charlie never knew what or whom to expect when he emerged from his room.

During our time in South Africa we managed to somehow produce some major projects but because interest and support came mainly from abroad we reluctantly decided to leave SA for France, followed by Berlin and finally Spain - each move involving the recreation of the same work/home/rollercoaster railway station atmosphere.

When Jürgen became less mobile in his late eighties, a state he never really accepted, he was planning to drive a 4 x 4 into the mountains to take landscape pictures - this was of course an impossible pipe dream but typical of a man who couldn't stop and who wouldn't give up.

Jürgen was a driven, morally motivated, energetic, charismatic, humorous, courageous, charming, dogmatic, handsome, infuriating, talented, creative, passionate and unpredictable husband, partner and free spirit... and that's precisely why I loved him.

King Houndekpinkou

PRÉSENTÉ PAR LA GALERIE VALLOIS

KING HOUNDEKPIKOU EST UN CÉRAMISTE FRANCO-BÉNINOIS BASÉ À PARIS. EN TANT QUE REPRÉSENTANT D'UNE GÉNÉRATION MONTANTE D'ARTISTES DE LA DIASPORA AFRICAINE EXPLORANT DES OPPORTUNITÉS MONDIALES, KING TRAVAILLE ENTRE LA FRANCE, LE JAPON ET LE BÉNIN TOUT EN EXPOSANT SES ŒUVRES À L'ÉCHELLE INTERNATIONALE.¹

Votre passion pour le Japon vous a permis de découvrir la poterie traditionnelle. Cette découverte vous a poussé à mieux comprendre cette forme d'artisanat. D'où viennent vos sources d'inspiration et d'information ?

En grandissant, j'étais un grand adepte de jeux vidéos japonais. Ça m'a poussé à en apprendre plus sur la culture japonaise. J'ai alors développé une fascination pour le Japon. J'ai été introduit à la poterie ancienne lors mon premier voyage au pays du Soleil Levant en 2012. À cette même période, j'étais également en phase d'introspection afin de comprendre ce que je voulais réellement dans la vie. La découverte de la poterie japonaise m'a encouragé à continuer cette recherche au travers de quelque chose de concret, en touchant et travaillant la boue. Alors que je ne m'y attendais pas, ce processus m'a ramené à mes racines béninoises tout en enrichissant ma connaissance de la culture japonaise. C'est comme si j'avais littéralement creusé dans la terre pour me reconnecter à mes racines. Si mes origines béninoises et l'influence de la poterie japonaise forment la base de mon travail, je pense être encore plus inspiré par les gens, leur âme et les connexions humaines. La poterie est si profondément reliée à la vie quotidienne des gens que ça me donne facilement l'opportunité de commencer une conversation et d'apprendre d'innombrables manières.

Vous avez décidé de maîtriser la technique de céramique Bizen. Pouvez-vous nous en dire plus sur ses caractéristiques ?

La poterie Bizen est la première technique dont je suis tombé amoureux. J'admire sa rugosité et sa simplicité et la relation pure qu'elle engendre entre les éléments du feu, de l'air et de l'eau. Les œuvres traditionnelles Bizen sont uniquement décorées par les cendres de bois et les traces de flammes venant du processus de cuisson révélant ainsi de nombreuses histoires sur la surface des pièces recouvertes de glaçure de cendre de bois. Quand j'ai commencé la céramique, je voulais être un "céramiste Bizen", mais j'ai compris avec le temps qu'en restant moi-même et en fouillant mes propres origines, je

pouvais réinterpréter la technique Bizen dans mon travail. Les faces rugueuses et rocheuses et la glaçure coulante représentent mon interprétation de tout ceci.

Vous êtes très actif à l'international et vous travaillez entre la France, le Japon et le Bénin. Cela vous permet de développer une technique particulière. Quelles sont les caractéristiques spécifiques de culture japonaise et de tradition béninoise que vous avez si bien mêlées ?

L'histoire de la céramique est le résultat d'échanges et de mélanges entre les cultures. La céramique fonctionnelle Bizen, tout comme celle d'origine béninoise, démontrent de la simplicité. Le lien entre ces deux traditions est leur fonctionnalité. Il s'agit simplement de former des objets qui peuvent être utilisés tous les jours et par tout le monde. En incluant des formes créées à partir de mélanges d'argiles provenant de différents endroits du monde (Japon, Bénin, États-Unis, Australie, Espagne, Allemagne...), mon travail informe sur l'héritage multiculturel ainsi que sur l'histoire de la céramique, qui aurait débuté il y a quelques 30 000 ans de cela en République Tchèque. Si mon expérience en tant que céramiste est influencée par la poterie japonaise et béninoise, d'autres cultures peuvent également avoir participé à fonder les bases de mon travail. Le simple fait que les jeux vidéos aient joué un rôle dans mon cheminement me menant vers la céramique, montre à quel point l'argile est accueillante et indulgente. Elle ne ferme la porte à personne, tout le monde peut la pratiquer.

En tant que céramiste, vous combinez différents argiles mais également des pigments venant de différents pays. Comment décrieriez-vous votre relation avec ces matériaux ?
Ma relation avec ces matériaux est centrée autour de la connexion humaine. Les gens m'inspirent en me parlant d'argile et en partageant leurs histoires. Ce sont les fondations de mon travail et cela m'offre une meilleure compréhension du monde à travers différentes perspectives. Parfois je travaille sur des matières qui n'ont pas



la même consistance. J'ai besoin de travailler avec elles séparément pour pouvoir les mélanger plus tard. C'est une métaphore de la diversité et des interconnexions de l'humanité. Je me vois comme un messenger de ces cultures : en combinant différents matériaux je les réunis en un tout et je crée un nouveau dialogue.

Vous êtes aussi le directeur des Terres Jumelles, un programme qui met à l'honneur le dialogue interculturel entre le Bénin et le Japon en créant des liens entre les pratiques de céramiques locales de chacun de ces pays. Qu'est-ce que vous espérez accomplir avec ce programme ?

Mon objectif est de créer un pont culturel entre le Japon et le Bénin à travers

la poterie. L'une de mes motivations principales est de promouvoir la céramique comme pratique qui peut encourager des échanges culturels et des dialogues de paix. Au Bénin, la poterie est principalement pratiquée par des femmes vivant dans des zones rurales reculées. Elles semblent en marge des réseaux internationaux de céramistes. J'aimerais faire entendre leurs voix sur la scène internationale de la céramique pour que leur travail puisse avoir une résonance plus large dans le monde. L'un de mes rêves serait d'organiser une exposition commune entre des céramistes japonais et béninois, participants du programme des Terres Jumelles.

KING HOUNDEKPIKOU IS A FRANCO-BENINESE CERAMIST BASED IN PARIS. AS THE FACE OF A RISING GENERATION OF ARTISTS FROM THE AFRICAN DIASPORA EXPLORING GLOBAL POSSIBILITIES, KING WORKS IN FRANCE, JAPAN AND BENIN, WHILE EXHIBITING HIS WORK INTERNATIONALLY.¹

Being passionate about Japan, you discovered its traditional pottery. This discovery inspired you to gain better knowledge about this craft. Where do you find your inspiration and sources of information in order to create your own pieces?

Growing up, I was big fan of Japanese video games. This pushed me to learn more about the Japanese culture and develop a fascination for Japan. I was introduced to the country's ancient pottery during my first trip there in 2012. At that time, I was also "soul-searching" to understand what I wanted in life. The introduction to Japanese pottery encouraged me to continue my search through something concrete, by touching mud. This process unexpectedly brought me back to my Beninese roots and deepened my knowledge about the Japanese culture. It's as if I had literally dug into the earth to reconnect with my roots. While my Beninese background and Japanese pottery influences form the bases of my practice, I draw my

and glaze drips are my rendition of that. The heritage of the Bizen ceramic tradition will always be in my work and my life.

You are very active internationally and you work between France, Japan and Benin. This allows you to apply a particular technique to your ceramics. What are the specific features of Japanese culture and traditional Beninese techniques that you have merged so successfully?

The history of ceramics is the result of cultural exchanges. Both the Bizen and Beninese functional ceramics show simplicity. The link between these two ceramic traditions is functionality, simply shaped functional objects that can be used daily and by everyone. By featuring shapes created out of blends of clays sourced in various areas of the world (Japan, Benin, U.S, Australia, Spain, Germany etc.), my works inform on the multicultural heritage and the history of ceramics, which is said to have initially started about 30 000 years ago in The Czech Republic. My background as a ceramic artist is shaped by Japanese and Beninese pottery, but other cultures could have also built the foundations of my practice. The simple fact that video games was an important element in my journey leading up to becoming a ceramic artist, shows how accepting and indulgent clay is. It does not discriminate. Ceramic is universal. Anyone can practice it.

As a ceramist, you combine several clays from different countries as well as pigments. How do you describe your relationship to these materials?

My relationship with the materials is centered on human connection. People inspire me by telling me about the clays and sharing their stories. This grounds my practice and gives me a better understanding of the world from different perspectives. Sometimes I work on materials that don't have the same consistency, then I need to work on them separately in order to blend them later on. This is a metaphor for the diversity and interconnections of mankind. I see myself as a messenger of these cultures: by combining several materials I can make them into one and create a new dialogue.

You are also the Director of Terres Jumelles, a program that fosters cross-cultural dialogue between Benin and Japan by creating bonds between local ceramic practitioners in both countries. What do you aim to accomplish with this program?

Its goal is to create a cultural bridge between Japan and Benin through pottery. One of my main motivations is to promote ceramics as a field that can foster cross-cultural bridges and peaceful dialogue. In Benin, pottery is mainly practiced by women living in remote rural areas. They seem quite secluded from the international network of ceramicists. I want to bring their voices onto the international stage of ceramics so their practice can have a broader resonance in the world. Ultimately, one of my dreams is to organize a joint exhibition between the Japanese and Beninese ceramists who are part of the Terres Jumelles program.

Gosette Lubondo

Une apparition / An apparition

PRÉSENTÉE PAR LA GALERIE ANGALIA

Gosette Lubondo, Au fil du temps, Imaginary Trip, Imaginary Trip II, Tala Ngai - Extraits du texte de Christine Barthe - Les Éditions de l'CEil, 2020

Le travail de Gosette Lubondo fonctionne sur le mode de l'apparition, et sur le principe de l'énigme.

Ses deux principales séries sont intitulées *Imaginary Trip* et *Imaginary Trip II*. Les deux sont formellement assez proches : on découvre des scènes impliquant plusieurs personnes dont une jeune femme vêtue de rouge. Les personnes ne sont pas nommées, elles occupent des espaces anciennement fonctionnels mais vidés de leurs meubles: wagon de train pour la première série, lycée désaffecté pour la deuxième. Les personnages apparaissent dans les lieux de façon fantomatique, parfois en surimpression sur l'espace. (...)

Les images sont reliées entre elles par le fil narratif de la fable. Peu de personnages, peu de variations entre eux, et peu de repères donnés. Le spectateur est ainsi immédiatement conduit à construire son propre récit, à identifier la logique d'association. Les vêtements utilisés, conçus par l'artiste pour la série, ne sont pas assimilables à une époque. Ils situent les personnes dans un temps imprécis. Les couleurs sont régies par une économie restreinte : bleu, jaune, rouge, blanc. Les accessoires ou objets sont également peu nombreux: parapluie, livre, balai, bâton... ces deux derniers associés évoquant très vite une nouvelle cendrillon.

Un autre élément revient dans plusieurs images d'*Imaginary Trip II*, et figurait déjà dans la première série: le tableau noir amène sa réserve de mystères et d'énigmes à déchiffrer. (...)

Mais le principal mystère réside bien dans ces différents personnages photographiés. Ils figurent le plus souvent dans des attitudes de profil, de dos. Lorsque les corps nous font face les visages sont souvent tournés, baissés, ou cachés. Ils ne regardent jamais l'objectif et semblent totalement absorbés en eux-mêmes, et absents au regardeur. Cette non communication se retrouve souvent dans les relations entre figures qui paraissent détachées les unes aux autres. On n'imagine aucun son, on perçoit ces images dans le silence du rêve. Les personnages restent relativement figés, dans des poses dynamiques parfois, mais avec des mouvements suspendus ou arrêtés, comme celui d'une jeune fille qui, dans *Imaginary Trip II #21*, effectue un saut décomposé à la manière d'une photographie d'Etienne-Jules Marey.

Tous ces éléments méticuleusement choisis, disposés, agencés, participent à créer un vocabulaire redoutablement efficace, qui attire inmanquablement chaque regardeur sur le territoire de Lubondo. Après s'être nourrie de l'esprit des lieux, et des paroles de ceux qui les ont anciennement fréquentés, l'artiste revient les hanter avec ses camarades spectraux, dociles acteurs de sa vision.

Elle amène ainsi le regardeur à douter de la réalité de ce qu'il voit, à s'interroger sur l'existence de ces lieux, et à rechercher des éléments de connaissance sur l'histoire réelle de ces espaces. Cette façon très libre de composer avec l'histoire et la mémoire topographique permet à ses images d'activer des possibilités de recommencements.

Les images de Gosette Lubondo possèdent le charme de la légende, et un pouvoir de fascination auquel concourent la séduction des couleurs, l'apparente simplicité des formes et le mystère d'une signification qui soudain se dérobe.



Gosette Lubondo
Imaginary Trip, #2
2016
Ed 4/4
Photographie
54 x 80 cm
Courtesy Angala & Gosette Lubondo

Gosette Lubondo, Au fil du temps, Imaginary Trip, Imaginary Trip II, Tala Ngai - Extracts of Christine Barthe's text - Les Éditions de l'Œil, 2020

Gosette Lubondo's work is based on the concept of apparitions and on the principle of enigmas.

Her two main series are titled *Imaginary Trip* and *Imaginary Trip II*. Both are formally quite close: involving several people including a young woman dressed in red. The figures are not named, they occupy spaces which used to be functional but are now emptied of their furniture: train cars for the first series, an abandoned high school for the second. The characters appear in a ghostly manner, sometimes superimposed in the space. (...)

The images are connected to one another by the narrative thread of a fable, with few characters, few variations between them, and few given landmarks. The spectator is thus immediately led to construct his own narrative, to identify the logic of association. The clothes used, designed by the artist for the series, are not assimilated to an era. They place people at a time which cannot be defined. Very few colors are chosen: blue, yellow, red, white. The accessories or objects are also scarce: an umbrella, a book, a broom, a stick... these last two remind us immediately of the tale of Cinderella.

The black board with its mysterious and enigmatic qualities, is another element one can see in several images of both in *Imaginary trip* and *Imaginary trip II*.

But the main mystery resides in the various characters. They are most often seen in profile, or from behind. When their bodies face us, the faces are often turned, lowered, or hidden. They never look straight at the lens and seem totally absorbed within themselves, and absent to the viewer. This non-communication is often found in relationships between figures who seem detached from one another. We cannot imagine any sound; we perceive these images in their dreamy silence. The characters remain relatively static, sometimes in dynamic poses, as if their movements were suddenly stopped and suspended in time, such as the young girl, in *Imaginary Trip II #21*, whose jump is decomposed in the manner of an Etienne-Jules Marey photograph.

All these elements, meticulously chosen and put together, create an extensive vocabulary, which inevitably attracts every viewer into Lubondo's world. After being inspired by the spirit of the place, and the words of those who formerly spend time there, the artist invites spectral comrades who have returned to haunt the photographs, such as docile actors of her vision.

She thus leads the viewer to doubt the reality of what he sees, to question the existence of these places, and to seek elements of knowledge about the real history of these spaces. This very free way of dealing with history and topographical memory allows the artist's images to activate the possibilities of a new beginning.

Gosette Lubondo's images possess the charm of legend, and a power of fascination, in which there is a play between the seduction of colors, the apparent simplicity of forms and the mystery of meaning that suddenly slips away.

Lindokuhle Khumalo
Chosen
2020
Technique mixte sur toile
115 x 95 cm
Courtesy L. Khumalo & Galerie C. Kvasnevski

LINDOKUHLE KHUMALO EST UN ARTISTE PLURIDISCIPLINAIRE SUD-AFRICAÏN. EN TANT QUE JEUNE ARTISTE NOIR BASÉ À DURBAN, LINDOKUHLE INTERROGE DES SUJETS SOCIAUX POLITIQUES OU DES PROBLÉMATIQUES CULTURELLES, EN PARTICULIER AU SEIN DES COMMUNAUTÉS RURALES AFRICAÏNES.¹

Vous avez grandi dans un petit village en Afrique du Sud appelé Ndwedwe. Aujourd'hui vous vivez à Durban. Est-ce que ce nouvel environnement a eu une influence sur votre créativité ? J'ai été exposé à tant de nouvelles choses en passant d'un environnement rural à un environnement citadin. Venir vivre à Durban m'a permis de réaliser que je devais me surpasser autant que possible. Cela m'a donné une ligne directive dans ma vie de tous les jours. J'ai commencé à passer plus de temps à produire des œuvres et j'ai gagné en confiance. J'ai été capable d'améliorer tout ceci car je me suis totalement dédié aux arts. J'ai rencontré de nouvelles personnes, notamment des maîtres dans le domaine des arts, qui m'ont conseillé et encouragé mon côté créatif. Donc, tout a changé quand je suis arrivé à Durban.

En 2015 vous avez commencé à étudier l'impression textile pendant votre séjour à la résidence de Rorke's Drift². Comment cette résidence vous a permis de parfaire et d'approfondir votre savoir ? Pendant mon séjour, j'ai rencontré différents artistes venant de différentes provinces et traditions d'Afrique du Sud. J'ai beaucoup appris de leurs ouvrages et de leurs pratiques artistiques. De plus, j'ai été introduit à de nouvelles matières textiles et techniques de peinture. J'ai commencé à utiliser du tissu, ce qui a éveillé ma créativité. J'ai acheté simplement un tissu blanc que je teins et que j'imprime à la main. Je trouve cela intéressant de pouvoir mener une réflexion sur moi-même, de regarder mon parcours et de le traduire sur du tissu.

Dans votre pratique de la peinture, vous vous tournez principalement vers la peinture figurative et vous affirmez que votre sœur est devenue votre muse. Comment explorez-vous cette source d'inspiration ? La peinture figurative fait partie de moi, je la pratique pour mon exploration personnelle. Un jour, lors d'une réunion

INTERVIEW DE / BY MIMI VUURMAN

Lindokuhle Khumalo

PRÉSENTÉ PAR LA GALERIE CAROLE KVASNEVSKI

de famille nous devons faire une performance traditionnelle. J'étais étonné et inspiré par la curiosité et l'émerveillement de ma sœur. Elle m'a posé tellement de questions sur nos traditions, sur la couleur verte³ par exemple. Nous n'avions pas pour habitude de poser beaucoup de questions à la maison. Quand je suis arrivé à Durban ma sœur m'a permis de réaliser que j'avais besoin de connaître mes racines, afin de savoir qui je suis, où que j'aille. J'utilise cette curiosité et ce sens de l'observation tous les jours dans mon processus d'apprentissage.

Le vert est une couleur récurrente dans votre solo show à AKAA cette année. Pouvez-vous expliquer ce choix artistique ? J'ai grandi avec avec ma mère comme seul parent, et par conséquent avec les membres de ma famille maternelle. Le vert est une couleur qui nous était spécialement dédiée en tant que neveux. La couleur verte symbolise l'espoir. Pour moi c'est plus qu'un pigment, c'est un trésor, car cette couleur a été utilisée pour éclairer notre chemin vers le succès. Aujourd'hui, je fais des recherches par rapport à mon propre corps et mes origines culturelles. Les membres de ma famille sont ainsi ma principale source d'inspiration. Je révèle ce qui n'a pas été montré et le vert est une couleur traditionnelle importante pour cela.

LINDOKUHLE KHUMALO IS A SOUTH AFRICAN MULTIDISCIPLINARY ARTIST. AS A YOUNG DURBAN BASED BLACK SOUTH AFRICAN ARTIST, LINDOKUHLE'S PRACTICE INTERROGATES SOCIO-POLITICAL TOPICS AND CULTURAL ISSUES, ESPECIALLY WITHIN AFRICAN RURAL COMMUNITIES.¹

You grew up in a small village in South-Africa, called Ndwedwe. Currently you live in Durban. Does this new environment have an influence on your creativity? I was exposed to many new things when I moved from a rural area to an urban area. The city life is very individual and there you have to take your own responsibilities. Moving to Durban made me realize I had to push myself as far as I could. It gave me a guideline in my day-to-day life. I started to improve my time spent on producing works and gained confidence. I was able to improve this because I fully dedicated my life to the arts in Durban. Additionally, I met new people, seniors in the industry, who gave me advice and who encouraged my creative side. So everything changed when I moved to Durban.

In 2015 you started studying textile printing during your residency at Rorke's Drift². How did this residency improve and deepen your knowledge? During the residency I met several artists from different provinces and traditions in South Africa. I learned about their works and their artistic practices. Furthermore, I got introduced to new textile materials

and printing techniques. I started using fabric, which sparked my creativity. I just bought white fabric, dyed it and printed it with my hands. I find it interesting that I can reflect on myself and look at my journey and combine this into the fabric.

In your painting practice, you mainly paint figuratively and claim your sister became your muse. How do you explore this source of inspiration? Figurative painting is a part of me, I have been using it for my personal exploration. One day I had a family gathering and we were supposed to perform traditionally. I was very surprised and inspired by my sister's curiosity and sense of wonder. She asked so many questions about our traditions, for example about the colour green³. In our home we have always been told that we should not ask so many questions. When I moved to Durban my sister made me realize I needed to know about the roots of my culture, to be sure of who I am, wherever I go. I use this curiosity and sense of sight in my every day learning process.

Several figures in the works of your solo show at AKAA are green. Can you explain this artistic choice? I grew up with a single parent, my mother, and therefore with my mother's side of the family. They use green specifically for us as nephews. The color green stands for hope. For me it is more than a pigment, it is a treasure because the color has been used to lighten up our way to success. Currently I am researching my body and my cultural traditions, so I use my family members as my reference. I am revealing what hasn't been shown and green is an important traditional color for that.

You took part in the travelling exhibition: Ikhono LaseNatali - Somnyama Ngonyama, produced and curated by internationally recognized artist Zanele Muholi. Collectivism and visibility are core values firmly rooted at the heart of this project. What have you taken from this experience and what impact did this exhibition have on your career? Being introduced to the project was really truthful for me. Zanele Muholi changed my perspective on how I see things. Even though I already was a hard worker, I felt like I had to push harder and break boundaries. I want to see the world, not only my country or my culture and traditions. It brought me an international audience. People are now curious about my new work. It offered so many possibilities, but I need to be humble and look and respect those who lived before us. I have been mentored for 3 years and they have lightened up my path. You can see this in my works because they expose who I am and that my path has changed.

¹ Galerie Carole Kvasnevski, Bio Lindokuhle Khumalo.
² Rorke's Drift est une résidence d'artistes à Dundee en Afrique du Sud, fondée par Peder et Ulla Gowenius. L'objectif du programme est de faire progresser les activités artistiques et artisanales africaines.
³ La couleur verte représente traditionnellement l'espoir et la légèreté.

¹ Galerie Carole Kvasnevski, Bio Lindokuhle Khumalo.
² Rorke's Drift is an artistic residency in Dundee, South Africa, created by Peder and Ulla Gowenius. The aim of this program is the advancement of African art and craft.
³ The color green traditionally stands for hope and alightness.

Morné Visagie

PRÉSENTÉ PAR NUWELAND

La beauté poignante des œuvres de Morné Visagie saisit d'emblée le regard et interpelle l'imaginaire de son public. Une maîtrise poétique des nuances de couleurs, des matériaux nobles ou brillamment recyclés comme les feuilles de bouteilles de champagne, une finesse dans le jeu des formes rectilignes composent ses œuvres, tout appelle à la contemplation. Cette esthétique raffinée est le fruit d'un processus complexe dans lequel l'artiste nous emporte sciemment.

L'élégance des couleurs est maîtrisée, étudiée et développée tout au long des travaux que réalise Morné Visagie. Car l'artiste est également graveur, cette spécificité l'amène à expérimenter des mélanges d'encre afin d'obtenir des palettes de couleurs infinies et à favoriser la répétition des formes. Ses couleurs séduisent sans laisser deviner la charge émotionnelle de l'œuvre qui pourtant nous enchante.

Morné Visagie est à peine âgé d'un an lorsque sa famille s'installe sur Robben Island au large de l'Afrique du Sud au début des années 90. Son père, surveillant dans le milieu carcéral, est affecté à la prison de Robben Island quelque temps avant la tenue des premières élections démocratiques qui porteront Nelson Mandela à la présidence en 1994. Si son enfance est heureuse et insouciance sur l'île, Morné Visagie n'en réalise l'impact sur sa vie que bien plus tard. Il a vingt ans quand il revient à Robben Island, quinze ans se sont écoulés. Il parcourt l'île et se remémore les souvenirs de son enfance intrinsèquement liés à l'histoire de son pays natal, l'Afrique du Sud. Il redécouvre la piscine communale depuis laissée à l'abandon, son eau est d'une couleur bleu-vert, comme non loin, le bleu profond de la mer sépare cette île du continent. Ce moment, tel un cliché instantané, marque la conscience de Morné Visagie. Son souvenir devient central dans la composition de son œuvre avec la répétition récurrente de la symbolique de l'eau, de la piscine, des couleurs qui s'y rattachent, et de cette forme rectangulaire. Ses souvenirs réminiscent, son histoire et son héritage familial, la violence de ce lieu chargé de mémoire vont façonner la création plastique de l'artiste.

« La couleur peut être le langage le plus saisissant » selon lui. Il l'utilise comme médium pour traiter les questions, les sujets avec lesquels il doit composer, notamment la discrimination envers la communauté LGBTQI+ à laquelle il appartient, le passé de violence de Robben Island inhérents à son histoire. L'un de ses superviseurs durant ses études supérieures est l'artiste de renommée internationale, Jane Alexander. Selon elle « il y a une violence sous-jacente dans la beauté des œuvres de Morné, qui doit être révélée. » Jane Alexander décèle la profondeur et certainement le tourment de l'artiste qui travaille cependant à transfigurer son vécu émotionnel dans sa création plastique. Selon Morné Visagie le poids d'une œuvre ne doit pas être subi, l'esthétisation de l'œuvre est méditative. Il s'exprime d'ailleurs en ce sens dans sa dernière exposition personnelle à Cape Town en novembre 2019 « (...) l'œuvre propose également une méditation sur la mer en tant que paysage à la fois physique et psychologique. (...) »¹

Pour trouver d'autres réponses, Morné Visagie s'intéresse aux travaux de grandes figures de l'art et de la littérature, notamment les auteurs des années 1970 - 1980 qui traitent de la condition queer et homosexuelle. Le réalisateur Derek Jarman, les écrivains Jean Genet ou Virginia Wolf, ou encore le peintre David Hockney ont contribué à façonner l'œuvre de Morné. Il s'identifie aux travaux que ces artistes ont réalisés autour de sources d'inspirations telles la représentation de la piscine, la couleur monochrome ou encore la violence par la discrimination. Le livre Chroma ou le film Blue de Derek Jarman, exclusivement dédiés à la couleur alors même que celui-ci perdait la vue, résonnent dans ce qu'entreprend Morné Visagie : « J'ai résisté à l'impulsion de définir, de décrire et de circonscrire. Je n'offre que des fragments et de la couleur ».²

The intense beauty of Morné Visagie's works immediately catches the eye and engages our imagination. With a poetic mastery of his colour palette, his use of recycled materials such as the golden foils of champagne bottles, his finesse as he plays with rectilinear forms in his work, Morné creates a place of contemplation. This refined aesthetic is the result of a complex process towards which we are drawn.

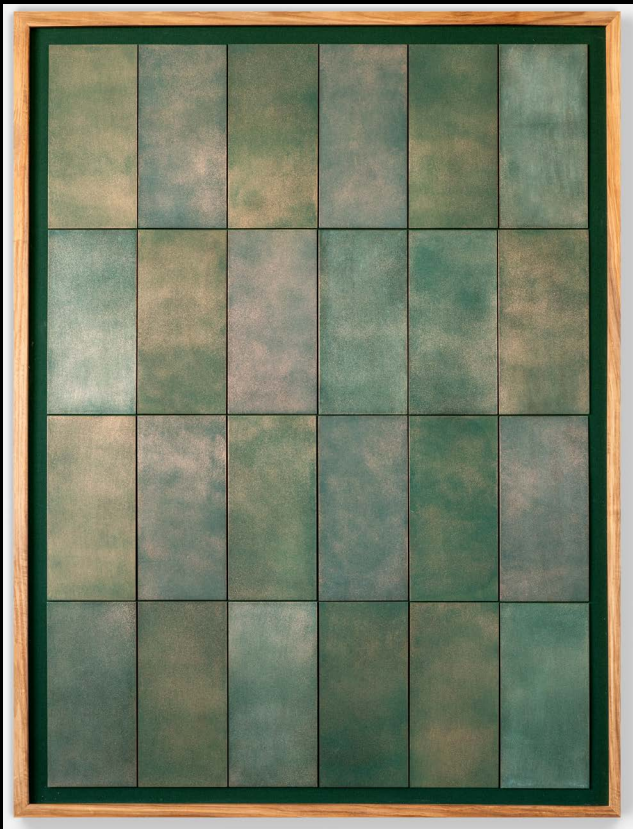
Morné investigates, develops and masters the elegance of colour throughout his work. As the artist is also a printmaker, this specialty leads him to experiment with the mixing of ink in order to obtain infinite colour schemes and to meditate on the repetition of shapes. His colours seduce the viewer without giving away the emotional charge of the work, which enchants one nonetheless.

Morné Visagie was barely a year old when his family moved to Robben Island off the coast of South Africa in the early 90s. His father, a warden, was assigned to the Robben Island prison some time before the first democratic elections were held that would bring Nelson Mandela to the presidency in 1994. His childhood was joyous and carefree on the island, and Morné only realizes much later the impact and significance of this period of his life. When he returns 15 years later to Robben Island, Morné is twenty. Exploring the island, he recalls the memories of his childhood intrinsically linked to the history of his native South Africa. He rediscovers the communal swimming pool, now abandoned and in a state of decay, the blue-green of the water mimicking the depths of the deep blue sea close by, that separates the island from the continent. This moment, like a snapshot, marks Morné's consciousness. His memory becomes key in the composition of his work in which there is a recurring symbolism of the swimming pool, the colours associated with it, the water in it, and its rectangular shape. Robben Island is not only the keeper of his family history and heritage, but also the memories of others, filled with violence and hardship, both of which will shape the artist's creative process.

According to Morné, "colour can be the most striking language". He explores a number of questions and issues, such as the discrimination against the LGBTQI+ community, which he is part of, or the violent past of Robben Island connected to his personal history, through the use of colour. One of his mentors during his post graduate studies is the internationally renowned artist, Jane Alexander. According to her "there is an underlying violence," in the beauty of Morné's works that must be revealed. Jane Alexander detects the depth and certainly the torment of the artist's experiences, as he himself seeks to transform that emotional baggage through his work. Morné does not want viewers to be subjected to the weight of an artwork, but rather its visual impact. Indeed, according to the artist in his last solo exhibition in Cape Town in November 2019 " (...) the works offer a meditation on the sea as a landscape both physical and psychological. (...) »¹

*To find other answers, Morné Visagie takes interest in the works of great figures of art and literature who deal with queer and homosexual communities. Film director Derek Jarman, writers such as Jean Genet and Virginia Wolf, and painter David Hockney has informed and helped shape Morné's work. He investigates the representation of the swimming pool, monochromatic colour and the violence through discrimination. Derek Jarman's book Chroma and his film Blue, exclusively dedicated to colour, though he was losing his eyesight while shooting the film, finds an echo in Morné's process. "I resisted the impulse to define, describe and circumscribe. I offer only fragments and colour ".*²

Morné Visagie
Nagawest VI
2020
Ink oil and oil paint on aquatint-etched copper
105 x 790 cm
Courtesy Morné Visagie & Nuweland



INTERVIEW DE / BY MAËVA CHANOINE

Epheas Maposa

PRÉSENTÉ PAR 31 PROJECT

Epheas, vous avez 26 ans. Pouvez-vous nous en dire plus sur votre parcours et sur votre formation artistique. Quand avez-vous commencé à peindre ?

Je suis né à Marondera, une petite ville à quelques kilomètres d'Harare, la capitale du Zimbabwe. Après ma naissance, ma famille a déménagé à Harare où mon père travaillait comme plaqueur de chemin de fer. Pendant mon enfance, nous déménagions chaque fois que mon père était assigné à un nouveau poste de travail. La fascination que suscitait un nouvel entourage et de nouveaux visages m'a poussé à dessiner et à représenter ces différents endroits et personnes, en utilisant du papier ou toute surface pouvant accueillir un trait de crayon ou de fusain. Je m'arrêtais parfois au détour d'une rue animée et dessinais les paysages et les visages qui me revenaient en tête afin d'archiver un souvenir d'enfance.

Où se trouve votre studio à Harare ? Comment définiriez-vous Village Unhu, le collectif dont vous faites parti ?

Avec Village Unhu, nous avons déménagé et travaillé dans différents endroits au cours des huit dernières années. Actuellement situé dans le quartier des affaires de Harare, au cœur d'une scène artistique dynamique, le Collectif Village Unhu est encore très actif au fil des ans. Nous formons une communauté interactive d'artistes émergents, qui font face aux défis du travail avec une vision commune. Notre objectif est de produire en passant par la découverte de soi, une réinterprétation authentique des changements contemporains communautaires et globaux.

Vous considérez votre peinture comme un mélange entre l'impressionnisme et le surréalisme. Pourquoi avoir choisi cette approche ?

Chaque technique est différente et elles se complètent toutes à merveille en créant un équilibre visuel. Dans mon travail je veux révéler un sens de liberté restreinte, en permettant à l'œil du spectateur de naviguer sur toute la toile pour collecter différentes informations techniques au sein d'une seule perspective.

Deux choses sont évidentes quand on essaye de définir votre travail : l'usage des couleurs et la construction de l'espace. Pouvez-vous développer ces aspects ?

Dans chaque œuvre, je cherche à créer un espace particulier - un environnement à la fois fictif et possible. Il peut s'agir par exemple d'une figure debout au milieu d'une nuit sombre

ou d'une pièce obscure. Au-delà de la noirceur d'une telle composition il y a de la profondeur, une forme, des mouvements et des perspectives. Les différentes couleurs que je superpose offrent une perception de l'espace et de la distance qui entourent la silhouette.

En utilisant les couleurs et l'espace, vous positionnez le corps humain au centre de votre composition. Les corps que vous créez semblent appartenir à une entité universelle, humaine et animale, et manifestement en constante souffrance. Pourquoi ?

J'essaie d'explorer des visions animistes de l'humanité. Lorsque nous envisageons en termes animistes, tant de choses sont connectées, tant de choses sont possibles. Depuis des lustres nous vivons avec des créatures mythiques, décrites par les légendes comme différentes, fantastiques, hybrides. Dans mon travail, je désincarne et réassemble ces différents corps pour permettre au spectateur de redécouvrir son identité et de questionner l'équilibre universel entre les choses.

Vous avez récemment travaillé sur une nouvelle série de portraits et vous semblez concentrer votre attention sur les visages d'une manière plus calme et contemplative. Pouvez-vous nous en dire plus ? Comment avez-vous commencé à travailler sur des portraits ?

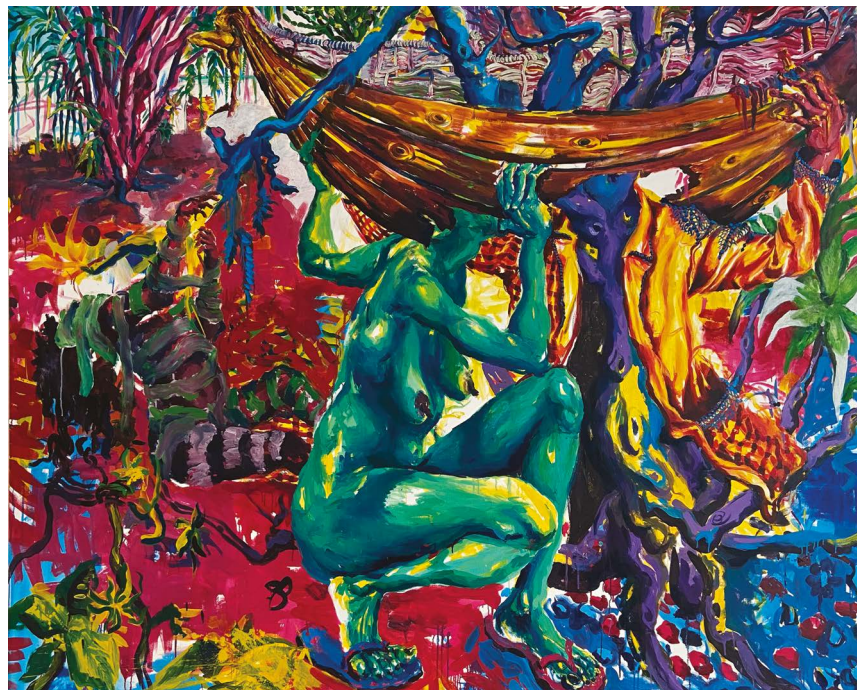
Avec le portrait, je cherche à révéler ce qui se cache sous une expression faciale. J'ai l'intime conviction qu'un visage est comme un journal intime. Il enregistre toutes les émotions qu'il a ressenties au cours de sa vie au travers des détails qu'il révèle - simples ou cachés.

Merci Epheas. Avez-vous un dernier mot à adresser à nos lecteurs ?

Les pensées viennent à l'esprit pour être exprimées, il n'y pas de tabou.

Epheas, you are 26. Can you tell us more about your background and artistic training? How did you start painting?

I was born in Marondera, a small town a few kilometers away from Harare, capital of Zimbabwe. After my birth, my family moved to Harare where my father worked as a railway platelayer. Growing up we moved each time my father was assigned to a different working station. The fascination that came with new surroundings and new faces inspired me to draw and depict those different places and people, using paper or any surface that could hold a pencil or charcoal line. Sometimes I paused in the middle of a busy street



to draw landscapes and figures, in order to create an archive of childhood memories for myself.

Where is your studio in Harare? How would you define Village Unhu, the collective you belong to?

With Village Unhu, we have moved and worked in different locations for the past eight years. Currently located in the Central Business District of Harare, at the center of a vibrant art scene, Village Unhu Collective still holds its ground through the years. We form an interactive community of aspiring artists, tackling work challenges with a common vision. We aim to produce, through self-discovery, an authentic reinterpretation of the communal and global contemporary changes.

You consider that your painting is a mix between impressionism and surrealism. Why did you choose this technical approach?

Both techniques differ and complete each other greatly by creating a visual balance. In my work I want to uncover a sense of restricted freedom, by allowing the viewer's eye to maneuver throughout the canvas to collect the varied technical information into a single perspective.

Two things are obvious when we try to define your work: the use of color and the construction of space. Would you develop these aspects for us?

In each work, I want to create a particular space - a fictive, yet possible environment. It may for example be a figure, standing in the midst of a dark night or a pitch-black room. Underneath the blackness of such a composition there is depth and form, movements and perspective. The different colors I layer underneath offer a perception of space and distance surrounding the figure.

Using colors and space, you draw the human body in the middle of your composition. The bodies you create seem to belong to a universal entity, both human and animal, who seem to be in constant suffering. Why?

I try to explore animistic visions of mankind. When we analyze life in animistic terms, so many things are connected, so many things are possible. For ages, we have lived alongside mythical creatures, described by legends as different, fantastic, hybrid. In my work, I disembody and reassemble

these diverse figures to make the viewer rediscover his identity and question the universal balance which exists between everything.

You have been working recently on a new series of portraits and seem to focus your attention on faces in a more quiet, contemplative way. Can you tell us more? How did you start to work on portraits?

Through portraiture, I want to reveal what is underneath a facial expression. I believe a face is like a lifelong diary. It reveals all the details - hidden or in plain sight - recorded by emotions expressed through out its life.

Thank you Epheas. Do you have a last thing to say to our readers?

Thoughts come to mind to be expressed, there is no taboo.

ESSAI DE / BY ARMELLE DAKOUO

Hilary Balu

PRÉSENTÉ PAR LA GALERIE MAGNIN-A

Alors jeune diplômé de l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa, Hilary Balu voit ses convictions académiques bousculées lors d'une conversation avec un visiteur durant le vernissage d'une exposition à Kinshasa. Il s'agit d'une exposition de l'artiste Vitshois Mwilambwe Bondo. Il y découvre une nouvelle esthétique à laquelle il s'identifie en tant que Congolais mais aussi en tant qu'africain. Il comprend que la technique d'un artiste peut s'émanciper de celle apprise sur les bancs de l'école mais surtout que la question de la représentation doit lui être propre.

Issu d'une nouvelle génération d'artistes souhaitant se détacher d'un cursus académique les prédisposant à un genre artistique modélisé selon les codes esthétiques de l'art occidental, Hilary Balu se plonge dans des recherches sur sa culture, son pays et plus largement sur l'Histoire du continent africain. Selon lui, ce «nouveau langage artistique» doit passer par un autre enseignement de l'histoire de l'art et par la reconsidération d'une esthétique qui lui ressemble. Conscient d'être le témoin d'une époque et du lien entre les générations, il s'attache à comprendre en s'inspirant des écrits de Felwine Sarr, Frantz Fanon, Cheikh Anta Diop, Thomas Sankara, Théophile Obenga ou encore Jean-Philippe Omatunde pour n'en citer que quelques-uns. En 2014, il co-fonde le collectif d'artistes *vi.to* pour *Vision Total* group: ensemble ils repenseront leurs acquis et redéfiniront la vision de leur création plastique.

Ainsi tisse-t-il un fil rouge dans sa pratique artistique, créant une symbolique autour d'objets dont certains apparaissent régulièrement dans ses peintures, ses sculptures ou ses dessins. Cette symbolique se doit d'être représentative de la « mutation brutale » qu'a subie la République Démocratique du Congo d'abord État indépendant du Congo sous Léopold II, puis Congo Belge, et Zaïre sous Mobutu dans son identité culturelle, politique, économique et spirituelle.

Dans ses travaux, Hilary Balu recontextualise principalement une statuette divinatoire ancestrale le *Nkisi Mangaaka*, symbole de la mémoire collective. Assistant les chefs dans leur rôle, le *Nkisi* était « garant des vœux formulés et des traités conclus », « témoin et gardien des affaires cruciales de sa communauté » comme en témoignent ses clous enfoncés dans l'abdomen. En faisant sienne sa philosophie et son esthétique, Hilary Balu honore la mémoire intemporelle propre à son peuple.

Cette caution revendiquée met en exergue une autre réalité qui fut et reste contemporaine en RDC, celle d'un déséquilibre dans ses relations commerciales à l'international. Le *Nkisi* autrefois garant d'un registre commercial, est confronté, dans l'œuvre d'Hilary Balu, à l'impact de la mondialisation et aux conséquences de la société de consommation.

So dernière série, *Voyage vers Mars*, présentée à cette cinquième édition de la foire AKAA, met en scène de façon métaphorique la migration d'une population qui, fuyant la précarité et poussée par l'instinct de survie, prend des risques pour traverser de nouveaux territoires. L'allégorie du cosmonaute bravant les incertitudes d'un voyage l'amenant vers une autre planète nous renvoie aux dangers du trajet qu'emprunte un migrant. Chassé par les difficultés d'un quotidien gangrené par la guerre ou par les problèmes économiques, le migrant représenté par Hilary Balu porte, paradoxalement, des sacs arborant les paysages de capitales mondiales, miroir trompeur d'un meilleur lendemain. Toujours préoccupé par les traces historiques, Hilary Balu ne manque pas d'intégrer d'autres marques du temps dans sa série de peintures. L'artiste confronte la porte de Brandebourg de Berlin - nous rappelant la conférence de 1885 - aux signatures des dirigeants de multinationales installées sur le sol congolais. Il dépeint ici le déséquilibre commercial qui perdure entre l'Afrique et l'Occident et dénonce une supercherie entretenue par les politiques de part et d'autre. Si Hilary Balu n'a rien oublié de ses cours académiques (comme en témoignent un style de peinture de portrait et une implicite référence à la période classique avec les trois femmes posant dans *Voyage vers Mars 4*), il compose avec élégance un environnement qui lui est propre et qui résonne avec l'Histoire de l'Afrique.

As a young graduate of the School of Fine Arts in Kinshasa, Hilary Balu's academic convictions were shaken during a conversation with a visitor at the opening of an exhibition by Vitshois Mwilambwe Bondo in Kinshasa. Hilary discovers there a new aesthetic which makes him feel both Congolese and African. He understands that an artist's technique can free itself from what is learned on school benches and that the question of representation must be his own.

Hilary Balu is part a new generation of artists trying to break away from an academic curriculum which predisposes them to an artistic genre modeled on Western esthetic codes. He immerses himself in research on his culture, his country and more broadly on the African continent' history. According to Hilary, he must develop his «new artistic language» through a different learning of art history with its own aesthetic. Conscious he is the witness of a new era and the link between generations, he seeks to understand by drawing inspiration from the writings of Felwine Sarr, Frantz Fanon, Cheikh Anta Diop, Thomas Sankara, Théophile Obenga or Jean-Philippe Omatunde to name a few. In 2014, he co-founded the artist run group *vi.to* for *Vision Total*. Together they will question their achievements and redefine their vision of their artistic creation.

He weaves a common thread in his artistic practice, inventing a new symbolic meaning around certain objects, some of which appear regularly in his paintings, sculptures or drawings. These objects represent the «brutal change» underwent by the Democratic Republic of Congo, in its cultural, political, economic and spiritual identity, from an independent state of Congo under Leopold II, to a Belgian colony and back to the independent state of Zaïre under President Mobutu.

In his work, Hilary Balu often recontextualizes the *Nkisi Mangaaka* figurine, an ancestral and divinatory symbol of collective memory. Assisting the chiefs in their role, the *Nkisi* is a «guardian of vows and treaties» and a «witness to crucial affairs within his community» as evidenced by the nails driven into his abdomen. By making this philosophy and esthetic his own, Hilary Balu honors the timeless memory of his people.

This reinterpretation of his cultural background highlights another reality that was and remains true today in the DRC: the instability of international trade relations. The *Nkisi*, that once played a central role in commercial relations, is confronted, in Hilary Balu's paintings, to the impact of globalization and its consequences of a consumer society.

In his latest series, *Voyage vers Mars*, presented at the fifth edition of AKAA, he depicts the migration of a population driven by their survival instinct, who tries to escape a precarious situation as they cross over to new territories. The metaphor of the cosmonaut braving the uncertainties of a journey to another planet brings us back to the dangers of the path taken by a migrant. Hunted by the difficulties of a daily life plagued by war or economic problems, the migrant represented by Hilary travels with bags showing the landscapes of world capitals, a deceptive mirror of a better tomorrow. Always attentive to historical references, Hilary Balu does not fail to integrate other landmarks of time in his paintings. The artist draws a parallel between the Brandenburg Gate in Berlin - reminding us of the 1885 conference - and the signatures of the leaders of multinational firms installed on Congolese soil. He exposes the continuing imbalance between Africa and the West and condemns the deceptive situation maintained by politicians on both sides. While Hilary Balu remembers well his classic academic training (as evidenced by his painting style and implicit references to the classical period with the three women posing in *Voyage vers Mars 4*), he elegantly composes an environment of his own that resonates with the history of Africa.



Hilary Balu
Voyage vers Mars 4
2020
Acrylique sur toile
108 x 108 cm
© Ephraïm Baku
Courtesy galerie MAGNIN-A, Paris



INTERVIEW DE / BY MIMI VUURMAN

Jake Michael Singer

PRÉSENTÉ PAR THK GALLERY

Jake Michael Singer
Gyre Breeze
2020
Marine grade stainless steel
350 x 116 x 154 cm
Courtesy THK Gallery

JAKE MICHAEL SINGER EST UN ARTISTE PLURIDISCIPLINAIRE ORIGINAIRE D'AFRIQUE DU SUD. IL EXPÉRIMENTE UN LARGE SPECTRE DE DISCIPLINES, DE LA PHOTOGRAPHIE AUX ŒUVRES SUR PAPIER, ET DÉTIENT ÉGALEMENT UNE SOMPTEUSE MAÎTRISE DE LA SCULPTURE.

Vous êtes un artiste pluridisciplinaire travaillant la sculpture, la photographie et le dessin. Toutes vos réalisations sont méticuleusement construites et équilibrées. Quel rôle votre pratique de la sculpture joue dans votre création artistique ?

Certaines personnes veulent du pouvoir ou de l'argent, je veux traduire des idées abstraites dans notre monde, au-dessus du niveau du "studium", terme utilisé par Foucault pour désigner les choses ordinaires. La gravité est l'un des principaux défis dans la sculpture. Comment une forme s'ancre-t-elle dans l'espace ? Mais au-delà de cela, c'est pour moi une question de structure mécanique et de métaphysique. Comment les choses trouvent-elles leur place dans le monde ?

Dans vos sculptures vous utilisez principalement de l'acier. Malgré la rigidité de ce matériel, votre travail crée un effet de mouvement et de fluidité. Comment décririez-vous votre processus de création ?

Mon processus combine une volonté de garder le studio propre et une multitude d'idées qui me restent en tête, des idées qui me hantent jusqu'à ce que je puisse les exprimer. Je me retrouve alors à résoudre des problèmes de structure, puis à répéter ce processus avec différents matériaux, et ce, tous les jours pendant plusieurs années. Et un beau jour, quelque chose de bien émerge.

Vos sculptures s'apparentent à des formes d'oiseaux. Pouvez-vous en expliquer la symbolique ?

Dans de nombreuses cultures, l'oiseau est le messager du divin. Il a un rôle transcendant. Les fils d'acier utilisés dans ces sculptures sont normalement produits pour des barbelés. Ainsi l'œuvre est un paradoxe entre la liberté et l'incarcération, l'unité et la division, la migration et l'appartenance. Ma série *Murmuration* fait écho à *La Victoire de Samothrace*. Victoire et surpassement. Idéalisme. Une délicate force féminine, semblable à l'eau et à l'air.

Vous dites vous intéresser à la manière dont l'industrie, le digital et la technologie ont impacté votre environnement. Vous faites référence également à la science-fiction et à une certaine dystopie. Pouvez-vous nous en dire plus sur ces aspects de votre travail ?

Le rôle le plus important de la science-fiction est de nous préserver des potentiels dangers et d'envisager des futurs radieux. Historiquement, l'Afrique a été un lieu extraordinaire d'innovation artisanale et technologique. Il est primordial que le canon de l'art contemporain africain prenne ceci en compte et le propage

au-delà du regard occidental qui limite l'art africain à un Art Povera: art venant de la pauvreté. Même si je reconnais qu'un tel art a sa place, nous devons travailler vers une valorisation de la vision de l'Afrique qui est prospère et technologiquement avancée. Je pense que la recherche scientifique est fondamentalement une recherche artistique. Elon Musk décrit sa vision de la Terre versus Mars comme une image "vert contre rouge". Toutes les données, les schémas graphiques, les enquêtes cosmologiques et les preuves mathématiques de mécanique quantique sont fondamentalement de l'art ; ce sont des représentations de la réalité qui stimulent l'imagination. La deuxième fonction de la science est utilitaire : elle améliore la qualité et la durée de vie. Le résultat ultime est, je l'espère, une vie plus éveillée. Ceci mène de toute façon à une recherche artistique.

Vous êtes né et avez grandi en Afrique du Sud. De quelle manière le contexte sud-africain est-il une source d'inspiration pour vous ?

Être Sud-Africain, est exaltant mais compliqué en raison de nos problèmes sociaux, économiques et politiques qui sont critiques. Nous vivons dans un monde terrible mais nous pouvons contribuer à le rendre meilleur. L'Afrique du Sud est à la frontière de la décolonisation et des identités politiques, ce qui influence chaque aspect de notre existence. Prenons pour exemple la notion de privilège. Je peux comprendre que de nombreuses personnes (en particulier les hommes blancs) peuvent avoir un sentiment de honte ou du déni autour de cette notion. Cela nous marque lorsque nous venons d'une classe privilégiée et que nous entendons des coups de feu une nuit sur deux en se demandant qui a bien pu être du mauvais côté de l'arme. Ou de savoir que chaque femme qui marche dans la rue surmonte sa peur bien justifiée de chaque homme qu'elle croise. Ou lorsque certains font face aux gaz lacrymogènes des manifestations dans la rue. Ou d'entendre l'histoire du frère de quelqu'un qui s'est retrouvé avec un pneu autour du cou et brûlé vivant. Contre la perversion, les humains savent se lever pour faire des choses miraculeuses. Notre lumière intérieure brille alors plus intensément. Ce qui me rappelle que chacune de nos actions compte. Je suis privilégié, il est donc impératif que je respecte avec gratitude et que je donne ma part de lumière dans ce monde, si dieu le veut.

JAKE MICHAEL SINGER IS A MULTIDISCIPLINARY ARTIST FROM SOUTH AFRICA. HE EXPERIMENTS WITH A BROAD RANGE OF DISCIPLINES FROM PHOTOGRAPHY TO WORKS ON PAPER, AND COMMANDS AN EXQUISITE MASTERY OF SCULPTURE.

You are a multidisciplinary artist working in sculpture, photography and drawing. All your works are meticulously crafted and balanced. What role does your sculptural work play in your artistic creation?

Some people want power or money, I want to translate abstract ideas into the world, above the level of «studium», Foucault's term for ordinary things. One of the fundamental challenges of making any sculpture is gravity. How does this form sit in space? Beneath this is a question of mechanical structure. Beneath this is a question of how things are in the world. Beneath this is a question of metaphysics.

In your sculptural work you mainly use steel. Despite this rigid material, your works create the effect of movement and fluidity. How would you describe your creative process?

The process combines an attempt to keep the studio clean and a bundle of ideas that won't go away; ideas that inspire and haunt me until I scratch the itch. I find myself solving structural problems. And repeating this process with different materials, every day for several years. One lucky day something good emerges.

Your sculptures are bird-like symbols. Can you explain the symbolism behind it?

In many cultures, the bird is the envoy of the divine- a transcendent function. The steel wire used for these sculptures is normally produced for fences. So the work is a paradox between freedom and incarceration, unity and division, migration and belonging. In this *Murmuration* Series, I see an echo of the *Nike of Samothrace*. Victory and overcoming. Idealism. A soft feminine strength. Like water. Like air.

You say you are interested in how industry, the digital and technology have an impact on your environment. You also refer to science fiction and a certain dystopia. Can you tell us more about these aspects of your work?

The importance of science fiction is safe guarding against potential danger and envisioning radiant futures. Historically Africa has been a place of extraordinary craft and technological innovation. It is important that the contemporary African art canon acknowledges this and expands beyond the western gaze that enshrines African art as Art Povera: art made from poverty. While I do also recognise that such art also has its place, we must work towards upholding the vision of Africa that is prosperous and technologically advanced. I think scientific inquiry is fundamentally artistic inquiry. Elon Musk describes

his reason for terraforming Mars as a picture; "green against red". All the data sets, graphs, cosmological photographic surveys and mathematic proofs for quantum mechanics are fundamentally art. They are representations of reality that also inspire imagination. The second function of science is utilitarian; to improve quality and duration of life. The ultimate result is (hopefully) a more awakened life. This also leads to artistic inquiry.

Born and raised in South Africa. In what way is the South African landscape a source of inspiration for you?

Being South African is exciting and challenging because our social, economic and political problems are critical. The world is awful but one can help make it better. South Africa is at the frontier of decolonization and identity politics, as it infiltrates every aspect of our existence. For example, the notion of privilege. I can imagine that many people (particularly white men) globally feel shame or denial around it. It's another thing to be privileged and every other night you hear gunshots and wonder who was on the wrong side of that gun. Or to know that every woman walking on the street bravely overcomes the well warranted fear of every man. Or the tear gas from the riot outside. Or to hear a story from someone about their brother who had a tyre put around his neck and was burnt alive. Against depravity we see people rising to do miraculous things. Our jewels radiate more brightly. This reminds me that everything you do matters. Being privileged, it's imperative that I abide in gratitude and do my part to bring light into the world, if fate wills.

ESSAI DE / BY ARMELLE DAKOUO

Alida Rodrigues

PRÉSENTÉE PAR THIS IS NOT A WHITE CUBE GALLERY

À la fin des années 80, Alida Rodrigues âgée de 5 ans, quitte son pays natal, l'Angola. Sa famille s'installe en Italie puis en Suisse où elle grandit avant de déménager à Londres. Elle s'adapte à chaque fois à une nouvelle culture, une autre langue sans pour autant s'y attacher ou s'y reconnaître. Mutant d'une identité culturelle à une autre, elle façonne sa réflexion critique autour de mémoire, de l'identité et des archives.

Etudiante, elle travaille sur une sélection de visuels tirés de magazines; quelqu'un note alors que les images de femmes blanches qu'elle utilise dans ses collages ne lui ressemblent pas. Marquée par cette réflexion, l'artiste lui explique que la représentation des femmes noires dans les magazines - des années 90 à 2000 - est pour ainsi dire inexistante. Elle travaille aujourd'hui avec un fonds de photographies ou de cartes postales de la fin des années 1800 jusqu'au milieu des années 1900 qu'elle chine dans les ventes spécialisées ou chez les antiquaires. Un jour en achetant le livre *Collins Guide to Mushrooms and Toadstools*, elle décide d'associer les deux univers et entame un nouveau travail avec entre autres, la série *The Secret History of Plants*.

La réutilisation d'images fait partie intégrante de son travail artistique, son principal propos étant de révéler une mémoire faussée par la manipulation de l'image. Cela induit la création par omission d'une histoire subjective. La perte d'identité devient centrale dans le travail qu'elle mène. Les photographies d'archives qu'elle réinterprète, représentent des portraits de familles ou d'individus qu'elle retrace par un processus de collage en mêlant les matières. Des illustrations de plantes, principalement des fleurs issues d'Afrique, d'Asie ou d'Amérique latine, sont apposées sur les visages, leur conférant un caractère anonyme mais aussi universel. Chaque photographie de l'artiste porte le nom de la fleur composant le portrait. On peut lire *Tulip schrenkii*, *Lilium martagon* ou *Bromelia ananas L.*, sous ces portraits amenant ainsi de façon paradoxale une lecture exotique de la représentation des personnes blanches au XIX^{ème} siècle. Le regard est inversé, la perception coloniale appliquée à la communauté noire est transposée aux européens, offrant ainsi une autre lecture de l'histoire.

L'attention est captée par la fleur, très souvent située au centre de la composition, la question du sujet devient secondaire, l'esthétique du portrait de l'époque du XIX^{ème} siècle presque anodine.

Pourtant, ce que souhaite l'artiste c'est de nous porter vers une toute autre réflexion, celle de l'absence de personnes noires dans les archives photographiques de cette période. Dans les rares photographies de personnes noires trouvées par l'artiste, la question se pose de savoir si le contexte colonial de l'époque n'a pas biaisé la prise de vue. La pose, l'attitude, tout aurait pu être mis en scène pour n'être finalement que le simulacre d'une réalité façonnée. La mémoire et l'identité de ces personnes sont effacées voire oubliées, la transmission d'une histoire familiale aux générations futures impossible.

De son histoire personnelle, Alida Rodrigues retient l'inexistence d'un album photo retraçant sa lignée familiale sur plusieurs générations. Cette collection de portraits de personnes noires originaires de toute l'Afrique, toujours de la fin 1800 jusqu'au milieu 1900, lui permet d'imaginer un album de famille fictif. Celui-ci retrace également une histoire de la photographie oubliée, des histoires de familles tronquées et perdues. Elle en mesure l'incalculable valeur et essaye de garder une mémoire et une histoire vivante en constituant depuis quelques années cette collection de photographies et de cartes postales.

Bien loin de notre époque actuelle, où l'appareil photo a été remplacé par notre smartphone et où le « selfie selfish » est ancré dans le quotidien, l'artiste revendique le droit à l'écriture d'une histoire objective, propre à la communauté noire.



Alida Rodrigues leaves Angola, the country where she was born, at the end of the 1980s at the age of five. Her family goes to Italy and then to Switzerland where she grows up before moving to London. Every time she has to adapt to a new culture and a new language, she does so without attachment or identifying to that culture. As she jumps from one environment to another, she shapes her critical thinking around memory, identity and archives.

As a student, she works on a selection of images from magazines, at which point she is told she looks nothing like the white women she uses in her collages. Troubled by this statement, the artist points out that the representation of black women in magazines - in the 90s and 2000s - is almost non-existent. She works today with a collection of photographs or postcards from the late 1800s to the mid-1900s that she finds in specialized sales or at antique dealers. One day, after buying *Collins Guide to Mushrooms and Toadstools*, she decides to combine the two worlds and begins a new series with, among others, *The Secret History of Plants*.

The diversion of these images is an integral part of her artistic practice. Her main purpose is to reveal a memory distorted by image manipulation. This results in the creation by omission of a subjective story. The loss of identity becomes central to her work. The archival photographs she reinterprets are portraits of families or individuals that she reworks with a collage process by mixing materials. Illustrations of plants, mainly flowers from Africa, Asia or Latin America, are affixed to the faces, giving them both an anonymous and universal character.

Each photograph is named after the flower the artists uses to create her portrait. These titles, such as *Tulip schrenkii*, *Lilium martagon* or *Bromelia pineapple L.*, underneath each portrait paradoxically give an exotic connotation to the representation of white people in the 19th century. The colonial perception usually applied to the black community is transposed to Europeans, thus configuring a new interpretation of history.

Attention is drawn to the flower, often located in the center of the composition. The individual becomes secondary and the 19th century aesthetic of the portrait insignificant.

The artist wishes, however, to bring us to a completely different realization: the absence of black people in the photographic archives of that era. In light of the rare photographs of black individuals in the 19th century era that she manages to find, the artist questions whether the colonial context of the time did not limit the making of such portraits.

The memory and identity of these people are erased or even forgotten, and therefore the transmission of a family history to future generations becomes impossible.

When looking back at her own family history, Alida Rodrigues acknowledges the non-existence of a photo album retracing her family lineage over several generations. This collection of portraits of black individuals from all over Africa, in the 1800s to mid 1900s, allows her to imagine a fictitious family album. One that retraces a history of forgotten photographs, aborted stories and lost families. She appreciates its priceless value and tries to keep its memory and history alive by building up this collection of photographs and postcards over the past few years.

In a time where the camera has been replaced by our smartphones and where the «selfish selfie» is anchored in our everyday life, the artist claims the right to write an objective history, specific to the black community.

Alida Rodrigues
Lilium martagon
2020
Mixed media collage on found photograph
16,6 x 10,6 cm
Courtesy THIS IS NOT A WHITE CUBE - ART GALLERY

ESSAI DE / BY KRISTA THOMPSON

Satch Hoyt

PRÉSENTÉ PAR DIDIER CLAES

Extrait de l'article *Citizenship and Visibility in the Post-Civil Rights an Postcolonial Eras* de Krista Thompson, extrait du livre *Shine, The Visual Economy of light in African dispirit aesthetic practice*, 2015. Editions Duke University Press. Pages 27/33

Dans chaque contexte local considéré ici, les populations qui participent aux diverses manifestations de l'économie visuelle de la lumière ont été largement attaquées pour leur [soi-disant] matérialisme grossier, leur individualisme et leur narcissisme, voire leur nihilisme, par des politiciens, des représentants gouvernementaux, des chroniqueurs de rubriques de journaux, et par des célébrités et des universitaires d'une génération passée.

Les populations impliquées dans ces formes [artistiques] et, la plupart du temps, dans les pratiques [de création] elles-mêmes, ont été la cible non seulement de critiques morales mais aussi de répression sociale. Cette répression va de la restriction de l'accès aux chaînes musicales par les sociétés de télédiffusion, aux tentatives gouvernementales de limiter les bals scolaires aux Bahamas, en passant par les descentes de police meurtrières dans les salles de danse en Jamaïque.

Ces pratiques de représentation populaires sont au cœur des discours publics sur le droit à un espace public et les droits au sein de ce dernier, et sur ce que sont les responsabilités des citoyens au sein des sociétés noires contemporaines et post-coloniales, dans la succession du mouvement de lutte pour les droits civils.

(...)

Plusieurs artistes contemporains s'inspirent des pratiques urbaines pour aborder ces transformations et reconstructions d'une politique et d'une culture noire. Ils invoquent leurs icônes et les slogans du nationalisme noir des années 1960-1970 tout en mettant en lumière l'avènement d'une nouvelle aire représentationnelle où une esthétique Bling-Bling domine le paysage social, politique et artistique contemporain. (...)

Dans son œuvre de 2005, intitulée *From Mau Mau to Bling Bling*, Satch Hoyt, influencé par la scène mondiale, marie un symbolisme du peuple, du pouvoir et des droits de la classe ouvrière des années 1970 au consumérisme contemporain.

L'œuvre présente un pic afro en ébène sculpté en forme de l'icône du poing levé, incrusté de zircons et inséré dans un étui en velours ouvert. Hank Willis Thomas, Satch Hoyt, et plusieurs autres artistes, posent la question de la relation entre les années 1960-1970 et 2000, par la manière dont ils juxtaposent des images ou des textes associés au nationalisme noir avec les matériaux BlingBling. L'attention contemporaine portée au matérialisme est-elle une exorcisation du mouvement de lutte pour les droits civils et l'indépendance ou est-elle une métastase de ses objectifs et de ses possibilités imaginatives ? Comment le politique pourrait-il être repensé aujourd'hui et quelle symbolique pourrait être efficace pour mobiliser les alliances à l'ère de l'individualisme ? Quel est ou pourrait être le rapport entre la citoyenneté et le consumérisme pour les personnes noires au tournant du XXI^{ème} siècle ?

Les œuvres d'art abordées dans ce livre mettent en évidence la manière dont l'acquisition et l'exposition de la richesse matérielle peuvent indiquer que les changements complexes dans notre capacité à accéder à des biens de consommation interagissent avec les notions contemporaines de citoyenneté, et informe la manière dont les groupes et les individus pensent à leur représentation au sein des sociétés démocratiques. (...)



Satch Hoyt
From Mau Mau to Brixton
2009
Ebony wood, zircons, velvet lined case
Soundscape, audio components
34 x 22 x 30 cm
© Satch Hoyt Courtesy didier Claes Gallery

L'art contemporain et les paroles de rap ne sont que deux exemples qui démontrent que le Bling est une forme par laquelle les communautés issues de la diaspora revisitent et opèrent un retour sur la mémoire, l'espace-temps, de l'esclavage et des promesses non tenues de pleine citoyenneté après l'Émancipation et les mouvements de lutte pour les droits civils et d'indépendance. Le Bling est donc un mode de transmission essentiel entre les cultures diasporiques contemporaines et les moments formateurs du passé qui avaient éveillé l'espoir d'un changement de statut au sein des sociétés occidentales modernes pour ces communautés. Le Bling reflète également la façon dont l'Être-Noir, comme le souligne Saidiya Hartman, était et est toujours profondément associé à « l'utilisation du, le droit au, et l'occupation du corps captif ». Cette réduction et cette emphase de l'esclavage soulèvent et renvoient à la question suivante : comment les personnes dont les ancêtres ont été définis comme propriété utilisent-elles des objets pour négocier et représenter leur identité individuelle et leur citoyenneté dans le contexte contemporain ?

L'accent mis sur les objets brillants et le spectacle photographique de la consommation dans les pratiques urbaines noires dans les Caraïbes pourraient être évalués de manière constructive dans le cadre de cette longue histoire de la relation entre les communautés noires et la marchandise, une relation qui persiste dans le capitalisme mondial au XXI^e siècle.

In every local context considered here, populations who engage in the various manifestations of the visual economy of light have solicited widespread rebuke as examples of crass materialism, individualism and narcissism, if not nihilism, by politicians, governments officials, newspaper columnists, an older generation of entertainment, and academics.

The populations participating in these forms and in many instances the practices themselves have been the foci not only of moral panics but of social policing. Curtailments have ranged from cable companies restricting access to music video channels and governments efforts to curb proms in the Bahamas to deadly police raids of dancehalls in Jamaica.

These popular representational practices have become central in public discourses about rights to and within public space and what the responsibilities of citizen are in contemporary black and post-civil rights and postcolonial societies. (...) Several contemporary artists draw on urban practices in their work to address these shifts and reconstitutions of black politics and culture. They invoke their icons and slogans of black nationalism from the 1960-1970s but highlight the ascendancy of a new representational moment in which a

bling-bling aesthetic dominates the contemporary social, political, and artistic landscape. (...)

Satch Hoyt similarly weds a globally inflected symbolism of people power and working-class rights from the 70s to contemporary consumerism in his 2005 work *From Mau Mau to Bling Bling*.

The piece features a carved ebony Afro pick in the shape of the iconic clenched upraised fist, which is inlaid with zircons and embedded in an opened plush velvet case. Hank Willis Thomas, Stach Hoyt, and several other artists, particularly in the way they juxtapose images or texts associated with black nationalism from the 1960-1970s with bling-bling materials from the 2000s, heighten the question of the relation between these two eras. Is the contemporary focus on materialism an outgrowth of the civil rights and independence movements or metastasis of its aims and imaginative possibilities ? How might the political be rethought today and what symbolic might be effective in mobilizing affiliation in the era of individualism? What is or might be the relationship between citizenship and consumerism for black subjects at the turn of the twenty-first century?

The work of art discussed in this book highlight the way the acquisition and display material wealth may indicate the changing and complex ways that the ability to gain access to consumer good interfaces with contemporary notions of citizenship and informs the way groups and individuals think about their representation within democratic societies. (...) The contemporary artwork and rap lyric are but two examples that elucidate that bling is a form through which diasporic people return to and reenvision the memory, the time-space, of slavery and the unfulfilled promises of full citizenship after Emancipation and the civil rights and independence eras. Bling, then, is central as a mode of transmission between contemporary diasporic cultures and the particular formative moments in the past that diasporic people hoped would transform their status in modern Western societies. Bling also reflects the way blackness, as Saidiya Hartman points out, was and is inextricably related to the « use of, entitlement to, and occupation of the captive body.» This cutting back to and highlighting of slavery raises and returns to the question, how do people whose forebears were defined as property use objects to negotiate and represent their personhood and citizenship in the contemporary context?

The focus on shiny things and the photographic spectacle of consumption in black urban practices in the circum-Caribbean might constructively be assessed within this longer history of the relationship between black people and the commodity, a relationship that continues to persist in global capitalism in the twenty-first century.

Souleimane Barry

PRÉSENTÉ PAR LA GALERIE ANNE DE VILLEPOIX

Né en 1980 au Burkina Faso, Souleimane Barry garde le souvenir d'une enfance libre et heureuse à Bobo Dioulasso. Sa curiosité et son imagination l'amènent à dessiner et à bricoler dès son plus jeune âge. Dès le CP, son père, enseignant, lui fait prendre des cours de calligraphie auprès d'un peintre dessinateur réalisant des panneaux publicitaires. À l'époque en effet chaque commerce est signalé par cette fameuse enseigne en bois peinte à la main, qui se trouve généralement à l'entrée des boutiques. Il est ainsi formé à la création de panneaux publicitaires pendant ses grandes vacances estivales. Cette première initiation lui permet de développer sa pratique et aiguiser son appétence pour le dessin. Jeune adulte, il en fait son premier métier au début des années 2000 à son arrivée dans la capitale Ouagadougou puis en sillonnant les routes du Burkina Faso.

Une autre rencontre marque le cours de son apprentissage. Entre 2004 et 2006, il suit des ateliers de dessin au Centre Culturel Gambidi à Ouagadougou, où l'homme de théâtre Jean-Pierre Guingané donne ses cours. Souleimane Barry se perfectionne grâce à des cours académiques en apprenant différentes techniques, de l'aquarelle au dessin, en passant par la peinture à l'eau. Il multiplie les expériences, tant dans l'univers des festivals où s'implique dans la régie son que dans les cours de dessin du Centre Culturel Français à Ouagadougou qu'il fréquente également. Cette période le porte dans sa réflexion et lui permet de diversifier sa manière d'appréhender sa création.

Il considère son travail comme expérimental, fruit de son imaginaire influencé par son quotidien. Évitant tout conformisme, il « installe ses éléments sans se poser de questions ». En ce sens, il admire particulièrement deux des plus grands artistes du XXème siècle, Francis Bacon et Jean-Michel Basquiat pour leur besoin d'extérioriser de tumultueuses émotions. En utilisant la technique de l'aquarelle à la peinture acrylique ainsi que des pigments naturels, voire du collage, Souleimane se laisse porter par la matière, laissant échapper des formes et des représentations vagues, retravaillées selon ce qu'il cherche à explorer. Sa source d'inspiration reste l'homme peint dans sa pluralité. Il affectionne particulièrement le portrait car propice à l'expression des émotions. Sa série de portraits *Visage Anonyme* en témoigne à travers la sensibilité avec laquelle Souleimane Barry restitue la profondeur d'un sentiment. Reflets de l'âme, les émotions transcrivent tout autant notre humanité que notre identité propre.

L'artiste souhaite essentiellement dépeindre notre condition d'Homme dans un certain universalisme mais également dans sa singularité, chaque individu évoluant dans un environnement culturel et social distinct. Son œuvre *Traditions* met par exemple en scène un homme entouré d'un poulet et d'un certain nombre de références animistes comme l'autel de sacrifice ou le totem clouté. Ces codes culturels et religieux ont une symbolique forte qui résonne différemment selon les individus qui les appréhendent. Résidant en France depuis un certain nombre d'années, l'artiste confronte les acquis et les fondements culturels dans lesquels il a grandi au Burkina Faso à une réalité autre, celle de son quotidien, riche de ses rencontres. Le fait de voyager, de se déplacer mais aussi de s'être expatrié donne de l'intensité au travail de l'artiste qui tend vers un dialogue métissé, interpellant aisément un large public. Un exercice que Souleimane Barry apprécie particulièrement, est celui de pouvoir échanger avec le public en face de face à ses œuvres. L'intrigante différence de perception entre celle du public européen et la sienne l'interroge mais lui permet aussi de poursuivre une réflexion sur le sujet qui lui tient à cœur : l'Homme dans sa diversité.



Souleimane Barry
Traditions
2020
Acrylique sur toile
Courtesy Galerie Anne de Villepoix

Born in 1980 in Burkina Faso, Souleimane Barry remembers a free and happy childhood in Bobo Dioulasso. From a very young age, his curiosity and imagination push him to draw and tinker. As soon as he enters the first grade, his father, a teacher, pays for calligraphy lessons from a painter who creates advertisement billboards. At the time, every business had its own hand-painted wooden sign, generally placed above the entrance of the store. He is therefore trained in the making of such panels during his summer vacation. This introduction to painting allows him to develop his practice and his interest for drawing. In the early 2000s when he moves to the capital Ouagadougou, it becomes his first job as a young adult, which he will pursue as he travels around the country.

Another encounter marks his apprenticeship. Between 2004 and 2006, he attends drawing workshops at the Gambidi Cultural Center in Ouagadougou, taught by theater director Jean-Pierre Guingané. Souleimane Barry perfects his skills in this academic context, learning different techniques, from watercolor to drawing and water painting. He multiplies experiences, both in the world of festivals where he is involved in audio installations and by attending drawing classes at the French Cultural Center in Ouagadougou. During that time his artistic reflection matures and pushes him to diversify his creative approach.

He considers his work as experimental, the fruit of his imagination influenced by his daily life. He « installs his elements without asking questions », while avoiding any form of conformism. He particularly admires two of the greatest artists of the 20th century, Francis Bacon and Jean-Michel Basquiat for their need to express turbulent emotions. Using watercolor and acrylic paint as well as natural pigments or even collage, Souleimane allows himself to lean on the paint itself, letting vague forms and representations escape from his brush, which he then reworks according to what he is trying to explore. His main sources of inspiration are human beings and all their complexities. He particularly appreciates portraits because they convey emotions. His series of portraits *Anonymous face* demonstrate the sensitivity with which Souleimane Barry restores the depth of a feeling. Emotions are reflections of the soul that transcribe both our humanity and our unique identity.

The artist essentially wishes to depict our human condition both at a universal and an individual level. Each one of us evolves in a distinct cultural and social environment. His work *Traditions*, for example, depicts a man surrounded by a chicken and a certain number of animist references such as the sacrificial altar or the studded totem pole. These cultural and religious codes have a strong symbolic meaning that resonates differently depending on the person who reads them.

After living in France for a number of years, the artist confronts the achievements and cultural foundations he grew up with in Burkina Faso with another reality, that of his daily life enriched by many encounters. Traveling, moving around and living as an expatriate gives intensity to the artist's work which tends towards a mixed dialogue and connects easily to a large public. Being able to exchange with his public is an exercise that Souleimane Barry particularly appreciates. He questions himself on the intriguing difference between his own perception and the European public's perception. This allows him to further explore a theme important to him: the diversity of mankind.

Fondée sur la structuration d'une collection considérable permettant de retracer l'histoire pour aller de l'avant, la série "Figures" s'apparente à l'exhumation d'un héritage visuel. En couvrant un large éventail de symboles et de procédés de représentation allant des valeurs numériques aux mouvements à travers le temps et l'espace, y compris des personnalités puissantes et emblématiques aux côtés des visages d'hommes et de femmes ordinaires dont les rôles, les conditions et les destins ont été sous-estimés au cours de la mondialisation, ce corpus de travail vise notamment à élaborer un terrain propice aux échanges, et à élever la conscience à divers égards.

Les œuvres, généralement présentées sous forme de photomontages de grands formats, se composent de documents d'archives de la fin du XVIIIe siècle à nos jours, transmis de main en main, d'une génération ou d'un continent à l'autre. Leurs contenus sont fascinants tant par leur poids historique que leurs absurdités. Ils témoignent des dérives politiques, des manipulations intellectuelles, des systèmes de privilège, des rapports de domination entre sexes, couleurs, classes et nations, ou encore des préjugés largement répandus qui ont engendré des normes culturelles arbitraires, des stéréotypes, des préjugés, ainsi que des progrès économiques, industriels ou technologiques qui ont causé plus de tragédies que de justice.

Le point de départ de chaque composition est une carte obsolète d'une époque révolue où les représentations du monde reflétaient des lacunes ou des connaissances approximatives, constituant ainsi le socle de nouveaux imaginaires et récits réinventés. Les masses terrestres et frontières y sont volontairement préservées, dès lors où elles attestent des modifications territoriales, tout en dévoilant les impostures au profit des campagnes de conquêtes.

"Figures" entremêle des productions visuelles de la globalisation extraites de billets de banque, de timbres-poste, de couvertures d'albums, de gravures évoquant les enjeux majeurs actuels, dans la considération de la diversité des identités et des environnements naturels. En réorientant les portées initiales de ces images à travers un processus de déconstruction et reconstruction, séparément et comme un tout, les œuvres finales divulguent des tensions complexes, en plus d'une véritable dynamique entre les mutations des savoirs et des pouvoirs. Elles abordent des approches radicalement différentes des conditions d'existence, invitant à d'innombrables lectures afin de voir le monde sous un jour nouveau, sous un angle profondément optimiste.

Des traits communs, des symboles particuliers ou icônes emblématiques issus de divers mythes, régions et religions, traditions, rêves modernes, réalités hybrides, oiseaux migrateurs, espèces menacées, et bien d'autres choses encore, sont minutieusement combinés en dehors des étendues terrestres. S'inspirant de l'instinct nomade de l'être humain pour aller à l'encontre de l'inconnu courageusement – chose qui était particulièrement vrai avant la création des Etats- nations séparés par des barrières géographiques –, le traitement et l'aménagement des surfaces maritimes rappellent le statut des zones franches. Cette conception permet d'accroître les liens interculturels, les parallèles et contradictions, les visions atypiques, et même des circulations aléatoires dans l'espace et le temps. Toutefois, l'humanité reste primordiale dans un tel assemblage de cultures, et l'accident ne saurait être une option.



Malala Andrialavidrazana
Figures 1883, Reference map for Business Men
2019
Ultrachrome pigment print on
Hahnemühle photo rag, Ultrasmooth
110 x 163 cm
Edition 4/5
Courtesy African Art

ESSAI DE / BY MALALA ANDRIALAVIDRAZANA

Malala Andrialavidrazana

Figures

PRÉSENTÉE PAR LA GALERIE AFRICAN ARTY

Based on an extensive collection practice which offers the opportunity to look back at history to move forward, the "Figures" series reads like an exhumation of pictorial legacies. Covering a wide range of symbols and representation processes, expanding from numeric values to movements through time and space, and including influent and iconic personalities alongside the faces of ordinary men and women's whose roles, conditions and destinies have been underestimated within the global context, this body of work attempts mostly to create common ground for dialogues, and increase awareness at different levels.

Typically displayed in large-scale photomontages, the works are made of archival materials from late eighteenth-century to our current times, transmitted from hand to hand, from a generation or a continent to another. Fascinating both for their historical heft and their absurdities, they inform about political deviation, intellectual manipulation, systems of privilege, and domination between genders, colours, classes or nations, and deeply ingrained assumptions that led to biased cultural norms, stereotypes, and prejudices, and economic, industrial or technological advancements that have caused more tragedies than justice.

Each composition begins with an outdated map from a bygone era, when the depictions of the world used to reflect inadequate or inaccurate knowledge to form the basis for new reinvented imaginaries and narratives. Land masses and borders are preserved on purpose: while evidencing territorial shifts, they reveal falsehoods as elements of conquest propaganda.

"Figures" mix and mingle visual productions of the globalization extricated from banknotes, stamps, album covers, etchings with prevailing contemporary concerns, and with much respect for the diversity of identities and natural environments. By repurposing their initial meanings through a succession of deconstruction and reconstruction process, individually and as a unit, the resulting works express multi-layered tensions, filled with a sense of dynamics between transfers of knowledge and shifts of power. Reflecting radically different takes on living conditions, they encourage multiple readings to see the world new and again, with richly nuanced hope.

Common signs, specific symbols or emblematic icons from various myths, regions and religions, traditions, modern dreams, hybrid realities, migrant birds, endangered species, and much more, are thoroughly combined beyond land areas. Inspired by the nomadic instinct of humankind to meet the unknown bravely – and this is particularly true prior to nation-states divided by geographical boundaries –, the treatment and construction of maritime surfaces is related to the status of free zones. This approach allows focus on cross-cultural linkages, parallels and contradictions, unconventional perspectives, and even random circulations in space and in time. Yet, sensitivity remains crucial in such assemblages of cultural references, and accident can't be an option.



Hélène Jayet
La Gare
2019
Encres acryliques sur papier
75 x 50 cm
Courtesy Galerie Véronique Rieffel

ESSAI DE / BY VÉRONIQUE RIEFFEL

Hélène Jayet

PRÉSENTÉE PAR LA GALERIE VÉRONIQUE RIEFFEL

Hélène Jayet, artiste franco-malienne, tisse une œuvre qui, mêlant dessin et photographie, interroge l'histoire coloniale et la place arbitraire attribuée par les sociétés aux individus. Ses recherches photographiques portant sur le cheveu afro sont réunies au sein du projet *Chin-up - colored only!* Réalisé au gré des rencontres, ce Work in Progress inclut tout à la fois l'acte photographique mais aussi le déploiement du studio mobile, la discussion avec ses sujets, tous d'ascendance africaine, et l'incitation à relever fièrement la tête (chin-up !)

Dans la continuité de cette étude sur la place des noirs dans notre monde contemporain, mais dans un registre distinct, l'artiste présente ici une série de sérigraphies et de dessins intitulée *Blad Soud* (Le pays des noirs), réalisée en résidence à Saint-Louis au Sénégal et à Ifrity au Maroc et présentée en exclusivité à l'occasion de l'édition 2020 de AKAA.

Ce tout nouveau projet questionne la traite transsaharienne et orientale orchestrée par le monde arabo-musulman pendant plus de 13 siècles. Tandis que l'on aborde régulièrement la traite transatlantique organisée par les Européens entre le 16e et le 19e siècle, ce sujet reste relativement méconnu, voire encore tabou sur le continent africain malgré son impact considérable sur les populations noires.

Après un long travail de documentation d'archives photographiques, de peintures ou de gravures, la pixellisation et l'abstraction choisies par l'artiste, sont une sorte de «digestion des images». Certaines sources sont très récentes, comme dans le cas des sérigraphies inspirées de la situation des migrants en Lybie.

Le mélange des époques révèle ainsi la continuité de l'histoire, où ce que l'on croyait révolu se perpétue encore. Cette «re-lecture» permet une mise à distance de la violence des archives. Le recours à ce que l'on pourrait nommer du néo-pointillisme est une réflexion sur l'impact de la photographie aujourd'hui. À travers ces dessins, l'artiste propose une re-lecture du passé et du présent, des images résiduelles de l'histoire, parfois de notre mémoire et pose la question des archives matérielles qui souvent n'appartiennent pas au pays concernés mais aux pays colonisateurs.

Hélène Jayet, a Franco-Malian artist, questions colonial history and the arbitrary social status that is attributed to individuals. Her work combines drawing and photography. For her project Chin-up - colored only!, the artist completed extensive photographic research on Afro hair styles. Carried out through many encounters, this work in progress includes not only the act of photography but the development of a traveling studio and opportunity for discussion with her models, all of African descent, resulting in the incitement to proudly stand up straight (chin-up!).

In a second phase of her study on black communities in our contemporary world, the artist's presents the series Blad Soud (the land of black). These drawings and prints, created while in residence in Saint Louis, Senegal and Ifrity Morocco, are presented exclusively at the fifth edition of AKAA .

This brand new project questions the trans-Saharan and Eastern slave trade orchestrated by the Arab-Muslim communities for more than 13 centuries. While the transatlantic slave trade organized by Europeans between the 16th and 19th centuries is regularly adressed, the former remains relatively unknown, even taboo on the African continent despite its considerable impact on black populations.

After a lengthy phase of documenting photographic archives, paintings or engravings, the pixelization and abstraction process developed by the artist could be compared to a «digestion of images». Some of her sources, however, are more recent, as in the case of the silkscreen prints inspired by the situation of migrants in Libya.

The mixing of eras demonstrates how history repeats itself, and how what was thought to belong to the past is still perpetuated. This reinterpretation allows us to distance ourselves from the violence of the archives. The choice of technique which could be qualified as neo-Pointillism, questions the impact of photography today. Through these drawings, the artist offers a new perspective of the past and the present. By using residual images from history, or sometimes images straight from memory, she raises the question of material archives that often do not belong to the nation concerned but to the colonizing countries.

ESSAI DE / BY YVES CHATAP

Alain-Polo

Vivre sans avoir peur d'être soi-même

PRÉSENTÉ PAR YCOS PROJECT

Alain-Polo développe une pratique esthétique mêlant sensualité et désir du corps masculin. Depuis ses premières séries réalisées en 2008, il s'incarne dans un travail où son corps reste le lieu d'expression principale.

Dès ses débuts, Alain-Polo s'est imposé comme un artiste anticonformiste, engagé dans une recherche d'émancipation et de reconnaissance de la diversité des identités de notre monde. Très tôt, la photographie lui est apparu comme le meilleur moyen de rendre compte de sa propre introspection. Loin de faire de son corps l'objet de désir, il se révèle à nous pour interpeller sur les manières de voir et d'envisager l'autre.

L'artiste inscrit chacune des images dans une recherche sur le sens de la masculinité : « Je m'exprime en général au travers du corps masculin. Pour ce faire, j'interroge mon corps, le corps des autres, afin de répondre aux interrogations sur ce qu'est la masculinité ? J'interroge ce corps objet de convoitise, viril, fort, invulnérable. » Des sentiments que l'on retrouve dans ses images et à partir desquels l'intime et le sensible deviennent des enjeux de construction d'une identité. Alain-Polo s'est lancé un défi d'ampleur, celui de solliciter par la seule puissance de l'image la convergence des sentiments vers l'idée de résilience.

Incassable, à la recherche de nouveautés, c'est ainsi que l'on peut définir la pratique d'Alain-Polo. S'affranchir du regard de l'autre, être soi constituent le leitmotiv de ses recherches. En effet, il rejette ce rapport à la norme imposée par la société. Non pas dans une ambition transgressive, mais dans une quête de liberté. Son expérience des rapports humains au Congo a profondément façonné cet engagement. En effet, entre exigences sociales et ses désirs personnels il a su s'émanciper des contraintes imposées par cette société phallocrate.

Le corps masculin n'est autre qu'une métaphore des règles sous-tendant la différence hommes/femmes, virilité/sensualité. Photographe privilégiant l'autoportrait, le photomontage et la mise en scène d'objets, il aime à parler de ces travaux comme le point de départ d'une réflexion sur les archétypes façonnant l'émancipation de tout individu.

Au fil des années, Alain-Polo s'est réinventé à travers la photographie ou le dessin en posant lui-même pour l'objectif avec un sens aigu de la performance. Ce qui dénote d'une maîtrise avisée des mécanismes de la représentation du corps. Jouant sur l'idée du paraître, ses portraits nous montrent à quel point les rapports humains et sociaux ne sont parfois qu'un simulacre.

Alain-Polo fait de son corps l'acteur d'un documentaire-fiction intimiste et poétique. Entre jeu de rôle et je identitaire, l'artiste a trouvé une esthétique rendant unique chacune de ses œuvres.

Alain-Polo develops an esthetic which combines sensuality and desire for the male body. Since the production of his first series in 2008, he is at the center of his work and his body remains his main mode of expression.

From the very beginning, Alain-Polo imposed himself as an artist who does not conform. He is committed to a search for emancipation and the recognition of the diversity of identities in our world. Very early on, photography appeared to him as the best way to account for his own introspection. Far from making his body the object of desire, he reveals himself to us in order to question the ways of seeing and considering others.

Each image the artist makes is a research on the meaning of masculinity: «I generally express myself through the male body. To do this, I question my own body and the body of others, in order to find answers to the meaning of masculinity? I question coveted, virile, strong, and invulnerable bodies.» We find these feelings in his images, in which the intimate and the sensitive become stakes in the construction of an identity. Alain-Polo has taken up a great challenge: to express with the sole power of the image the convergence of feelings towards the idea of resilience.

Alain-Polo's practice can only be defined as unclassifiable and in constant search for novelty. To free oneself from the perception of others and to be true to oneself are the basis of his research. Indeed, he rejects this relationship to the norm imposed by society. Not in a transgressive ambitious manner, but in a quest for freedom. His experience of human relations in the Congo has profoundly shaped this commitment. Indeed, between social expectations and his personal desires, he was able to emancipate himself from the constraints imposed by this phallocrat society.

The male body is nothing more than a metaphor of the rules underlying the difference between men and women, virility and sensuality. As a photographer who privileges self-portrait, photomontage and the staging of objects, he appreciates being able to talk about these works as the starting point for a reflection on the archetypes that shape the emancipation of every individual.

Over the years, Alain-Polo has reinvented himself through photography and drawing by being the main subject of his work with a keen sense of performance. This indicates a wise mastery of the mechanisms of body representation. Playing on the idea of appearance, his portraits show to what extent human and social relationships are sometimes only a sham.

Alain-Polo's body becomes the main actor of an intimate and poetic fictional documentary. Between role play and identity, the artist has found an esthetic that makes each of his works unique.

Alain Polo
Série «Blanche»
Untitled
2015
Print Dahinden
80 x 60 cm
© Alain-Polo
Courtesy YCOS Project

Emmanuelle Laté

PRÉSENTÉE GRÂCE AU SOUTIEN DE
L'ORGANISATION INTERNATIONALE DE
LA FRANCOPHONIE

Née en 1982 à Libreville, Gabon, Emmanuelle Laté, après des études artistiques en France à Lille, entame avec succès des études d'architecture à Bordeaux, tout en continuant à se passionner pour les arts visuels, surtout la photographie, et le design. L'art abstrait, l'expressionnisme, le Land Art la fascinent. La curiosité, l'émotion face à ces créations et objets d'art appliqué l'imprègnent. Déjà petite fille, à l'école, elle scrutait dans les vignettes de bande dessinée le moindre détail. La découverte d'œuvres de Jackson Pollock, Basquiat, Andy Goldsworthy, Banksy ... et surtout les compositions épurées et dynamiques de Piet Mondrian déterminera sa démarche photographique. Ce parcours artistique, associé à la pratique de l'architecture, est complémentaire et va forger sa manière de cadrer en photographie. « En effet, pendant mes études d'architecture, j'utilisais énormément la photographie pour appréhender les espaces; les activités artistiques sont aussi question de composition, lumière, cadrage. Pour moi, c'est question de medium mais aussi de dialogue et d'expression de soi ». Rentrée au Gabon, elle crée le cabinet d'architecture « 2EL Architectes » à Libreville tout en poursuivant la pratique de la photographie.

La série de photographies *Vers de brûlantes et renversantes passions*, présentée cette année à AKAA et en 2017 à Abidjan, lors des Villès Jeux de la Francophonie, relève d'un sujet symbolique et dramatique. Ces photographies ont été prises en 2016 dans l'enceinte de l'Assemblée Nationale, le Palais Léon Mba à Libreville, la Maison du Peuple, là où le Peuple s'exprime, son Lieu. De cette plongée solitaire et cette déambulation solitaire dans l'enceinte de ce Palais Présidentiel abandonné, éventré, calciné, détruit par la colère de la population suite aux résultats d'élections, au milieu des gravats, Emmanuelle Laté, avec émotion et sensibilité, en a tiré des photographies fortes, chargées de sensations éphémères, illustrant au mieux, par l'option du noir et blanc, la colère du peuple gabonais qui a laissé libre cours à sa passion et son immense déception face au pouvoir. La destruction de ce lieu patrimonial, illustré par cet ensemble photographique, cadré de manière rigoureuse et subtile, donne une grandeur impressionnante à ces détails de bâtiment. Face à ces structures, le spectateur se sent très petit et même écrasé. Peu de photographies en couleur complètent cet ensemble, celle d'une toile qui semble avoir échappé à cette passion soudaine et violente ou celle de la porte de l'hémicycle, contraste entre cet espace préservé des flammes et l'autre complètement ravagé. Ici, le cadrage, la couleur jaune, chaleureuse, dénote de la quiétude après le saccage. De la beauté dans l'horreur, dit t'elle. Lueur d'espoir? Peut être, celle d'un monde meilleur, comme l'évoquait le groupe de rock français « Téléphone » dans sa chanson « Un autre monde », thématique très réussie des 6èmes Rencontres Africaines de la Photographie de Bamako en 2005 au Mali sous le commissariat de Simon Njami.

Les photographies d'architecture d'Emmanuelle Laté s'inscrivent dans une thématique qui a fasciné de nombreux photographes dès 1830. Ainsi, la photographe Helga Kolh a photographié en Namibie une série de bâtiments à Kolmanskop, ville minière désertée par la population en 1954, bâtiments qui, désormais, sont envahis par le sable et le désert et disparaissent peu à peu, témoins d'autres traces humaines, de solitude, chargés d'histoire. Ces prises de vue d'architecture, en contreplongée, interpellent le spectateur qui s'y associe.

Emmanuelle Laté, outre ses photographies d'architecture,

Emmanuelle Laté
Vers de brûlantes et renversantes passions
2016
Photographie numérique
50 x 70 cm
Courtesy Emmanuelle Laté



montre aussi son empathie et son intérêt pour les fêlures, les situations et personnes en situation de détresse, tout en recherchant l'Harmonie et le Beau. Cette jeune photographe dynamique s'intéresse en effet aussi, depuis son retour d'Abidjan et sa rencontre avec d'autres artistes gabonais, à divers combats « Passionnées Passionnelles », mettant en scène des artistes gabonais et leur combat pour leurs arts ou encore « Briser le silence, vaincre la violence », violences faites aux genres, travail de collaboration et de partage avec des photographes de la sous-région (RDC, RCA, Congo, Cameroun), témoins de vécus douloureux qui l'interpellent.

Emmanuelle Laté continue de créer de nouvelles séries et rêve, pourquoi pas, d'accrocher une grande photographie un jour sur le mur d'un bâtiment ... Elle ambitionne d'ouvrir une galerie d'art avec un petit studio pour des ateliers d'échanges créatifs avec d'autres artistes et photographes à Libreville.

Emmanuelle Laté was born in 1982 in Libreville, Gabon. After studying art in Lille, France, she begins with success her architecture studies in Bordeaux, while pursuing her passion for visual arts, and especially for photography and design. Abstract art, expressionism and Land Art fascinate her. She is inspired by the curiosity and emotion these creations and object of art provoke. As a little girl, at school, she would pay close attention to every detail in the comic books she read. Her approach as a photographer is inspired by her discovery of great artists such as Jackson Pollock, Basquiat, Andy Goldsworthy or Banksy. She is in awe of the pure and dynamic compositions of Piet Mondrian. Her artistic journey, combined with the practice of architecture will define the way she frames her photographs. "Indeed, during my architecture studies, I was using photography a lot to understand space; art is all about composition, lighting, and framing. To me, it is both a question of medium, and dialogue and self-expression". When she returns to Gabon, she founds the architectural firm "2EL Architects" in Libreville, while still pursuing her photography practice.

The series *Vers de brulantes et renversantes passions* presented this year at AKAA and in 2017 in Abidjan, during the eighth edition of the *Jeux de la francophonie*, refers to a symbolic and dramatic subject. These photographs were taken in 2016 inside the National Assembly also known as the Léon Mba Palace in Libreville. This building belongs to the people. It is where they are free to express themselves.

Emmanuelle Laté takes us for a solitary walk within the abandoned walls of the presidential palace, disemboweled, reduced to ashes and destroyed by the anger of the people in response to election results. In the middle of this rubble, the artist takes strong photographs charged with emotion and a fleeting sensation, revealing the anger of the Gabonese people - emphasized by the use of black and white photography- their passion and incredible disappointment for their leaders. The destruction of a building considered

national heritage, which brings out the details in these photographs with great magnitude, is rigorously and subtly framed. In front of these structures, the viewer feels small and even crushed.

Very few color photographs complete the series. There is the one that seems to have escaped from the sudden and violent passion, and another of the doorway which offers this incredible contrast between a preserved space and one that is completely destroyed. It's framing and yellowish, warm color symbolize the quietness which occurs after a carnage. According to the artist, it's a bit of beauty found among horror. A glimmer of hope, perhaps? Hope for a better world, like the song *Un Autre Monde* sung by the French rock group *Telephone*, which was also the theme of the sixth Bamako Encounters curated in 2005 by Simon Njami.

Emmanuel Laté is not alone in being inspired by Architecture. From the 1830s to today, several photographers are fascinated by Architecture. Helga Kohl photographed a series of buildings in Kolmanskop, Namibia, a mining town deserted by its inhabitants in 1954. These buildings are gradually fading away, covered by sand as the desert takes over. They are the witnesses of another era, other human lives, rife with solitude and history. These architectural photographs, shot in a low angle are intriguing.

Beyond her work on Architecture, Emmanuelle Laté is interested in flaws and shows empathy for people in distress, all the while searching for harmony and beauty. Ever since her return from Abidjan where she met other Gabonese artists, this young and dynamic photographer participates in exhibits and workshops, such as "Passionnées Passionnelles" defending the fight for the arts lead by Gabonese artists or "Briser le silence, vaincre la violence" about gender-based violence. She works in collaboration with and is challenged by the painful experiences of other photographers from DRC, Congo or Cameroun.

Emmanuelle Laté continues to create new photographs and dreams. She imagines maybe, one day hanging a large photograph on the façade of a building... Perhaps she will open an art gallery with a small studio where she can organize creative workshops with other artists and photographers in Libreville.

Né en 1983 à Dakar, Mbaye Babacar Diouf est diplômé de l'Ecole des Beaux-Arts de Dakar et a aussi obtenu un master II à l'ISAC de Dakar (Institut Supérieur des Arts et des Cultures). Sa carrière internationale démarre en 2010 grâce à DAK'ART Off. En 2014, il participe à Dakar, dans le Off de la Biennale, à la grande exposition « Imago Mundi », de la collection Luciano Benetton. En 2016, il expose dans le Off de la Biennale à La Galerie Africaine et est aussi invité par Simon Njami, Commissaire, à exposer dans l'Exposition Internationale « Réenchantement » de DAK'ART. Sa présence dans le IN de cette prestigieuse biennale sera une opportunité et une source d'inspiration qui lui ouvrira des portes et enrichira sa démarche artistique. Il a participé notamment en 2017 à l'exposition « Trésors de l'Islam en Afrique, de Tombouctou à Zanzibar », présentée à l'Institut du Monde Arabe de Paris.

En 2017 aussi, il représente le Sénégal aux VIIIès Jeux de la Francophonie en Côte d'Ivoire à Abidjan, section peinture, expérience extraordinaire de rencontres avec d'autres jeunes artistes issus de divers pays francophones et un public très attentif et curieux. Il y décroche la médaille d'argent pour sa peinture « Harmonie humaine », exposée cette année à Paris, à AKAA.

Il poursuit depuis sa carrière artistique à Dakar et au Sénégal, expose régulièrement dans de grandes expositions internationales, participe à des séminaires et rencontres. Titulaire de nombreux prix, il affine ses recherches picturales dans son atelier et se lance depuis peu aussi dans la création d'œuvres majeures, la sculpture sur bronze (il vient de réaliser un chapelet de 700 kilos de bronze). Ses œuvres sont présentes dans des collections privées et publiques.

L'œuvre de Mbaye Babacar Diouf plonge le spectateur dans un univers de formes intrigantes et de signes qui, disposés sur la toile, créent une écriture ésotérique, un rythme quasi musical et répétitif. Cet univers de silhouettes délicates, graphiques, dessinées au crayon ou au feutre noir très fin, parfois rouge ou blanc représentent l'humain et sa destinée, humain qui est au centre des préoccupations de l'artiste : « Les thématiques sur la spiritualité, le rapport humain, la relation entre signe et interprétation ... sont le fondement de ma démarche. Mais toujours avec un souci de l'harmonie et de l'équilibre visuel » explique t'il.

Passionné par l'art depuis sa petite enfance, « L'art a toujours été ma passion » déclare t'il, marqué à ses débuts par Léonard de Vinci, Kandinsky, Zao-Wou-Ki et au Sénégal par Ismaila Manga et Abdoul Aziz Kane, son professeur, Mbaye Babacar Diouf crée d'abord des œuvres très colorées, peu académiques. Mais peu à peu, dans son atelier, où il travaille sur plusieurs œuvres à la fois, l'artiste va trouver sa propre voix et affiner sa démarche artistique, originale et très personnelle et ses questionnements sur la spiritualité et le sacré, la mémoire et les racines. L'Islam, les tablettes coraniques découvertes durant son enfance à l'école, le côté répétitif de l'écriture façonnent sa personnalité tout comme la pratique du sport, le karaté, qui lui confère rigueur et souci de la perfection.

Ce monde de signes codés est constitué de petites et fines silhouettes humaines harmonieusement disposées, très gestuelles ... la tête, le tronc, les membres ... formule que l'artiste adore, et qui va le pousser à la simplicité extrême du dessin, au contact initial entre le crayon ou feutre et le support monochrome de la toile marouflée.

La forme circulaire de « Harmonie humaine » n'est pas choisie au hasard, car cette forme est harmonie (pas de rupture dans le cercle, pas d'angles, pas de commencement ni de fin) explique l'artiste, de même, le très grand format de l'œuvre lui confère une présence indéniable, qui emplit le champ de vision et exprime au mieux son message. Il y a d'ailleurs une disparité entre ce format imposant du rondo et la taille infime des personnages que le spectateur découvre peu à peu en s'approchant de l'œuvre, c'est une immersion dans un univers singulier où on est amené à suivre les déambulations de ces petites silhouettes qui nous entraînent vers une destinée mystérieuse et poétique.

Born in 1983 in Dakar, Mbaye Babacar Diouf is a graduate from the School of Fine Arts in Dakar and receives his Master's degree from ISAC Dakar (Institut Supérieur des Arts et Cultures). His international career begins in 2010 at DAK'ART OFF. In 2014, his work is included in the large exhibition Imago Mundi part of the OFF program of the biennial, which showcased Luciano Benetton's collection. During the 2016 biennial, he exhibits at La Galerie Africaine and is invited by Simon Njami, DAK'ART Artistic Director, to be part of the international exhibition, « Réenchantement ». Being included in this prestigious event is an opportunity and a source of inspiration that will open new doors and enrich his artistic approach. In 2017 his work is exhibited at l'Institut du Monde Arabe de Paris, in Treasures of Islam in Africa, from Timbuktu to Zanzibar.

He represents Senegal at the eighth edition of the Jeux de la Francophonie in Abidjan, Ivory Coast, in the painting section. He remembers this as an incredible experience, allowing him to meet other artists from French speaking countries and to interact with an attentive and curious audience. He wins the silver medal for his painting "Harmonie Humaine", presented this year at AKAA.

He pursues his artistic career in Senegal, participating regularly in major international exhibitions, as well as in seminars and meetings. He is awarded several prizes. He sharpens his pictorial research in his studio. He recently started to create major bronze sculptures, one of which is no less than a seven-hundred-kilogram bronze rosary. His works can be found in private and public collections.

Mbaye Babacar Diouf's work immerses the viewer in a world of intriguing shapes and signs, that create an esoteric form of writing, such as a rhythm that appears almost musical. His artistic language composed of small and delicate figures are drawn with pencil or very thin black, red or white pens. They depict humankind and its destiny. People are at the center of the artist's preoccupations. According to him: "Spirituality, human connexion and the relationship between sign and interpretation... are the foundations of my process, with a constant concern for harmony and visual balance".

Passionate about art from a young age, his beginnings are inspired by great artists such as Leonardo da Vinci, Kandinsky and Zao-Wou-Ki. In Senegal his is influenced by the work of Ismaila Manag and Abdoul Aziz Kane, his professor. Mbaye Babacar Diouf starts out with very colorful paintings, which could be considered "non-academic". Slowly, in his studio, where he works on several projects at a time, the artist is going to find his own way and improve his artistic approach. He develops an original and personal style guided by his interrogations about spirituality, the sacred, memory and his roots. Islam and its repetitive style of writing, shape his personality. He is also influenced by his practice of karate, which gives him rigor and a concern for perfection.

His world of coded signs is made of small and thin human figures, harmoniously arranged in very gestural manner, "head, trunk and limbs" as the artist would say. He uses an extremely simple drawing technique, in order to keep the initial contact between pencil or pen and the monochromatic canvas.

The circular shape of "Harmonie Humaine" is not chosen randomly. According to the artist, the undisrupted line which forms the circle, represents harmony. Furthermore, its very large format gives it undeniable presence, filling the field of vision and best expressing his message. There is a disparity between the imposing format of the circle and the tiny sizes of the figures, which the viewer discovers little by little as he gets closer to the work. It creates an immersion into a unique world where one can follow in the footsteps of these small figures who are the guides towards a mysterious and poetic destiny.



Kresiah Mukwazhi
Mapfupa eMadzimambokadzi
2018
(Tribute to Rape Survivors)

INTERVIEW DE / BY GEORGINA MAXIM

Kresiah Mukwazhi

PRÉSENTÉE GRÂCE AU SOUTIEN DU FONDS DE DOTATION
ROBERT BOLLÉ

IL EST FACILE D'AVOIR UNE CONVERSATION AVEC KRESIAH MUKWAZHI. NOTRE PARCOURS COMMUN COMMENCE PAR LA RECONNAISSANCE DU FAIT QUE LES FEMMES ARTISTES AU ZIMBABWE NE SONT PAS NOMBREUSES ET QUE NOUS AVONS BESOIN À LA FOIS DE SOUTIEN ET DE RESTER INCROYABLEMENT INTÈGRES. NOTRE DISCUSSION SUR L'INSTALLATION *MAPFUPA EMADZIMAMBOKADZI*, QUI A FAIT PARTIE DE L'EXPOSITION *BEDROOM INTERVIEW* EN 2019, A ÉTÉ À LA FOIS ÉTONNAMMENT HONNÊTE ET DÉCONTRACTÉE. SON HISTOIRE INTIME EST ASSEZ PROFONDE : KRESIAH A CRÉÉ CETTE INSTALLATION ALORS QU'ELLE ÉTAIT EN RÉSIDENCE À VILLAGE UNHU ENTRE LES ANNÉES 2016 ET 2017, AU SEIN D'UN IMMENSE ATELIER DANS LE QUARTIER DE CHISIPITE (UNE PETITE COMMUNE DE LA BANLIEUE DE HARARE), GÉRÉ PAR MISHECK MASAMVU ET MOI-MÊME. EN DISCUTANT NOUS AVONS PU REMONTER LE TEMPS, ET CETTE INSTALLATION NOUS A DE NOUVEAU RÉUNIES.

Vous avez réalisé cette œuvre/ installation intitulée *Mapfupa eMadzimambokadzi*. Vous vous sentez également à l'aise de lui attribuer le titre : *Bedroom Interview*, pourquoi ?

Lorsque j'ai réalisé cette œuvre, je mettais en lumière des situations où les femmes doivent offrir leur corps pour être employées afin de survivre, et pas seulement dans le domaine de la prostitution mais aussi dans d'autres milieux professionnels comme les concours de beauté par exemple. Nos corps sont considérés comme une sorte de monnaie d'échange que nous devons utiliser pour être vues. Je voulais commenter ces perceptions que les gens ont des femmes qui réussissent. « Avec qui a-t-elle couché pour avoir autant de succès ? Comment peut-elle rencontrer des difficultés alors qu'elle est si belle ? Elle mérite mieux. » Je mets en scène ici un dialogue imaginaire entre une femme et un homme dans une chambre à coucher.

La vulnérabilité des femmes continue d'être exploitée indéfiniment. Pourquoi une installation et non les œuvres textiles ou photos et techniques mixtes pour lesquelles vous êtes plus connue ?
Je voulais jouer avec les notions sexuelles que le bois peut représenter. C'est dur et inconfortable, et la dureté du bois était intéressante, en tant qu'objet qui représenterait le patriarcat. Nous avions accès à de vieux meubles dans l'ancien espace de Chisipite, ce qui était passionnant. Quand je me lasse de prendre des photos et de jouer avec le tissu, je trouve mon équilibre grâce au travail de performance et d'installation. C'est ainsi que j'ai réussi à utiliser ce mobilier auquel j'avais accès ainsi que certains membres de corps de mannequins. J'ai fait ce travail de mise

en scène pour montrer un état d'esprit tragique. Je voulais retranscrire ce que ce sujet engendrait comme sentiments personnels.

Un écran plat et des fils barbelés avec les bretelles de soutien-gorge emmêlées sont inclus dans l'installation. D'après ce que j'ai compris, les bretelles ont été rajoutées plus tard. Pourrions-nous parler de cela et de leurs significations ?
L'écran plat était une décision improvisée car les photos étaient censées être directement projetées sur le lit, mais cela rendait compliqué le positionnement du projecteur. J'ai donc décidé de montrer les images par le biais d'un diaporama sur l'écran plat. Elles ont été prises à partir de ce qui ressemblait à une scène de crime, suggérant qu'une femme avait été cambriolée à Hatfield et que ses affaires étaient juste éparpillées un peu partout. J'ai senti que ces images avaient un lien fort avec ce sentiment de violence.

Et qu'en est-il des fils barbelés ? Le fil barbelé est entremêlé avec des cordes colorées qui sont, je suppose, les bretelles de soutien-gorge, un autre média que vous avez utilisé dans beaucoup de vos œuvres.
Je suppose que la question que je pose concerne la sécurité. En tant que femmes, dans quelle mesure nos corps sont-ils en sécurité dans l'espace de travail ? Je réfléchissais au matériel qui pourrait le mieux répondre à cette conversation sur la sûreté et la sécurité. J'ai pensé à utiliser le fil de fer barbelé et à le placer tel un halo suspendu au-dessus de l'œuvre, symbolisant l'image de la femme comme un ange, un être pur. Les femmes représentées par les bretelles de soutien-gorge se retrouvent

empêtrées dans des situations difficiles.

Pouvez-vous imaginer cette œuvre avec différents objets ? Selon le décor ou l'espace, ajouteriez-vous d'autres objets ?

En fait j'aimerais beaucoup pouvoir montrer cette installation sans rien autour. Lorsqu'elle est exposée avec d'autres œuvres, elle peut disparaître derrière ces dernières. Mais cela n'a pas été possible jusqu'à présent. La seule chose que je pourrais suggérer, serait d'enlever l'écran et de projeter les images directement sur le mur derrière avec un éclairage tamisé.

La sémiotique de vos œuvres n'est pas évidente. Le lit et les chaises roses peuvent remettre en question le sens qu'un lit peut avoir à différentes étapes de notre vie. Plus on vieillit, plus le lit devient un lieu de repos et de sommeil accueillant. Pour quelqu'un de plus jeune, cependant, il a davantage une connotation sexuelle. Vous considérez-vous comme un artiste avant-gardiste et de quelle manière ?

Je ne suis pas sûre de savoir ce que cela signifie, «avant-gardiste». La couleur rose représente l'intérieur du vagin.

Mapfupa eMadzimambokadzi. En langue Shona, mapfupa signifie les os et Mambokadzi, la reine. Chaque fois que le mot mapfupa est prononcé, chaque Zimbabwéen se remémore automatiquement la lutte pour l'indépendance. Le mot mapfupa occupe une place importante dans la déclaration de Mbuya NeHanda' avant sa mort lors du Premier Chimurenga². Pouvez-vous nous parler de l'importance de ce titre pour votre installation ?

J'ai ressenti le besoin d'utiliser ce titre parce qu'il est la métaphore d'une bataille que je mène personnellement au quotidien. J'essaye de me frayer un chemin en tant que femme à travers des situations patriarcales, en m'élevant au-dessus d'elles et en utilisant l'art pour en guérir. Les corps sans vie de l'installation deviennent mon interprétation des os et de la symbolique qu'ils représentent. Je ne voulais évidemment pas que les os ou les corps sans vie soient la seule chose que les gens voient, alors j'ai décidé d'appeler les femmes qui vivent ces situations des reines. Je crois que leur capacité à supporter et à surmonter de telles situations est admirable. Ces femmes sont grandes ! Elles sont des reines ! En conclusion, le titre *Mapfupa eMadzimambokadzi* est un hommage aux survivantes de viols.

Enfin, partagez avec moi ce que vous ressentez en sachant que vous avez été sélectionnée pour être l'artiste qui aura une exposition personnelle à AKAA 2020 grâce au Fonds de Dotation Robert Bollé ?
Incroyablement enthousiaste et dépassée. C'est une période assez bouleversante pour moi en ce moment. Je suis humblement touchée par la visibilité dont bénéficie mon travail.

HAVING A CONVERSATION WITH KRESIAH MUKWAZHI IS EASY. OUR JOURNEY STARTS FROM RECOGNIZING THAT WOMEN ARTISTS IN ZIMBABWE ARE NOT MANY AND THE SUPPORT ONE NEEDS IN THE ART WORLD AND ONE'S INTEGRITY IS IMMEASURABLE. THERE WAS BOTH A STUNNING IMMEDIACY AND A LAID-BACK FEEL IN DISCUSSING THE INSTALLATION “MAPFUPA EMADZIMAMBOKADZI” WHICH FORMED PART OF THE EXHIBITION “BEDROOM INTERVIEW” IN 2019. THE INSIDE STORY HERE IS QUITE PROFOUND – KRESIAH CREATED THIS INSTALLATION WHILST AT VILLAGE UNHU BETWEEN THE YEARS 2016-17 WHICH WAS IN A HUGE SPACE IN CHISIPITE (A LOW DENSITY SUBURB IN HARARE), RUN BY MYSELF AND MISHECK MASAMVU AS A COLLECTIVE OPEN ART STUDIO SPACE. INTERESTINGLY WE HAVE GONE BACK INTO TIME AND BY CONTRAST THE INSTALLATION HAS BROUGHT US BACK TOGETHER AGAIN.

You have made this work/installation titled *Mapfupa eMadzimambokadzi*, which you also feel comfortable calling «*Bedroom Interview*», why?

When I made the work, I was responding to situations where women were finding themselves having to offer their bodies to be employed and survive. Not just in the sex work context but even in other working spaces such as beauty pageants for example. Our bodies are seen as a kind of currency we must use to be seen. I wanted to comment on these perceptions that people have of successful women. «Who did she sleep with to be that successful? How can she be struggling when she is this beautiful? She deserves better.» It's an imagined dialogue between a woman and a man in a bedroom setting.

The vulnerability of women continues to be exploited indefinitely. Why an installation and not the other materials that you are known for; mixed media textile and photography?

I wanted to play with the sexual notions that wood can represent. It's hard and uncomfortable, and the hardness of the wood was interesting, as an object that would represent patriarchy. We had access to old furniture in the old space in Chisipite, which was exciting. When I am bored of taking pictures and playing with fabric, I find my balance through performance and installation work. So that is how I managed to use this furniture which I had access to as well as some mannequin body parts. I wanted to set them up in a tragic scene which represents a state of mind, and I made that work to show that state of mind. I wanted it to be as broken up as I was feeling about this particular subject.

A flat screen and barbed wire with the bra straps entangled in them are included in the installation. These objects became part of it at a later point from what I understand? Could we talk about that and its significance?
The flat screen was an improvised decision because the installation was supposed to have photographs projected on the bed, and the projector generated a few problems when positioned above. So, I decided to show the images through a slide show on the flat screen. They were taken from what looked like a crime scene, suggesting that a woman had been robbed in Hatfield and her belongings were just scattered all over. I felt those images had a strong connection to that feeling of violence.

And what about the barbed wire? Colorful strings are entangled in the barbed wire, which I presume are the bra straps, another media that you have used in many of your works.

I guess the question I am asking is about safety. As women, how safe are our bodies within the workspace? I was thinking about what material could best answer this conversation about safety and security. I thought about using the barbed wire and placing it as a halo hanging over the work, creating the image of women as angels, pure. The women represented by the bra straps find themselves entangled in difficult situations.

Could you envision your work with different objects? According to the setting or space, would you add other objects?

I would very much like to like to show the work on its own. When exhibited with other works, it can disappear behind the pieces surrounding it. But it hasn't worked out that way until now. The only thing I could suggest, would be to remove the screen and have the images directly projected on the wall behind it with dim lighting.

The semiotics in your works are not obvious. The pink bed and chairs can question the meaning a bed may have at different stages in our lives. The older you become the more inviting the bed becomes as a place of rest and sleep. For anyone younger, however it can have sexual connotation. Would you consider yourself as a forward-thinking artist and in what way?

I am not sure I know what that means, 'forward thinking'. The pink color is the inside of the vagina.

Mapfupa eMadzimambokadzi. In Shona language mapfupa signifies the bones and Mambokadzi, the queen. Each time the word mapfupa is spoken each Zimbabwean automatically connects to the liberation struggle. Mapfupa holds a significant place in Mbuya NeHanda's' statement before her death during the First Chimurenga². Can you talk to us about the importance of this particular title for your installation?

I felt the need to use this title because it is a metaphor for the war I am in myself. I am trying to fight my way as a woman through these patriarchal situations, rising above them and using art to heal from them. The lifeless bodies in the installation become my interpretation of bones and the symbolism they hold. I obviously did not want the lifeless

bones or bodies to be the only thing that people see, so I decided to call the women who experience these situations Queens. I believe that their capacity to endure and overcome such situations is admirable. These women are royalty! They are Queens! In conclusion the title *Mapfupa eMadzimambokadzi*, is a Tribute to Rape Survivors.

Finally, please share what it feels like to know you were selected to be the one artist to have a solo show at AKAA 2020 thanks to the Fonds de Dotation Robert Bollé?

Excited and overwhelmed. It is generally quite an overwhelming time for me right now. I am humbled by the visibility my work is receiving.

¹ Mbuya Nehanda est une figure centrale de la première guerre de Chimurenga. Elle a été tuée pour avoir été le symbole de la résistance contre la domination blanche.
² Première guerre de libération du Zimbabwe -1896-97

¹ Mbuya Nehanda is a spirit medium and central figure in the first Chimurenga war. She was killed for being the symbol of resistance against white rule.
² First Liberation war in Zimbabwe -1896-97



INTERVIEW DE / BY SHIRA WOLFE

Raquel van Haver

Spirits of the Soil¹

PRÉSENTÉE PAR ARTCO GALLERY

Extrait de l'interview sur artland.com de Raquel van Haver par Shira Wolfe.

NÉE EN COLOMBIE ET AYANT GRANDI AUX PAYS-BAS, CETTE ARTISTE DE 30 ANS CONTINUE DE NAVIGUER ENTRE ART ET ACTIVISME COMMUNAUTAIRE, MANIANT SON PINCEAU ET VOYAGEANT À TRAVERS LE MONDE. ELLE PART DU SUD-EST D'AMSTERDAM OÙ ELLE VIT ET TRAVAILLE POUR SE RENDRE DANS DES PAYS COMME LA COLOMBIE, LE NIGERIA, TRINIDAD ET TOBAGO ET CURAÇAO, RENCONTRANT ET PEIGNANT DES PERSONNES DE TOUS HORIZONS, PARMİ LESQUELLES DES INDIVIDUS EN MARGE DE LA SOCIÉTÉ QUI ONT TENDANCE À ÊTRE IGNORÉES, ÉVITÉES, STIGMATISÉES OU MÊME CRAINTS. (...)

Pour l'œuvre *Spirit of the Soil*, vous avez fait des recherches à Lagos, au Nigeria, mais aussi dans d'autres pays. Je suis curieuse de savoir comment vous choisissez les lieux où vous allez faire de la recherche artistique ?

Au départ, Lagos était lié à un autre projet mais il a fini par faire partie de *Spirits of the Soil*. La plupart du temps, les institutions, les musées ou les fondations qui me soutiennent ou me commandent des travaux me demandent où je souhaite aller. En général, j'ai déjà une assez bonne idée de l'endroit où j'aimerais voyager. Cette année, je vais travailler en Colombie, au Venezuela et à Curaçao. La Fondation Mondriaan m'a accordé une bourse pour enseigner à l'IBB (Instituto Buena Bista) de Curaçao, je vais donc fusionner cette expérience avec d'autres projets. Comme vous pouvez le voir, je profite souvent de mes voyages de travail, pour approfondir ma pratique artistique. Parfois je retourne dans des endroits où j'ai déjà été et je ressors mes archives photographiques de cet endroit. Mon objectif principal est toujours de prendre beaucoup de photos ou de films lorsque je me rends quelque part, afin d'en tirer des informations.

Comment s'est déroulé le processus de recherche pour *Spirit of the Soil* ? J'ai réalisé 9 tirages de photo-collages, suite à mon projet de photographie sur Lagos que j'ai réalisé lors d'une résidence à la Fondation African Artists. J'y ai passé un mois et demi la première fois que j'y suis allée, et j'y suis retournée plusieurs fois pour prendre de nouvelles photos, réaliser un magazine documentant le processus, et montrer mon travail pendant le Lagos Photo Festival. À mon arrivée, je me souviens

avoir pensé : « Je ne peux pas faire ça ! Je ne suis pas photographe, je suis peintre. J'ai commencé à faire des recherches sur la ville et j'ai rassemblé une énorme quantité de photos avec lesquelles j'ai fini par faire des collages. À Lagos, j'ai compris qu'au fil des ans, je prenais les mêmes types de photos dans les mêmes types d'endroits partout dans le monde. À un moment donné, je suis arrivée à une fête de rue et j'ai vu toutes ces tables dans la rue, des bouteilles de bière, de la nourriture, des gens qui dansent, des lumières. Cette image m'était si familière. J'avais vu et vécu ce genre de rassemblement à Amsterdam, à Londres, à Cuba, à Trinidad, en Colombie, etc. Le même cadre, les mêmes types de personnes dans différents groupes qui mangent ensemble, c'est juste chaleureux et confortable. (...)

Avez-vous l'impression que votre style en tant qu'artiste a beaucoup changé au fil des ans, ou avez-vous toujours eu l'impression d'avoir conservé une esthétique propre ?

J'ai obtenu mon diplôme de l'académie des beaux-arts avec des œuvres monumentales, et à l'époque je pensais encore que mes œuvres devaient forcément avoir une certaine épaisseur, mais plus maintenant ! Il y a vraiment ce sentiment de masculinité dans mon œuvre, qui a toujours été très présent. Avant, je peignais plus souvent avec des couleurs sombres, et maintenant, c'est devenu beaucoup plus coloré. Une fois que j'ai commencé à travailler avec la peinture à l'huile, j'ai vraiment commencé à chercher jusqu'où je pouvais aller dans l'épaisseur de l'œuvre. Je pense que c'est important. Je ne pense pas qu'en tant qu'artiste il soit nécessaire de montrer son travail au monde entier bout de six mois seulement. Pour moi, une grande partie de ce travail concerne la technique. Il s'agit de trouver comment manipuler les matériaux de manière à ce qu'ils puissent être très épais et superposés et contenir les couleurs.

Pouvez-vous me parler de certains artistes que vous avez rencontré et admiré au cours de vos voyages et de vos recherches artistiques à l'étranger qui vous ont inspiré ?

J'adore le travail d'Angelica Dass. C'est une artiste brésilienne qui vit en Espagne, et qui a lancé un projet sur la couleur de la peau. Elle photographie toutes les personnes qu'elle connaît et trouve la couleur correspondante à leur peau, en travaillant avec toutes sortes de petits appareils et de matériel, et répertorie tout cela dans un dossier. Elle réalise ensuite ces grands murs remplis de couleurs, et ajoute les photos de passeport afin de montrer les différents traits de visage des gens. C'est vraiment absurde, mais super beau, et cela fait vraiment réfléchir sur les questions concernant le « métissage » et « ce que nous sommes ». Les gens commencent ainsi à réaliser que tout cela est absurde parce que le « blanc » et le « noir » n'existent pas. C'est un projet incroyablement beau qui est vraiment inspirant. Les autres artistes que j'aime sont

Kudzana Chiurai du Zimbabwe ; Zanele Muholi d'Afrique du Sud, dont l'exposition personnelle a eu lieu au Stedelijk l'année dernière ; mon ami Rabi Koria, un artiste syrien qui vit aux Pays-Bas et qui a récemment exposé à Art Rotterdam ; la photographe belge Sanne Wilder et son projet « Island of the Colourblind » ; Sheena Rose de la Barbade ; L'artiste jamaïcaine Ebony G. Patterson ; Kemay Wa Lehulere d'Afrique du Sud ; et Igshaan Adams, également d'Afrique du Sud... Je pourrais continuer pendant des heures !

THE 30-YEAR-OLD ARTIST, WHO WAS BORN IN COLOMBIA AND GREW UP IN THE NETHERLANDS, IS CONTINUING WITH HER OWN FUSION OF ART AND COMMUNITY ACTIVISM, WIELDING A PAINTBRUSH AND TRAVELLING AROUND THE WORLD. SHE'S TRAVELLED FROM AMSTERDAM SOUTHEAST WHERE SHE LIVES AND WORKS TO COUNTRIES INCLUDING COLOMBIA, NIGERIA, TRINIDAD AND TOBAGO AND CURACAO, MEETING AND DEPICTING PEOPLE FROM ALL WALKS OF LIFE, AMONG WHOM ARE PEOPLE ON THE FRINGES OF SOCIETY WHO TEND TO BE IGNORED, AVOIDED, STIGMATISED OR EVEN FEARED. (...)

For *Spirits of the Soil*, you did research in Lagos, Nigeria, but also in other countries. I'm curious to hear about how you choose the places where you go to do artistic research.

Initially, Lagos was related to a different project and it ended up becoming a part of *Spirits of the Soil* too. Most of the time, institutions, museums or foundations that are supporting me or are commissioning work ask me where I want to go. I usually already have a pretty good idea of where I'd like to go. As it stands, I'll be working in Colombia, Venezuela and Curacao this year. The Mondriaan Foundation gave me a scholarship to teach at the IBB (Instituto Buena Bista) in Curacao, so I'll combine that experience with other projects. As you can see, I often combine work trips, or sometimes I return to places where I've already been and look back through my photo archives of the place. My main goal is always to take a lot of pictures or film footage when I go somewhere, in order to source information from it.

So how did the research process for *Spirits of the Soil* go? There are 9 prints of collages in the first room of the exhibition, from my photography project about Lagos which I worked on during a residency at the African Artist Foundation. I spent a month and a half there the first time I went, and returned several times to take

new photographs, make a magazine which documented the process, and show my work during Lagos Photo Festival. When I first arrived I remember thinking: « There's no way I can do this! I mean, I'm not a photographer, I'm a painter. » But in the end I started researching the city and I collected a huge amount of photographs with which I ended up making the collages. In Lagos, I discovered that throughout the years, I've actually been taking the same types of photographs in the same kinds of places all over the world. At one point I arrived at a street party, and I saw all these tables on the street, bottles of beer, food, dancing people, lights. This image was so familiar to me. I had seen and experienced this kind of togetherness in Amsterdam, in London, in Cuba, in Trinidad, in Colombia, you name it. The same setting, the same kinds of people in different groups eating together, it's just warm and cosy. (...)

Do you feel like your style as an artist has changed a lot through the years, or have you always felt that this is your voice and style?

I graduated from art academy with large-scale work, and at the time I still thought it was really thick, but now I don't anymore! There is a sense of masculinity in the work, which was always very present. I used to paint more with dark par shades, and now my work has become a lot more colourful. Once I started working with oil paint I found myself investigating how far I could take the thickness in the work. I think this is important. I don't believe that as an artist you should necessarily show your work to the world when you've only been doing something for half a year. A big part of this work, according to me, is about technique. It's figuring out how to manipulate my materials in such a way that it can get really thick and layered and contain the colours.

Can you tell me about some artists you have met on your travels and during your artistic research abroad whom you admire and who have inspired you?

I love Angelica Dass's work. She's a Brazilian artist who lives in Spain, and started a project about skin colour. She photographs everybody she knows and finds the corresponding colour to their skin, working with all kinds of little testers and equipment, and this goes into a file. She then makes these large walls filled with colours, and adds the passport pictures in order to show people's different facial features. It's really absurd, but super beautiful, and it really gets people thinking about questions surrounding 'mixed race' and 'what you are.' People start realising it's all nonsense because 'white' and 'black' don't exist. It's an incredibly beautiful and inspiring project. Other artists I love are Kudzana Chiurai from Zimbabwe; Zanele Muholi from South Africa, whose solo show was on at the Stedelijk last year; my friend Rabi Koria, a Syrian artist who lives in Holland and recently had an exhibition at Art Rotterdam; the Belgian photographer Sanne Wilder and her Island of the Colourblind project; Sheena Rose from Barbados; Jamaican artist Ebony G. Patterson; Kemay Wa Lehulere from South Africa; and Igshaan Adams, also from South Africa... I could keep going for hours!

ESSAI DE / BY ARMELLE DAKOUO

Héla Ammar

PRÉSENTÉE AGORGI GALLERY

Le langage du corps, parfois plus parlant que les expressions d'un visage, est au cœur d'une réflexion que l'artiste Héla Ammar mène en plusieurs temps. *Body Talks* s'inscrit dans un ensemble de travaux, intitulé *A fleur de peau* qui met en scène le temps qui passe. Ce temps traversé par la mémoire collective empreinte des faits sociopolitiques de l'histoire tunisienne. *Body Talks* conte l'histoire d'une jeunesse activiste militant pour ses libertés et ses droits en Tunisie. Portrait d'une génération de l'époque actuelle, elle fait écho à bien des luttes au-delà des frontières de la Tunisie. Sans cesse, Héla Ammar creuse, interroge les notions de mémoire, d'identité et de temps.

La notion de temporalité qui imprègne fortement l'œuvre de Héla Ammar est mise en corrélation régulière avec les récits historico-politiques de son pays afin d'en souligner les injustices et de réparer les inégalités sociales. Ce travail de mémoire, transposé à sa réflexion sur le temps, importe à l'artiste au-delà de sa création plastique, et pourrait se résumer à l'adage « pour savoir où l'on va il faut savoir d'où l'on vient ».

Sa série *Body Talks*, projetée dans le temps présent, poursuit ce questionnement et martèle l'engagement de l'artiste dans la lutte pour la dignité des personnes, l'intégrité des minorités et les droits des « gens de la marge »¹. Les portraits de la nouvelle génération d'activistes tunisiens que comprend cette série sont une « peinture d'une époque contemporaine en Tunisie dont les enjeux sont identiques partout dans le monde.² ». Ces blogueurs, militants LGBT, designers ou artistes sont connus et reconnus pour le message politique qu'ils délivrent et les droits qu'ils défendent car ils ont gagné en visibilité depuis la révolution du printemps arabe.

Héla Ammar choisit délibérément de voiler ce qui fait d'eux des célébrités : leur visage. Car si leurs visages les identifient et expriment leurs luttes, leurs corps témoignent de la « force et de l'énergie »³ qu'ils portent dans leurs combats. La concordance entre les neuf personnalités et leurs tatouages confère une assurance et un air combatif à leur gestuelle corporelle. La sobriété du fond noir et de leurs tenues plutôt sombres contraste avec le port d'un foulard aux couleurs vives et ornées de fleurs – principalement de roses – appelé *hijab*. Porté par la classe féminine ouvrière, ce foulard largement identifié en Tunisie donne une dimension universelle au propos de l'artiste. « Déplaçant le repère de l'identité »⁴, il intrigue et renforce notre curiosité pour l'identité de la personne qui le porte.

Dans cette conversation sans paroles, l'installation *A Thousand roses*, également présentée à AKAA cette année, dialogue avec les portraits de *Body Talks*. Tissant un discours en filigrane, les roses, qui reprennent les motifs des foulards, sont transposées en sculptures de fines tiges. Cette douzaine de tiges de roses dorées à l'extrémité rouge, est disposée en une installation instable tel un mikado. En écho à la justesse mais aussi à la fragilité du combat mené par cette jeunesse militante, *A Thousand roses* interprète « le cycle végétal » qui naît, qui fane puis qui meurt mais dont les graines portent de nouvelles pousses, symbolisant l'espoir d'un renouveau. Un avenir meilleur imaginé par les générations qui se succèdent mais qui ne se ressemblent pas, nous emmène alors à un langage commun auquel nous nous identifions. En cela, la force de Héla Ammar, à travers ces identités plurielles et multiples est de nous faire adhérer à une cause commune, sans repères sociaux, identitaires ou temporels.

¹ Raquel van Haver's solo exhibition *Spirits of the Soil* was presented at the Stedelijk Museum Amsterdam in 2019, after winning the 'Koninklijke Prijs voor de Vrije Schilderkunst', the prestigious Dutch Royal Award for Modern Painting in 2018.

¹ Ila Belhassine : www.justiceinfo.net/fr/commissions-verite/37371-tunisie-portraits-a-fleur-de-peau-de-militants-de-la-cause-gay/html

² Citation de Héla Ammar

³ Ibid

⁴ Ibid



Héla Ammar
Salah III
2018
Body Talks
Courtesy AGorgi Gallery

Body language, which is sometimes more eloquent than the expressions of a face, is at the heart of Héla Ammar's artistic practice, which she explores in several phases. *Body Talks* is part of a larger series, entitled *A fleur de peau*, which stages the passage of time, marked by collective memory, impacted by the socio-political context of Tunisian history. *Body Talks* tells the story of young activists who are fighting for their freedom and their rights in Tunisia. As the portrait of today's generation, the series offers an echo to the many struggles in Tunisia and beyond its borders. Héla Ammar is constantly digging and questioning notions of memory, identity and time.

The notion of temporality that strongly permeates Héla Ammar's work is regularly correlated with the historical and political narratives of her country in order to highlight injustices and repair social inequalities. Her work on memory, connected to her approach on the passage of time is important to the artist beyond her artistic process. To know where you are going, you must know where you come from : a philosophy the artist lives by.

Her *Body Talks* series, recently created, explores this line of questioning and reinforces the artist's commitment to bringing light on the struggle for dignity, the integrity of minorities and the rights of «marginalized populations»¹. According to the artist, these portraits of the new generation of Tunisian activists form the «painting of a contemporary era in Tunisia where what's at stake is similar to other countries around the world.»² She photographs bloggers, LGBT activists, designers and artists known and recognized since the Arab Spring Revolution for their political message and the rights they defend.

Héla Ammar deliberately chooses to cover what identifies them as celebrities: their faces. For if their faces can express their struggles, their bodies bear witness to the «strength and energy»³ they carry in those struggles. The connection between the nine models in the series and their tattoos gives them both a confident and combative quality. The sobriety of the black background and their rather dark outfits offer a contrast with the brightly colored scarfs decorated with flowers - mainly roses - called hindiya, over their faces. Traditionally worn by the female working class, this scarf widely identified as Tunisian gives a universal dimension to the artist's subject. By «taking away the marker of identity»⁴, we are intrigued as to whom the model may be. The artist brings out the viewer's curiosity.

The installation *A Thousand roses*, also presented at AKAA this year, is designed as a wordless conversation which creates a new dialogue with the *Body Talks* portraits. The artist manages to weave in a new discourse from the roses found in the scarf patterns and the fine stems in her sculptural work. The golden stems of twelve red roses are arranged in an unstable installation. This represents both the righteousness and the fragility of the fight led by this militant youth. *A Thousand roses* is a reinterpretation of «the plant cycle». A plant is born, withers, dies, and is born again, which symbolizes hope and the possibility of renewal. A better future imagined by the generations that succeed one another but that are not alike, and thus create over time a common language to which we may identify. Through these plural and multiple identities, Héla Ammar makes us adhere to a common cause, without social, temporal or identity landmarks. This is her strength.

¹ Ifa Belhassine : www.justiceinfo.net/fr/commissions-verite/37371-tunisie-portraits-a-fleur-de-peau-de-militants-de-la-cause-gay.html

² Citation de Héla Ammar

³ Ibid

⁴ Ibid

ESSAI DE / BY ARMELLE DAKOUO

Thandiwe Muriu

PRÉSENTÉE PAR 193 GALLERY

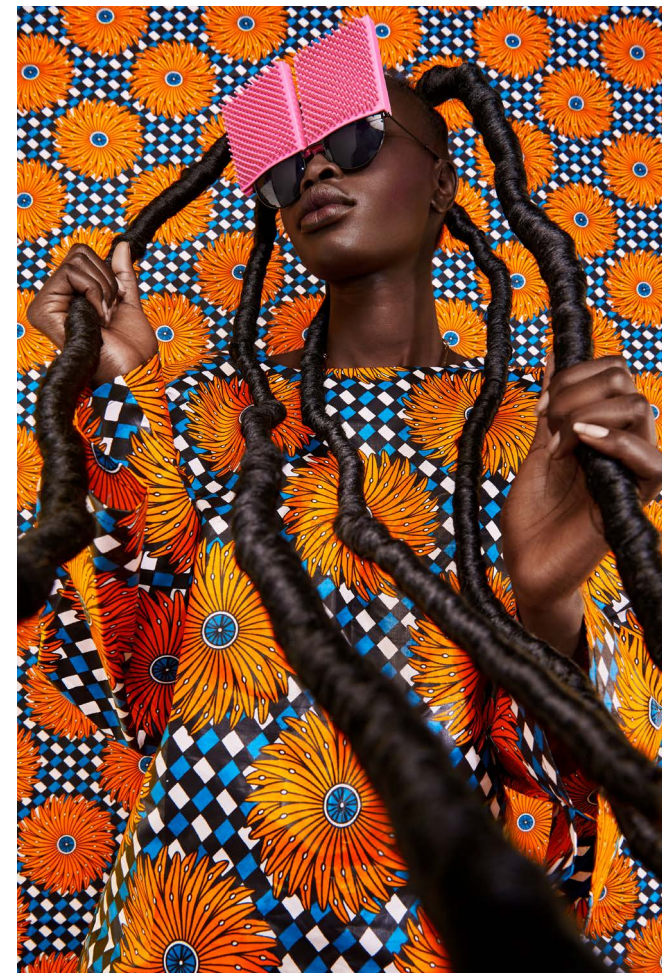
À l'âge de quatorze ans, la jeune Thandiwe Muriu découvre la pratique de la photographie. Ce qui n'est qu'un passe-temps au début devient vite une passion. Encouragée par un père qui soutient ses filles dans les projets qui leur tiennent à cœur, Thandiwe grandit dans un cercle familial sensible aux arts et à l'esprit de créativité. Réalisant que la photographie lui permet de s'exprimer tout autant que ses sœurs, elles mêmes artistes - l'une est pianiste et l'autre styliste- Thandiwe Muriu développe sa pratique et ses techniques pendant toute son adolescence.

Marquée par la collection du magazine Vogue de sa grande sœur, Thandiwe est séduite par les portraits et les canons de beauté que renvoyaient leurs couvertures. Elle convainc alors sa petite sœur de lui servir de modèle et réalise ses premiers portraits en utilisant ce dont elle dispose. C'est l'époque où les réseaux sociaux se développent, donnant de la visibilité à ces jeunes graines d'artistes : à seulement 17 ans, elle décroche sa première commande photo. Bravant les stéréotypes d'une pratique plutôt masculine, Thandiwe Muriu poursuit son apprentissage auprès de mentors tels que Emmanuel Jambo ou Mutua Matheka tout en poursuivant des études supérieures en business school. Une fois diplômée, alors qu'elle va entamer une carrière toute tracée en entreprise elle se rend compte que ce qui aurait pu être un choix de raison est en effet loin de son idéal de vie . C'est une nouvelle fois son père qui l'encourage avec bienveillance à faire de sa passion son métier. Elle a vingt-trois ans, et signe sa première commande pour une campagne internationale. D'autres perspectives s'ouvrent alors à elle.

Ce qui détermine son travail est cette incroyable volonté de rendre palpable une réalité kenyane, une esthétique propre aux canons de beauté qui lui importent mais surtout qui lui ressemblent. Rappelons nous de la faible représentation des modèles noires en couverture de Vogue ou de n'importe quels magazines de mode jusqu'au milieu des années 2000. Le lectorat africain ne peut en aucun cas s'identifier à ces représentations qui ne reflètent pas une communauté toute entière. Sans forcément revendiquer de discours idéologique ou politique, Thandiwe Muriu choisit de représenter des modèles qui lui ressemblent : « je ne sais être que moi même, africaine ». Elle valorise, sublime la peau noire et les cheveux naturels frisés dans l'esprit du mouvement culturel «Black is Beautiful ».

Souhaitant rendre ce qui définit pour elle une africanité, Thandiwe Muriu met en contraste ce grain de peau si noir avec des tissus aux motifs exubérants et aux couleurs chatoyantes. L'utilisation de ces tissus - même si leurs origines sont diverses et pas toujours de fabrication africaine - constitue un fil conducteur dans ses travaux. Forte et audacieuse cette représentation africaine est selon elle éloignée des couleurs pastels des codes esthétiques occidentaux.

La série *Camo* qui est présentée pour cette cinquième édition de AKAA a été réalisée entre 2015 et 2019. Elle est l'un des premiers travaux personnels de l'artiste. Perfectionniste dans son travail de commande, elle apprend à lâcher prise pour laisser libre cours à un autre imaginaire mais surtout elle y définit l'identité plastique de son œuvre. Elle veut être fidèle à elle-même et marquer de son empreinte un autre possible pour la jeune génération d'artistes femmes ou d'entrepreneuses en Afrique. À la question de savoir si aujourd'hui elle aimerait réaliser des commandes pour le magazine Vogue, elle répond oui à sa manière, car c'est aujourd'hui au tour des artistes africaines de s'exprimer comme elles l'entendent. L'espoir de voir la communauté noire représentée de manière plus systématique en « guest star » dans les média est désormais possible. L'avènement du film *Black Panther* en 2018 a libéré la voie et a posé les des jalons d'une représentation positive de la d'une communauté noire avec ses codes et son esthétique. Il n'est pas rare maintenant de voir un modèle ou une star noire en couverture de magazine , comme en témoignent les dernières unes des magazines Elle ou Vogue. Il est tout aussi fréquent que l'artiste soit également noir, tel le portrait réalisé en hommage à Breonna Taylor par Amy Sherald dans le numéro de septembre 2020 de Vanity Fair.



The *Camo* series which is presented for this fifth edition of AKAA and for the first time in Paris, was created between 2015 and 2019. It is one of the first personal series of the artist. Extremely attentive to her client's wishes in her commissioned work, she allows her imagination great freedom in her personal artistic practice which gives it a unique identity. She wants to remain true to herself and leave her mark on another young generation of women artists and entrepreneurs in Africa.

When asked if she would like to do commissions for Vogue magazine today, she accepts only if she can apply her vision and style. Thandiwe strongly believes that it is now the turn of African artists to express themselves as they see fit. The hope to see the black community represented more systematically as «quest stars» in the media is now possible. The advent of the film *Black Panther* in 2018 has cleared the way and laid the groundwork for a positive representation of the black community with its own codes and esthetic. Today it isn't uncommon to see a black model or star on the cover of a magazine, as seen on the latest issues of Elle or Vogue. It should be just as common for the artist behind the portrait to be black as well, such as the portrait done in tribute to Breonna Taylor by Amy Sherald in the September 2020 issue of Vanity Fair.

Thandiwe Muriu
Camo 2.0 4452
2018
Photography, Ed.7
Courtesy 193 gallery



EXPOSITION

KINSHASA CHRONIQUES

Palais de Chaillot
Trocadéro – Paris 16^e
citedelarchitecture.fr
#ExpoKinshasa

14.10.2020
11.01.2021

Une exposition
en co-production avec



Télérama

Inrockuptibles

TROISCOULEURS

TRANSFUGE

philosophie



nova

LE GRAND MIX

PARIS PREMIER

TV5MONDE

© KONGO ASTRONAUTS. Sans titre – série « After Schengen », 2019. Courtesy de l'artiste & d'Axis Gallery, New York

Remerciements | Acknowledgements

Nous tenons à remercier



L'Organisation Internationale de la Francophonie qui a rendue possible la publication de la cinquième édition du journal AKAA, ainsi que l'ensemble de nos partenaires. Nous remercions également chaque auteur qui a prêté sa plume à ce journal ainsi que ceux qui ont participé à la traduction et la relecture des articles. Nous remercions les membres de notre comité de sélection : Bénédicte Aillot, Didier Claes et Nawal Slaoui, nos exposants qui nous rejoignent pour la première fois cette année ainsi que ceux qui nous renouvellent leur confiance, nos amis et nos proches qui ont accepté nos journées interminables et tous ceux qui nous ont aidé à maintenir le cap tout au long de cette année particulièrement difficile. Enfin un immense coup de chapeau à notre merveilleuse équipe AKAA sans laquelle rien n'aurait été possible.

We extend our gratitude and thanks to l'Organisation Internationale de la Francophonie, who made possible the publication of the fifth edition of the AKAA newspaper, and to all of our partners. We are grateful to every author who contributed to this newspaper as well as to those who participated in the translation and proofreading of each article. We wish to thank members of our Selection Committee: Bénédicte Aillot, Didier Claes et Nawal Slaoui, galleries exhibiting with us this year for the first time as well as those who have renewed their trust to us, friends and loved ones who tolerated our long hours, all those who helped us maintain the course throughout this difficult year. Finally, an especially warm thank you to our wonderful, hardworking AKAA team, without whom this would not have been possible.

Partenaire du Journal AKAA Partner of AKAA's journal



Partenaires Premium Premium Partners



Partenaires associés Associate partners



Partenaires de la Programmation Programming Partners



Partenaires Médias Media Partners



Édition | Publication

Direction éditoriale

Armelle DAKOUO

Conception graphique

Agence SISSO - Gabrielle LE BELLEC

Textes de

Armelle DAKOUO, Mimi VUURMAN, Maëva CHANOINE, Georgina MAXIM, Yves CHATAP, Véronique RIEFFEL, Malala ANDRIALVIDRAZANA, Christine BARTHE, Fabienne DUMONT, Shira WOLFE, Krista THOMPSON

Traduction et Relecture

Victoria MANN, Fiona HARWOOD, Mark BURNS, Alice CHRISTOPHE, Scott LAWRIEMORE, Alban CORBIER-LABASSE, Fabienne LE ROY, Christine MATTHIEU

Les auteurs développent librement une opinion qui n'engage qu'eux mêmes.

Impression

Richard Mallet, Graph 2000 - France

NON DISPONIBLE À LA VENTE, EXEMPLAIRE DISTRIBUÉ GRATUITEMENT

CHAMPAGNE



Nicolas Feuillatte

FRANCE



Né en terre d'enchantement

L'ABUS D'ALCOOL EST DANGEREUX POUR LA SANTÉ, À CONSOMMER AVEC MODÉRATION.