Sammy Baloji
Press Package

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Gauthier, Valériane, «L'artiste Sammy Baloji exhume le passé colonial pour proposer un nouveau regard sur l'Histoire», in *L'Afrique Hebdo, France 24*, le 30 novembre 2020

Regarder



Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Azimi, Roxana,
«Arts plastiques : Sammy Baloji, cuivre hurlant», *Le Monde*, le 15 novembre 2020

Le Monde Afrique • CULTURE & STYLE

Arts plastiques : Sammy Baloji, cuivre hurlant

Dans le cadre de la saison « Africa 2020 », l'artiste congolais expose deux immenses sculptures devant le Grand Palais, à Paris, explorant les angles morts de la colonisation.

Par Roxana Azimi · Publié le 15 novembre 2020 à 10h00



L'artiste congolais Sammy Baloji et son œuvre « Johari - Brass Band », devant le Grand Palais, à Paris, en 2020. Didier Plowy / RMNGP

Sammy Baloji se serait volontiers soustrait à l'exercice biographique. *« Ma vie n'est pas excitante »,* esquive l'artiste congolais (RDC), 41 ans, sur la terrasse d'une grande brasserie parisienne où il roule sa cigarette, une semaine avant le nouveau confinement. On insiste : ce n'est quand même pas banal d'avoir exposé, à moins de 40 ans, dans deux grands raouts de l'art contemporain, la Biennale de Venise en 2015 et la Documenta de Cassel en 2017. « *Disons que Venise et la Documenta étaient des défis qui ont marqué mon passage de la photographie vers l'installation* », répond-il, aussi cool qu'imperturbable.

Branchez-le toutefois sur « son » Grand Palais et là, il devient intarissable. Invité par le président de l'institution parisienne, Chris Dercon, dans le cadre de la saison « Africa 2020 », Sammy Baloji a installé deux immenses sculptures. Ses instruments de musique en cuivre scarifié trônent sur des socles vides jusqu'alors, de part et d'autre de l'escalier extérieur d'un bâtiment tout sauf neutre. Erigée en 1900, l'imposante architecture a servi d'écrin à l'Exposition universelle, vitrine d'un progrès industriel dont la colonisation fut le moteur. Le mastodonte avait tellement fasciné le roi belge Léopold II qu'il engagea son architecte en chef, Charles Girault, pour construire à Tervuren, à une dizaine de kilomètres de Bruxelles, le Musée royal de l'Afrique centrale.

Deux histoires sans lien apparent

Ainsi se connectent, pour le Congolais Baloji et le Belge Dercon, deux histoires sans lien apparent. Le plasticien, dans ses deux sculptures monumentales financées par la galeriste Imane Farès, tisse une trame subtile entre la prédation minière au Congo et les cuivres abandonnés par la fanfare de l'armée coloniale à Saint-Domingue, que les anciens esclaves récupéreront pour créer leurs propres parades. Ce qui ramène le rouleur de cigarette à sa biographie.

A Lubumbashi, où Sammy Baloji est né en 1978 dans une famille de commerçants, la vie tournait déjà autour de l'extraction du cuivre. Le jeune homme se souvient de la cheminée fumante de la Gécamines, la société administrant les mines depuis l'époque coloniale, et des sirènes qui scandaient le quotidien laborieux de la ville. Il n'a pas oublié non plus les violences du début des années 1990, quand le président autocrate du Zaïre, Mobutu Sese Seko, sent son pouvoir vaciller. Lors du massacre des étudiants sur le campus de l'université de Lubumbashi, Sammy Baloji a 12 ans. Emeutes,

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

pillages et xénophobie : la crise rattrape les Luba du Kasaï, l'ethnie dont est issue la famille Baloji, qui perd alors tous ses biens. *« Tout ce que je fais aujourd'hui trouve ses racines dans cette expérience violente de devoir renier l'ethnie d'où je viens »,* rapporte-t-il avec pudeur.

Lire aussi | Sammy Baloji ou le temps malaxé des colonies

Adolescent, Sammy Baloji cherche à raconter dans ses bandes dessinées les histoires de son pays. En réponse aux planches importées qui *« parlaient des réalités occidentales plutôt qu'africaines »,* il cofonde le collectif Vicanos Club, regroupant un premier noyau de dessinateurs, vite rejoints par d'autres créateurs. Parallèlement à ses études en sciences de l'information et de la communication, Baloji pratique la photo, d'abord avec sa tante, qui tient un studio, puis de manière plus professionnelle, avec le photographe Simon Mukundayi.

Une époque gommée des manuels scolaires

Il se cherche jusqu'en 2003, lorsqu'il découvre le potentiel artistique et politique des archives. Invité par l'Institut français à répertorier les traces du paysage industriel et architectural de Lubumbashi, il tombe sur le fonds photographique de la Gécamines. Devant ses yeux défilent les scènes d'une époque gommée des manuels scolaires, où l'absurde le dispute à la cruauté. Un choc pour le jeune Lushois, qui ignore tout ou presque du passé de son pays avant l'indépendance. Depuis, il n'aura de cesse d'explorer les angles morts de la colonisation, en tressant les images d'hier et d'aujourd'hui dans des installations d'une implacable sobriété.

Les musées le repèrent en 2007, aux Rencontres photographiques de Bamako. Trois ans plus tard, le voilà au Museum for African Art, à New York, puis en 2012 au prestigieux Smithsonian, à Washington. Depuis, il figure au générique d'importantes expositions à Paris, Londres ou Sydney. Sans jamais oublier son pays natal. Pour braquer les projecteurs sur une scène congolaise d'une incroyable vitalité, il a fondé en 2008 l'association Picha (« image », en swahili), qui organise la Biennale de Lubumbashi.

Confiné au printemps à la Villa Médicis, à Rome, où il était en résidence, Sammy Baloji s'est mis à redessiner à partir des motifs de tissus congolais, en vue de sa prochaine exposition aux Beaux-Arts de Paris, dont l'ouverture le 4 décembre est suspendue aux déconfimes. Qu'il vive à Bruxelles, expose à Paris ou réside à Rome, tout le ramène invariablement à sa matrice, le Congo.

Roxana Azimi

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Michel, Nicolas,
«Quand les artistes
Sammy Baloji et Kapwani
Kiwanga interrogent les
sociétés post-coloniales»,
Jeune Afrique, le 26
octobre 2020

jeuneafrique

ARTS

Quand les artistes Sammy Baloji et Kapwani Kiwanga interrogent les sociétés post-coloniales

26 octobre 2020 à 15h14 | Par *Nicolas Michel*



Commande d'œuvres pour l'un, prix Marcel-Duchamp pour l'autre, deux artistes disséquant le passé colonial de l'Europe sont mis à l'honneur en France à l'aube de la Saison Africa 2020.

Deux noms : Kapwani Kiwanga et Sammy Baloji. Deux artistes majeurs de la scène contemporaine, deux plasticiens travaillant sur les colonisations et la persistance de l'histoire coloniale dans le présent, deux créateurs honorés aujourd'hui en France.

Les strates de la domination coloniale

Comment raconter l'histoire ? Comment interpréter l'archive ? Autant de questions qui irriguent aussi le travail du Congolais Sammy Baloji, originaire de Lubumbashi où il est né en 1978. Longtemps connu comme photographe, il a approfondi sa pratique et son travail de plasticien enraciné dans le passé de la RD Congo explore toutes les strates de la domination coloniale, notamment économique, jusqu'au présent. La Réunion des musées nationaux–Grand Palais (RMN-GP), associée à la Saison Africa 2020, l'ont invité à concevoir deux sculptures pour les socles de la façade du Grand Palais, à Paris, du côté de la station de métro Champs-Élysées-Clémenceau.

En réponse, l'artiste a réalisé deux instruments de musique en cuivre, un sousaphone et un cor d'harmonie, qui renvoient aux instruments abandonnés en Louisiane au XIXe siècle, lors de la défaite du corps expéditionnaire français. Instruments qui furent ensuite récupérés par les esclaves et utilisés dans les fanfares (« *Brass Bands* »). D'où le nom de l'œuvre : « *Johari – Brass Band* ».

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Michel, Nicolas,
«Quand les artistes
Sammy Baloji et Kapwani
Kiwanga interrogent les
sociétés post-coloniales»,
Jeune Afrique, le 26
octobre 2020

Instruments scarifiés



L'utilisation du cuivre n'est évidemment pas un hasard, puisque ce métal abondant dans le sous-sol congolais est à l'origine d'une exploitation éhontée du pays et de sa main-d'œuvre par des multinationales rapaces et des élites souvent corrompues, et ce depuis 1885. Sammy Baloji a scarifié le cuivre de ces instruments en référence aux pratiques anciennes éradiquées par la présence coloniale, et il les a disposés dans des structures métalliques reprenant la forme de minerais du Katanga. Les instruments semblent ainsi emprisonnés dans des cages de métal. Un geste fort de sens qui prolonge ses travaux précédents.

UNE RÉFÉRENCE À CE QUI DEMEURE DANS L'OMBRE MAIS INFLUENCE LE VISIBLE

« Tout part d'anciennes photos d'archives utilisées pour des classifications ethnographiques qui viennent des collections du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervueren », expliquait Baloji lors d'une précédente exposition où les scarifications jouaient déjà un rôle. On retrouve dans ce travail la recherche polysémique propre à l'œuvre de Baloji, et une référence à ce qui est connu, à ce qui est caché, à ce qui demeure dans l'ombre mais influence le visible.



Le terme Johari fait ainsi référence à la « fenêtre de Johari » qui sert à classer les différentes informations accessibles, ou pas, à une personne. Fort d'une riche actualité, Sammy Baloji présente actuellement à la galerie Imane Farès l'exposition *Kasala: The*

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Michel, Nicolas,
«Quand les artistes
Sammy Baloji et Kapwani
Kiwanga interrogent les
sociétés post-coloniales»,
Jeune Afrique, le 26
octobre 2020

Slaughterhouse of Dreams or the First Human, Bende's Error, jusqu'au 14 novembre.

La consécration simultanée de ces deux artistes pourrait apparaître comme un simple hasard, mais peut-être s'agit-il d'un peu plus que cela. Débat sur les restitutions, organisation d'une saison consacrée à l'Afrique, multiplication des publications et des expositions consacrées à la période coloniale : plus que ses voisins, la France se penche sur son passé et accepte peu à peu de le regarder en face.

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Cahen-Patron, Iseult, «Le Grand Palais inaugure deux sculptures monumentales de Sammy Baloji évoquant la colonisation», *Connaissances des Arts*, le 20 octobre 2020

connaissance des arts

INFO / 20.10.2020

Le Grand Palais inaugure deux sculptures monumentales de Sammy Baloji évoquant la colonisation



Johari - Brass Band, les deux sculptures de Sammy Baloji, ont été installées aujourd'hui sur l'escalier du Grand Palais ©Didier Plowy pour la RMNGP

Dans le cadre de la Saison Africa 2020, la Réunion des musées nationaux-Grand Palais a donné carte blanche à Sammy Baloji. L'artiste d'origine congolaise a réalisé deux sculptures, intitulées Johari - Brass Band, qui sont visibles, depuis aujourd'hui et jusqu'au 17 janvier 2021, au niveau de l'entrée Clémenceau du Grand Palais.

L'événement Saison Africa 2020 met à l'honneur les cinquante-quatre états du continent africain et ses acteurs à travers une programmation d'expositions et d'événements partout en France métropolitaine et dans l'Outre-mer. La participation de Sammy Baloji apparaît comme une évidence. Né en 1978 à Lubumbashi au Congo, l'artiste est largement engagé dans les questionnements autour de l'identité africaine et les impacts de la colonisation. Il développe, depuis plus d'une dizaine d'années, une pratique artistique portant un regard critique sur les sociétés. Pour l'occasion, l'artiste a réalisé deux sculptures intitulées *Johari – Brass Band*. L'inauguration a eu lieu ce mardi 20 octobre au Grand Palais à Paris.



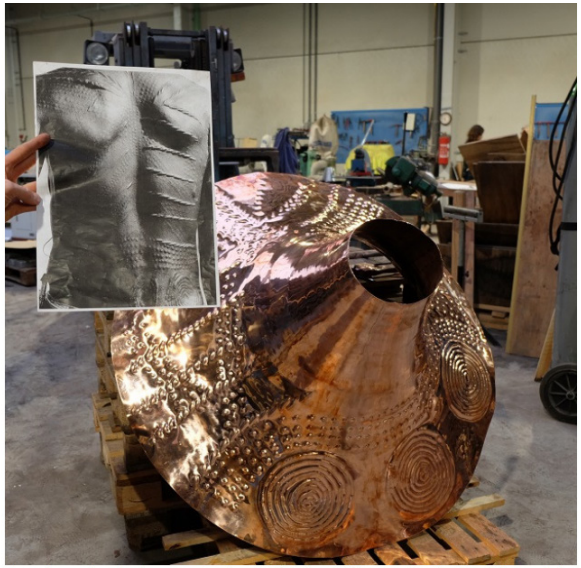
Cette installation s'inscrit dans le cadre de l'événement Saison Africa 2020 ©RMN-GP

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Cahen-Patron, Iseult,
«Le Grand Palais
inaugure deux sculptures
monumentales de
Sammy Baloji évoquant
la colonisation»,
Connaissances des Arts,
le 20 octobre 2020

Le colonialisme en question

Les sculptures, installées ce mardi au niveau de l'escalier Clémenceau du Grand Palais, sont une référence directe à la colonisation française en Amérique. Hautes de 3 mètres, les œuvres sont les répliques monumentales d'instruments en cuivre (sousaphone et cor d'harmonie) abandonnées par les expéditionnaires français à Saint-Domingue, au XIX^{e} siècle. Le titre de l'œuvre *Brass Band* fait référence aux fanfares locales formées par les esclaves, après leur révolte, qui ont récupéré les instruments laissés sur place. Des traces de cicatrices et d'entailles ont été gravées sur le cuivre. Celles-ci illustrent la « *scarification de l'identité congolaise* », et plus largement africaine, conséquence du colonialisme.
Les sculptures sont enserrées par une structure métallique prenant la forme des minerais du Katanga, des cristaux qui en *swahili*, la langue nationale et officielle du Congo, se nomment « *Joharis* ». *Johari – Brass Band*, installées dans le cadre singulier de la Saison Africa 2020 (décembre 2020-juillet 2021), seront réinstallées après le chantier de rénovation du Grand Palais, prévue pour cinq ans.



Le cuivre présente des marques de scarification, référence directe à la violence de la colonisation ©RMN-GP

Bientôt une rétrospective de l'artiste aux Beaux-Arts de Paris

Très présent sur la scène artistique contemporaine, Sammy Baloji, représenté par la Galerie Imane Farès, a exposé à de nombreuses reprises. Dernièrement, son travail a été présenté au Museumcultuur Strombeek de Belgique (2018), au Point du Jour à Cherbourg (2019) ou encore à la Lund Konsthall et Aarhus Kunsthal en Suède (2020). Il figurait, cette année, parmi les artistes invités à la Biennale de Sydney. Le 3 décembre prochain, sera inaugurée, aux Beaux-Arts de Paris, sa première exposition dans une institution parisienne. La rétrospective aura également lieu dans le cadre de la Saison Africa 2020 et du Festival d'Automne.



Après les travaux de rénovation du Grand Palais, les deux sculptures seront réinstallées ©RMN-GP

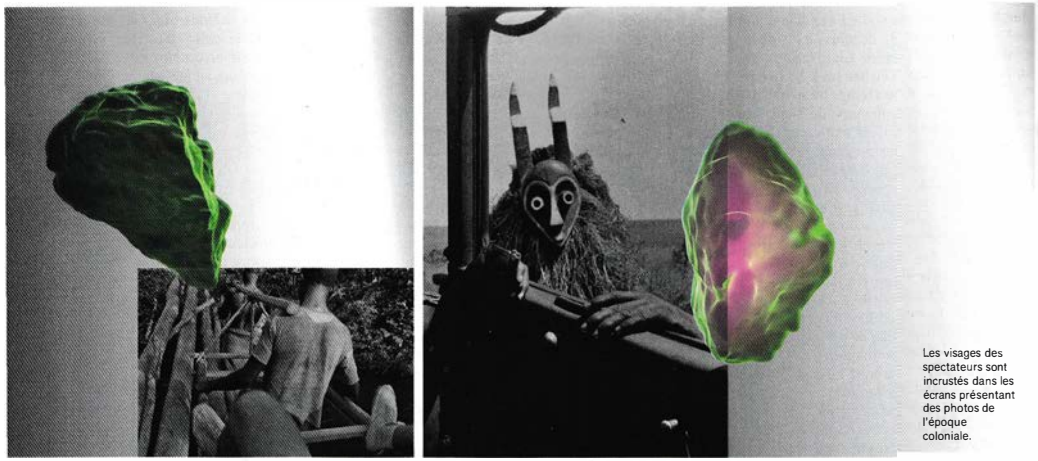


Iseult Cahen-Patron

Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Azimi, Roxana,
“Making of: Le temps
malaxé des colonies“,
M Magazine le Monde, 11-13
septembre 2020, p. 86



Les visages des spectateurs sont incrustés dans les écrans présentant des photos de l'époque coloniale.

MAKING OF

Le temps malaxé des COLONIES.

À PARIS, L'ARTISTE CONGOLAIS SAMMY BALOJI MET EN SCÈNE UNE “PERFORMANCE MÉMORIELLE”. AU CŒUR DU DISPOSITIF, DES PHOTOGRAPHIES PRISES AU CONGO BELGE DANS LES ANNÉES 1930, LE VISAGE DES SPECTATEURS CONTEMPORAINS ET UN POÈME.

Texte Roxana AZIMI

QUESTIONNER L'HÉRITAGE COLONIAL, DISSÉQUER ET RECOMPOSER LES ARCHIVES dans un grand télescopage entre passé et présent. Voilà quinze ans que Sammy Baloji peaufine et éprouve sa méthode. L'artiste congolais n'y déroge pas pour l'exposition que lui organise la galerie Imane Farès, à Paris, depuis le 10 septembre.

Le point de départ vient d'une résidence menée, en 2018, au Musée Rietberg de Zurich. L'institution helvétique venait de récupérer le fonds photographique de l'anthropologue allemand Hans Himmelheber, constitué en 1939 lors de son voyage au Congo, alors colonisé par la Belgique. Le musée songe vite à faire dialoguer cet ensemble avec les collections des musées ethnographiques de Genève et de Bâle, tout en le confrontant au regard d'artistes contemporains. Sammy Baloji hésite. Il a déjà revisité les archives de l'expédition de Charles Lemaire, conservées au Musée de Tervuren, en Belgique, pour sa série photographique *Congo Far West*, et ne veut pas se répéter. Il consent malgré tout à aller voir de près les clichés de Himmelheber. Une vraie mine. Tout sauf neutres, ils confortent le récit officiel colonial : voyez comme les autochtones approuvent les collectes menées par les musées occidentaux, voyez comme ils sont dûment rétribués !

Sammy Baloji n'a pas oublié le court-métrage réalisé en 1953 par Alain Resnais et Chris Marker, *Les statues meurent aussi*, magnifique réquisitoire antiraciste et anticolonialiste, censuré pendant onze ans. Comme les deux cinéastes, il estime que les objets ont été arrachés à leurs racines. Décontextualisés, muets, ils sont presque morts. Les premières minutes du film, où des personnes face caméra observent des objets renfermés dans des vitrines, inspirent à Baloji son dispositif fondé sur des photomontages associés à des miroirs. Les visages des spectateurs qui regardent les clichés s'y reflètent, mais, pour l'artiste, *« ce regard ne redonne aux objets ni leur aura ni leur usage, encore moins leur contexte »*.

Pour réinsuffler aux artefacts collectés par Himmelheber leur généalogie – mieux, leur voix –, Baloji imagine un contre-récit. Non pas une enquête à charge, mais une *« performance mémorielle »*. Ainsi lui vient l'idée d'inviter son cousin, l'écrivain Fiston Mwanza Mujila, installé en Autriche, à rédiger un *kasala*. Ce poème accompagne généralement les étapes importantes de la vie des Luba du Kasaï, une province du Congo. Rédigé en trois mois, ce texte de dix-sept pages agrège les références historiques depuis la colonisation belge jusqu'à la brutale libéralisation du secteur minier au Congo, dans les années 1990. Il suffit de tendre l'oreille pour que, soudain, resurgissent des siècles de dépossession et d'extraction. Ⓜ

SAMMY BALOJI, “KASALA: THE SLAUGHTERHOUSE OF DREAMS OR THE FIRST HUMAN, BENDE'S ERROR”, GALERIE IMANE FARÈS, 41, RUE MAZARINE, PARIS 6e. JUSQU'AU 14 NOVEMBRE. IMANEFARES.COM

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Lafont Anne,
"Penser depuis l'art Noir",
Critique, Mai-Juin-Juillet
2020, Tome LXXVI - n°
876-877-878, p. 405-423

Penser depuis l´art Noir

Mathieu K. Abonnenc, Lotte Arndt et Catalina Lozano (éd.)
Ramper, dédoubler
Collecte coloniale et affect
Paris, éditions B42, 2016, 325 p.

Sandra Delacourt, Katia Schneller et Vanessa Theodoropoulou (éd.)
Le Chercheur et ses doubles
Paris, éditions B42, 2016, 175 p.

Whitney Battle-Baptiste et Britt Rusert (éd.)
La Ligne de couleur de W.E.B. Du Bois
Représenter l'Amérique noire au tournant du xx^e siècle
Traduit de l'anglais par Julia Burtin Zortea.
Paris, éditions B42, coll. «Culture», 2019 [éd. originale, 2018], 143 p.

La collection «Culture» des éditions B42[1] – collection que dirige l'artiste Mathieu Abonnenc – accueille des textes d'auteurs dont le projet critique repose sur une réflexion audacieuse où l'art contemporain croise les questions politiques, notamment les questions de genre et postcoloniales. Les livres, publiés par une maison d'édition dont le fondateur, Alexandre Dimos, est aussi graphiste, font l'objet d'une inventivité formelle remarquable, qui entre en résonance avec les nouvelles propositions théoriques des discours. Trois de ces ouvrages, parus entre 2016 et 2019, font corps : imperceptiblement, et peut-être même involontairement, ils inaugurent en français un nouveau champ esthétique que je me propose d'appeler l'art Noir. Ils rassemblent des artistes, des chercheurs, des curateurs et des critiques engagés dans la fabrique d'une œuvre théorique et plastique dont le projet est à la fois la transmission des mémoires et de l'histoire de l'Atlantique noir et l'imagination – au sens plein – des futurs de l'Afrique continentale et diasporique.

Ce projet éditorial est unique en France. Deux des ouvrages parus en 2016 – *Ramper, dédoubler* et *Le Chercheur et ses doubles* (désormais *RD* et *CD*) – se font écho et ouvrent la voie à toute une génération de jeunes auteurs : Mathieu Abonnenc mais aussi Lotte Arndt, Julien Bondaz, Sandra Delacourt, Katia Schneller et Vanessa Theodoropoulou. Ces derniers recourent aux outils théoriques les plus récents des sciences humaines pour révéler une production artistique contemporaine, dont l'objet et le projet convergent dans la reformulation de nos sociétés post-nationales, de nos réflexions post-disciplinaires et de nos utopies sociales et politiques post-raciales. En parallèle, les éditions B42 font ressurgir des travaux plus anciens par le biais de la traduction, comme en témoigne l'édition critique de la cinquantaine de dessins du sociologue africain-américain W. E. B. Du Bois (1868-1963) par Withney Battle-Baptiste et Britt Rusert, sous le titre *La Ligne de couleur de W. E. B. Du Bois. Représenter l'Amérique noire au tournant du xx^e siècle* (désormais *LC*). On commence à reconnaître aujourd'hui en W. E. B. Du Bois l'un des pères oubliés de la sociologie moderne et le créateur de modalités d'enquête innovantes, faites d'entretiens, en partie libres, en partie modélisés[2]. En revanche, on connaît moins son travail d'invention graphique (diagrammes, cartes, schémas, «infographies» de toutes sortes) qui visait à la fois à restituer des données et à mettre en lumière de manière éloquente la réalité méconnue de la société noire des États-Unis, au lendemain de la guerre de sécession et de l'abolition

1. Le nom de la maison d'édition, fondée en 2008, fait référence à la bible de Gutenberg, dite aussi B42, car chaque page contenait 42 lignes. Il s'agirait du premier livre imprimé en Europe. Il le fut à Mayence au milieu du xv^e siècle par l'imprimeur allemand, Gutenberg, qui recourut, pour la première fois, à des caractères mobiles en alliage de métal.

2. Voir l'introduction de Nicolas Martin-Breteau au livre de W. E. B. Du Bois, *Les Noirs de Philadelphie. Une étude sociale*, trad. N. Martin-Breteau, Paris, La Découverte, 2019.

Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Lafont Anne,
“Penser depuis l’art Noir“,
Critique, Mai-Juin-Juillet
2020, Tome LXXVI - n°
876-877-878, p. 405-423

de l’esclavage : alphabétisation, accès à l’éducation, répartition géographique, possession de terrains, occupations professionnelles… Initialement conçus pour le pavillon des *Nègres de l’Amérique* au sein de l’Exposition universelle de Paris en 1900 et donc destinés à un public étranger, ces saisissants dessins recueillis dans l’ouvrage de Battle-Baptiste et Rusert surent retenir l’attention sinon de l’Amérique, du moins de certains Américains, Noirs et Blancs, puisque la cinquantaine de planches voyagea l’année suivante à Buffalo (*LC*, p. 19).

L’homme à la tête de ce vivier esthétique, Mathieu Abonnenc, est un des artistes les plus intéressants de la création contemporaine. Son œuvre prend des formes diverses – installations, films, éditions – qui sont autant d’enquêtes et de recherches dont la visée n’est pas tant de trouver des réponses, ni même d’émettre des hypothèses ou encore de consolider des résultats, que de donner chair à ce qui n’a pas été dit. L’ensemble de ses activités plastiques – et elles le sont toutes d’une manière ou d’une autre, y compris celles qui relèvent de son engagement éditorial – interroge la complexité d’un monde forgé par la violence d’une histoire coloniale qui n’a pas fini de nous secouer à toutes les échelles de nos vies. En effet, où que nous nous situions dans nos généalogies familiales, que nous nous croyions naïvement intouchés par cette histoire, ou que nous en portions, sans pouvoir y échapper, les signes multiples sur nos corps, l’histoire coloniale s’immisce dans nos vies et exige, à suivre le travail de Mathieu Abonnenc, que l’on s’y confronte.

Or, l’interprétation des marqueurs raciaux n’est pas toujours aussi évidente qu’on aimerait le croire, tant l’histoire des hommes et des femmes emportés par la violence de l’arrachement, de la traite négrière, de l’esclavage et de la conquête, a atteint – à des degrés divers, évidemment – les bourreaux et les victimes jusqu’à leurs descendances, mais aussi brouillé, malgré les précautions obsessionnelles pour s’en protéger, la ligne de partage des uns et des autres autour de la couleur de leur peau. Cette *color line*, conceptualisée par W.E.B. Du Bois il y a maintenant plus d’un siècle dans *Les Âmes du peuple noir*[3], est encore opératoire aujourd’hui

3. W.E.B. Du Bois, *Les Âmes du peuple noir* [1903], trad. M. Bessone, Paris, La Découverte, 2007.

sous d’autres formes et on en retrouve les effets discriminants et séparatistes quand on s’attache à étudier et à comprendre nos sociétés composites sur la longue durée.

La collection « Culture » des éditions B42 est donc un lieu d’interrogation ; s’y élaborent des ouvrages qui questionnent l’inscription de cet héritage dans notre environnement visuel, du design à la création contemporaine. Sa ligne éditoriale affirme que de la forme surgit le politique ou, à tout le moins, que le renouvellement des formes visuelles induit la régénération politique de nos sociétés, sans qu’il soit possible de trancher assurément entre les causes et les effets. En conséquence, il apparaît également que les mutations politiques et sociales se traduisent par l’invention de nouvelles formes qui, à la fois, façonnent notre environnement et, par l’empreinte, s’y installent.

L’art Noir : une nébuleuse ?

Dans ce contexte éditorial ambitieux, chercheurs, critiques et artistes travaillent ensemble à fabriquer des livres qui croisent différentes disciplines et jouent de la variété des contributions (essais visuels, textes, discussions…) comme de l’hétérogénéité du matériel graphique et artistique. Ces ouvrages fondent ce que j’appelle l’art Noir[4]. Ainsi, les deux volumes *Ramper, dédoubler* et *Le Chercheur et ses doubles* développent une réflexion portée par des artistes originaires des prétendues périphéries des empires occidentaux ou en lien direct avec des territoires qui ont fait l’objet de conquêtes européennes au cours de la première colonisation (sous l’Ancien Régime) comme de la seconde (du premier tiers du XIXe siècle jusqu’à la décolonisation dans les années 1960).

4. C’est la traduction de la notion de *Blackness* que je poursuis avec mes étudiants de l’EHESS qui m’amène à emprunter la proposition de l’un d’entre eux, Cameron McKee, auteur d’une thèse soutenue en octobre 2019 : *Cultiver l’ordre visible. Représentations de la race et de l’écologie dans le monde atlantique français*, qui, avec son traducteur, a opté de manière convaincante pour « ontologie Noire », ce choix typographique de la majuscule indiquant une quête catégorielle et une dimension généralisante, par-delà la simple qualification coloriste. Cela correspond à ce que je cherche à pointer dans la locution « art Noir ». En outre, cela fait opportunément écho au travail typographique des éditions B42.

Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Lafont Anne,
“Penser depuis l’art Noir“,
Critique, Mai-Juin-Juillet
2020, Tome LXXVI - n°
876-877-878, p. 405-423

Une première communauté stylistique peut être configurée à partir des projets que les artistes ont élaborés en relation avec leurs origines géographiques. Kapwani Kiwanga, Otobong Nkanga et Mathieu Abonnenc dans *Le Chercheur et ses doubles*, et Sammy Baloji dans *Ramper, dédoubler* sont tous les quatre en prise filiale avec ces territoires sujets à la colonisation. On peut adopter cependant un point de vue plus constructiviste et, indépendamment de ces données biographiques, établir une communauté de pratiques de ces mêmes artistes, puisqu’ils partagent un ensemble d’interrogations issues de l’histoire coloniale de l’Afrique noire (le Congo, la Tanzanie, le Nigéria, le Gabon et le Sénégal) et des implantations esclavagistes en Amérique du Sud, comme en Guyane, dont le peuplement africain procède de la première colonisation.

Cette perspective constructiviste est au principe du livre, mis en œuvre et conduit par Sandra Delacourt, Katia Schneller et Vanessa Theodoropoulou, qui définit la notion d’artiste-chercheur ou plus exactement le domaine de la recherche-création, dont elles renouvellent la compréhension puisque, au lieu de le caractériser par des contenus, elles le définissent par un ensemble de dispositifs. Le livre combine analyses et entretiens – les auteurs ont interrogé artistes, critiques, curateurs et historiens sur leurs pratiques et leurs projets –, et ce faisant dessine une communauté esthétique, sans la faire émerger trop ostensiblement ni la nommer, que l’on peut désigner comme l’art Noir. On peut s’interroger sur cette réticence à la désignation : était-il nécessaire de dissimuler d’emblée la dimension raciale dans la qualification de ces pratiques artistiques ? Ou, plus exactement : était-il nécessaire d’omettre que ces qualités esthétiques – formelles, morales et politiques – se déploient *depuis* une expérience particulière, *depuis* une expérience Noire ? Quoi qu’il en soit, les auteures ont préféré recourir à une définition abstraite et non spécifique, au risque d’en faire oublier, non pas l’essentiel, mais la singularité initiale et probablement transitoire : la *blackness* (ou la noirceur dans ses dimensions esthétique et politique) telle que l’ont conceptualisée, par exemple, les artistes, historiens et critiques africains-américains[5].

5. Voir notamment H. Copeland, *Bound to Appear. Art, Slavery and the Site of Blackness in Multicultural America*, Chicago, The University of Chicago Press, 2013.

Il n’est pas impossible que les auteures aient voulu, initialement, éviter de rabattre ces œuvres sur une échelle communautaire, redoutant que soit éclipsé le travail formel des artistes en question. Il fallait donc peut-être, dans un premier temps, euphémiser cette dimension raciale et ne pas risquer que ces œuvres et ces textes soient réduits au rang de productions communautaristes, c’est-à-dire produites exclusivement par et pour des personnes de la même communauté religieuse, ethnique, culturelle ou nationale, sans ambition plastique et sans culture intermédiale – autrement dit sans art.

Est-ce à dire que le renouvellement de nos formes, de nos chantiers et de nos utopies artistiques, lorsque ceux-ci éclosent *depuis* l’expérience Noire, est entaché d’une privatisation, d’une nidification, et d’une petitesse, finalement, qui les excluent *a priori* de la possibilité d’irradier et de nouer des liens au-delà des frontières communautaires ? Ne peut-on aujourd’hui penser un art Noir qui engloberait des pratiques artistiques répandues bien au-delà de ce que font certains artistes, en l’occurrence noirs ? Peut-on tout bonnement définir un artiste noir ? Quelle jauge de négritude physique ou culturelle – à supposer qu’on puisse maintenir un tel critère par-delà le régime racial désormais disqualifié sur les plans scientifique et politique – autorise et garantit l’opportunité de cette appellation ?

S’il est fort peu probable, heureusement, qu’une définition articulée à l’anatomie dans la lignée des lois Jim Crow et de la *one-drop-rule*[6] puisse être reconnue comme opératoire aujourd’hui, il est peut-être un autre horizon définitoire, envisagé avant tout comme une nébuleuse théorique, qui mériterait d’être investi. L’art Noir pourrait être pensé comme le prolongement d’un ensemble de pratiques, de formes et de sujets portés précisément par des artistes comme Abonnenc,

6. L’ensemble de lois et d’arrêtés (*Jim Crow Laws*) organisa la ségrégation raciale dans le Sud des États-Unis au lendemain de l’abolition de l’esclavage, en 1865, et jusqu’au milieu des années 1960, au moment de la lutte pour les droits civiques. La règle de l’unique goutte de sang noir (*one-drop-rule*) assigne l’individu incapable de faire la preuve d’une ascendance exclusivement blanche à la catégorie des gens de couleur, ce qui, jusque dans les années 1960, avait des conséquences juridiques et sociales concrètes pour les Africains-Américains.

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Lafont Anne,
"Penser depuis l'art Noir",
Critique, Mai-Juin-Juillet
2020, Tome LXXVI - n°
876-877-878, p. 405-423

Baloji, Kiwanga et Nkanga. Ceux-ci inventent des formes dont la nouveauté invite à penser un certain nombre d'étrangetés contemporaines procédant directement de ce rapport de force extrêmement violent qui a régi les relations entre l'Europe, l'Afrique et l'Amérique pendant cinq siècles (du XV^e^ au XX^e^ siècle), et dont nous ne sommes toujours pas sortis.

La lecture de ces livres révèle que les œuvres de ces quatre artistes – mais probablement d'autres encore – interrogent, à l'échelle humaine, les soubassements et les réseaux insidieux de correspondances entre différents points du globe, entre les anciens sites coloniaux et les métropoles européennes desquelles partaient les conquérants. Leurs installations, leurs films, leurs performances «tissent des liens entre le passé et le présent» – pour reprendre les mots de Sammy Baloji, (*RD*, p. 141) – par-delà les frontières nationales (même quand elles sont inlassablement ré-érigées dans une fiction politique, encore assassine aujourd'hui) et par-delà les ruptures politiques, à l'instar des indépendances, qui n'ont pas endigué le mal colonial même si depuis les années 1960 ce dernier se perpétue sous des formes moins outrageusement légales et, de ce fait, moins «légitimes».

Je propose que cela soit l'art Noir : une extension du domaine de la race qui, après son discrédit définitif, rebondit dans une configuration excédant la couleur de la peau ; une race qui couvrirait un régime et une somme d'expériences qui débordent la définition ancienne et étroite calquée sur la prégnance majeure et surplombante de la couleur de la peau. Actant l'évidence du métissage et de l'ubiquité des vies et des positions esthétiques des quatre artistes promus dans ces livres, on pourrait parler désormais d'un art Noir qui n'est pas l'art des Noirs. Un art Noir qui déborde l'art des Noirs.

Pour mieux cerner cet ensemble, on peut emprunter à la fois à Édouard Glissant et à Achille Mbembe. Du premier on peut retenir la notion de créolisation définie comme mise en contact forcée de plusieurs cultures distinctes soumises à une situation de violence et de domination, et dont l'œuvre commune, totalement imprévisible, dépasse la synthèse équilibrée des cultures en présence[7]. Au second, on peut reprendre sa

7. Voir É. Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1994 ; et *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.

théorisation de l'expérience africaine de la catastrophe comme équipement le plus à même de servir d'exemple dans l'affrontement nécessairement inventif du monde à venir[8]. Le devenir-nègre du monde, selon l'expression d'Achille Mbembe, ne serait pas fatal mais au contraire le lieu du rebond vital, dont la Noirceur est le ferment, l'élan, la capacité à inventer à fond de cale. Le travail artistique achèverait ainsi la mise au rebut d'une pensée mesquine et mortifère de la race pour l'émanciper parfaitement du corps et de l'anatomie conçue comme siège des facultés, des compétences, des possibilités et des impossibilités de chaque individu. L'art Noir repose sur la reconnaissance d'une histoire de l'Atlantique noir, telle qu'elle a été écrite par Paul Gilroy[9], mais aussi sur l'historicisation de cette période qui devient une source depuis laquelle des expériences esthétiques sont possibles, expériences qui ne sont ni portées par les seuls Noirs, ni adressées aux seuls Noirs.

Ce nouvel art Noir est fondamentalement futuriste, car il a historicisé la race et ouvert les potentialités d'une nébuleuse esthétique et exploratoire où le pigment de la peau désigne un ancrage historique dont on peut se réclamer, mais non pas une identité exclusive fondée sur le corps, et encore moins un espace permettant une quelconque correspondance entre style et race.

Voir, nommer, palper

Les trois livres rassemblés ici portent la patte Abonnenc. On ne saurait en énumérer tous les enjeux. On peut néanmoins relever une thématique prédominante : la question des collections – privées ou publiques – d'objets naturels et artificiels en provenance des colonies. Ainsi, quelques années avant le discours d'Emmanuel Macron du 28 novembre 2017 qui annonçait son souhait de voir restitués les biens africains conservés dans les musées français, la dimension politique de la patrimonialisation forcée des artefacts coloniaux alimentait

8. A. Mbembe, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2013.

9. P. Gilroy, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, trad. C. Nordmann, préface de N. Yala Kisukidi, Paris, éditions Amsterdam, 2017 ; éd. originale anglaise, 1993.

Imane Farès

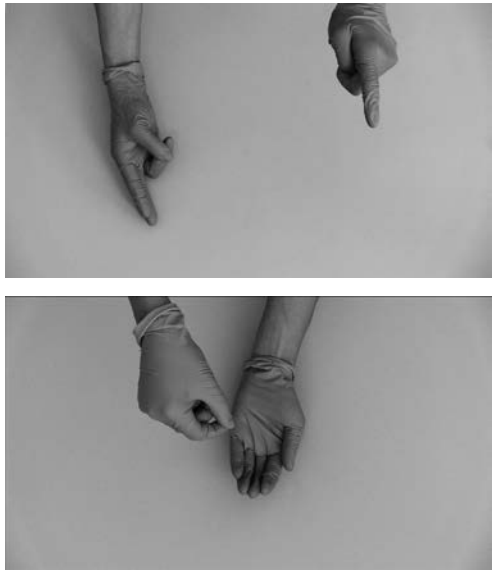
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Lafont Anne,
"Penser depuis l'art Noir",
Critique, Mai-Juin-Juillet
2020, Tome LXXVI - n°
876-877-878, p. 405-423

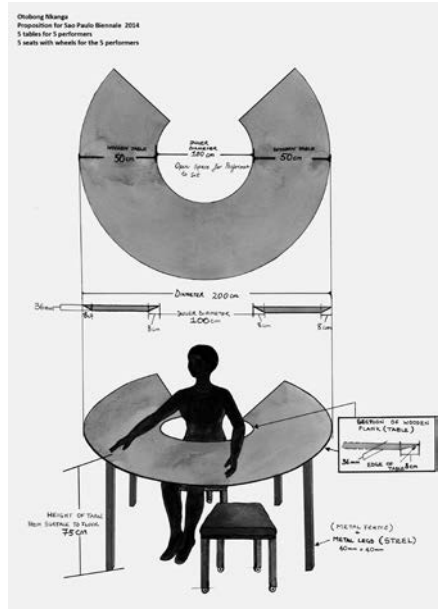
déjà la réflexion des artistes qui contribuèrent à l'écriture de *Ramper, dédoubler. Collecte coloniale et affect* et *Le Chercheur et ses doubles*.

Dans un entretien recueilli dans ce dernier ouvrage, l'artiste Otobong Nkanga invite toutefois à repenser la violence de cette patrimonialisation. Elle fait remarquer qu'il y a certes eu spoliation des populations africaines, dépossédées d'un certain nombre d'objets dans le cadre de collectes ethnographiques destinées à alimenter les musées européens, mais elle note : « Quand on entre dans tous ces musées ethnologiques, il y a effectivement des histoires de disparition et d'absence qui sont en jeu. Mais ce qui est intéressant, c'est que cette absence ne se situe pas dans le continent africain. Tous ces objets qui ont été ramassés sur le continent sont absents dans ces mêmes musées où ils sont exposés, car il leur manque les actes, les gestuelles, la spiritualité, la réalité des endroits dont ils sont issus. C'est ça l'absence ultime » (*CD*, p. 94). Plus encore que l'objet lui-même, explique-t-elle, c'est en effet le rite gestualisé autour des objets, son récit et la transmission de celui-ci qui comptent dans le lien des populations spoliées à leur histoire ancestrale. Si bien que l'objet muséifié est dépourvu de sens sans cette gestuelle, et c'est à un tel défaut de sens qu'elle-même et l'artiste Kapwani Kiwanga réagissent plastiquement, en s'intéressant, pour l'une, à la manipulation curatoriale des objets dans les musées comme nouvelle source de leur signification (*Forms of Absence*, Kiwanga, planche XIII, après la page 88 de *Chercheur*, ill. 1) et, pour l'autre, à l'inclusion de performances dans l'espace muséal comme forme artistique éphémère ou fluide non patrimonialisable (*Landversation*, Nkanga, planches XVI et XVII, après la page 88 de *Chercheur*, ill. 2).

Plusieurs leitmotivs traversent les trois livres. Tout d'abord, ils partagent le fait de nommer les individus humains et non humains et de considérer l'expérience coloniale comme la trajectoire – en négatif – de la prise de conscience de l'interspécificité et de l'insécabilité terrestre. Les artistes et les auteurs interrogent notamment la démarche taxinomique propre à l'ambition coloniale de connaissance portant à la fois sur les trois règnes – humain, animal et végétal – et sur le « règne » des objets artificiels ; ils la font apparaître comme un système d'intelligibilité clivant, auquel résistèrent les savoirs



Ill. 1 – Kapwani Kiwanga, *Forms of Absence*, vidéo, 2014 (planche XIII, après la page 88 de *Chercheur*).



Ill. 2 – Otobong Nkanga, *Landversation*, dessins pour l'installation à la Biennale de Sao Paulo, 2014 (planches XVI et XVII, après la page 88 de *Chercheur*).

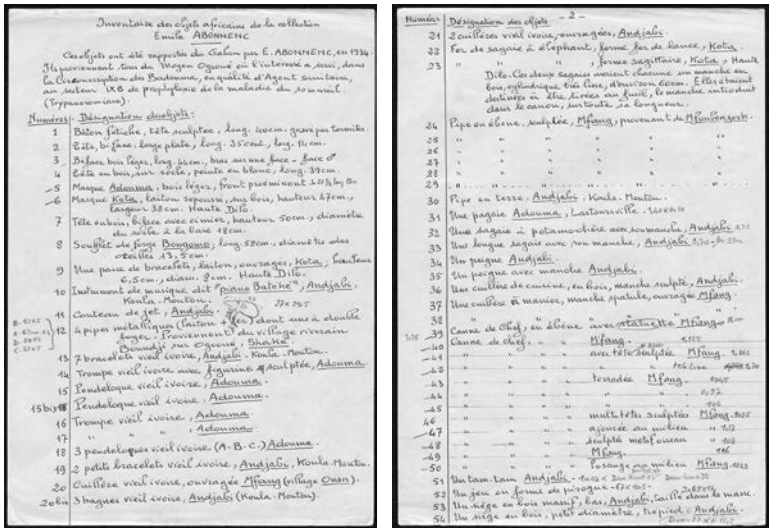
Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Lafont Anne,
“Penser depuis l’art Noir“,
Critique, Mai-Juin-Juillet
2020, Tome LXXVI - n°
876-877-878, p. 405-423

et les pratiques locales. Les œuvres d’art discutées dans ces livres opèrent ainsi une re-totalisation du vivant, malgré le modèle épistémologique au fondement d’un classement abstrait qui nia la particularité et l’animation (au double sens de *vivant* et/ou d’*animé*, notamment par les gestes rituels) des individus humains et non humains.

Dans cette perspective, Mathieu Abonnenc a inventé et réalisé un ensemble de pièces (*Secteur IX B de prophylaxie de la maladie du sommeil*, installation, 2014 et *Secteur IX B*, film, 2015) à partir de son histoire familiale, ou plus exactement de la vie de son grand-père, Émile Abonnenc, infirmier militaire au Gabon durant les années 1930 dans le cadre des campagnes sanitaires coloniales inspirées par les travaux de Pasteur. Émile Abonnenc s’installa quelques années plus tard en Guyane, où il fit œuvre d’entomologiste. Il «découvrit» alors un moustique que le système linnéen de classification et de dénomination reconnut dès lors comme le *phlebotomus abonnenci*. L’artiste se trouve ainsi doté par son aïeul d’un parent, le moustique – lui-même lointain cousin de l’insecte dit *cousin*. L’arbre généalogique des Abonnenc abrite en somme des êtres humains et des insectes. Sandra Delacourt dans *Le Chercheur et ses doubles* et Lotte Arndt dans *Ramper, dédoubler* interprètent remarquablement ce que dit cette communauté nominale de Mathieu Abonnenc (Inventaire d’Émile Abonnenc, planches II et III, après la page 88 de *Chercheur*, ill. 3) et de son *cousin*, comme écho du processus de stabilisation identitaire et préalable intellectuel nécessaire à la possession matérielle des territoires coloniaux: de fait, l’inventaire *est* la première étape dans l’appropriation coloniale; la liste des objets naturels et artificiels constitue l’acte de propriété premier.

Le saisissant travail de Sammy Baloji autour de la chasse aux gorilles dans les terres congolaises et du phénomène photographique contemporain comme preuve du trophée ou encore comme signe de la déambulation de prédation, entre également en résonance avec la question de la nomination des individus animaux, en l’occurrence les gorilles. Le chasseur européen ignorait et de fait déniait toute individualité à ces grands singes (Vue de l’exposition *Hunting and Collecting*, Sammy Baloji, 2014, p. 142-143, ill. 4), là où le photographe congolais, Chrispin Mvano, était en mesure de nommer chaque gorille personnellement (*RD*, p. 143).



Ill. 3 – *Inventaire des objets africains de la collection*, Émile Abonnenc, 1934 (planches II et III, après la page 88 de *Chercheur*).



Ill. 4 – Vue de l’exposition *Hunting and Collecting*, Sammy Baloji, 2014, Mu-ZEE, Ostende, (*Ramper, dédoubler* p. 142-143).

Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Lafont Anne,
"Penser depuis l'art Noir",
Critique, Mai-Juin-Juillet
2020, Tome LXXVI - n°
876-877-878, p. 405-423

On peut noter que cette obsession du nom comme marque offensive, comme réduction objectale dans une série, ou – à l'inverse – comme ré-enchantement individualisant après une forme de perte d'identité, fait écho au jeu ambigu du prénom des esclaves ou des anciens esclaves, puis des modèles méconnus de la peinture, comme l'a montré l'exposition *Le Modèle Noir* du musée d'Orsay au printemps 2019[10]. On a retrouvé le prénom de la jeune femme noire qui posa pour Marie-Guilhemine Benoist en 1800 (musée du Louvre) : Madeleine ; mais, comme l'a fait entendre l'écrivaine Leonora Miano dans *La Voix de Madeleine*[11], cette jeune femme avait peut-être un autre petit nom, intime, maternel, hors la langue de l'esclavage et de la plantation coloniale. Celui-ci nous restera à jamais inconnu, mais l'art permet de présumer son existence, de garder vive cette possibilité, et, plus généralement, de rendre sensible l'espace sans archive de l'africanité intime des colonies.

Cette perspective paradoxale sur la tâche du nom, qui opacifie autant qu'il singularise les individus, s'arrime à l'une des dimensions fondamentales de l'art Noir, tel que je me propose de le définir. Cette propension à révéler, à faire advenir l'inédit, produit soit par amnésie, soit par dissimulation, soit par ineffabilité, est une des réponses artistiques possibles à ces caractéristiques de l'histoire coloniale. L'art d'Abonnenc, de Baloji ou de Miano travaillent à extirper l'implicite et l'impensé qui sont causes de la torpeur dans laquelle nous plonge l'héritage colonial. Ils le font depuis des trajectoires individuelles, depuis des biographies. Ils tendent l'oreille à l'histoire personnelle. « L'enjeu et la difficulté, explique Mathieu Abonnenc, consistent à rendre ces considérations palpables. Selon moi, c'est en cela que réside l'intérêt d'une approche subjective » (*CD*, p. 37). Prolongeant sa formule, je dirais que c'est là un des apports essentiels d'une approche *artiste*. L'art rend en effet *palpable* ce que les

10. Voir ici même l'article de Sarah Frioux-Salgas.

11. Il s'agit d'un texte, encore inédit, écrit à l'occasion du lancement du timbre à l'effigie du *Portrait de Madeleine* par Marie-Guilhemine Benoist (1800) qui s'est tenu dans l'auditorium du musée du Louvre le mardi 4 février 2020, sur une initiative de la Fondation pour la mémoire de l'esclavage.

savoirs des sciences humaines et sociales entrouvrent sans toujours savoir l'animer, par manque de moyens mais aussi peut-être par pudeur.

Toutefois, l'élan de l'afro-fabulation a récemment mis sur le métier prospectif du discours académique ce type de combinaisons entre interventions imaginaires et connaissances utopiques, dont s'empare notamment, en France, la philosophe Nadia Yala Kisukidi[12], dans la lignée du pas de côté opéré par Tavia Nyong'o[13]. Cette dernière, face à l'arrachement traumatique des Africains à leur terre d'origine *via* la traite et le passage du milieu puis l'expérience de l'esclavage, et face à l'absence de traces archivistiques dépositaires du point de vue direct des vies noires en Amérique, opte pour une forme de recherche et d'écriture qui repose sur la liberté de la fabulation. L'écriture spéculative de la catastrophe africaine et diasporique recourt à l'invention et à l'imagination, dans l'espoir de compenser les lacunes dues à la fois au défaut de sources et aux conventions académiques du discours historique.

L'unité de cette triade éditoriale tient, enfin, à la question de la visibilité et de l'invisibilité comme partie intégrante de la longue histoire coloniale. Le livre sur l'œuvre sociographique de Du Bois commence d'ailleurs par l'évocation d'un engin imaginaire : le mégascope, que l'écrivain africain-américain a introduit dans une œuvre de fiction *The Princess Steel*, écrite quelques années après l'Exposition universelle parisienne. Cet outil avait pour fonction de faire « apercevoir le "très proche", un terme utilisé par Du Bois pour décrire les structures généralement invisibles et pourtant bien réelles du colonialisme et du capitalisme racial, qui conditionnent l'organisation de la société » (*LC*, p. 5). Tout est dit dans cette phrase : le mégascope s'avère l'instrument – utopique – à même de rendre visible la colonialité rhizomatique et souterraine du fonctionnement de nos sociétés contemporaines.

12. Nadia Yala Kisukidi a ainsi offert un exemple stimulant des possibilités afrofabulatoires autour de la figure de la grand-mère, dans le cadre d'une rencontre organisée par le centre d'art de Cherbourg Le point du Jour, autour de l'exposition consacrée à Sammy Baloji : *Congos, fragments d'une histoire*, le 18 janvier 2020.

13. *Afro-Fabulations. The Queer Drama of Black Life*, New York, NYU Press, 2018.

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Lafont Anne,
“Penser depuis l’art Noir“,
Critique, Mai-Juin-Juillet
2020, Tome LXXVI - n°
876-877-878, p. 405-423

En réunissant les travaux et perspectives d’Abonnenc, Baloji, Bondaz, Arndt (artistes, anthropologue et critique), *Ramper, dédoubler* propose un tir groupé pluridisciplinaire qui analyse la dynamique de la pulsion scopique comme fonction fondamentale de la conquête africaine et comme orientation majeure dans la production de savoirs coloniaux. Les chasses aux moustiques, aux papillons, aux gorilles et aux fauves évoquées par les auteurs dans des discours savants ou par les artistes, en écho à leurs œuvres, tendent le fil qui relie le fait de viser et le fait d’attraper. Entre les deux actions, on tire un trait, réel ou virtuel, celui que suit une balle, un filet ou encore une flèche. La vision est donc l’indispensable préalable cognitif à la chasse aux animaux de différentes échelles, qui elle-même est un avatar de la chasse à l’homme du temps de la traite négrière. La continuité de la domination des êtres vivants par les colonisateurs et la transportabilité des êtres humains dans la plantation coloniale et des animaux dans le musée d’histoire naturelle métropolitain traduisent l’exploitation des uns dans des dispositifs panoptiques (comme le camp de travaux forcés à ciel ouvert qu’était la plantation coloniale) et la re-naturalisation des autres dans le régime de visibilité propre à l’exposition muséale.

Voir ou être vu apparaît comme la ligne de partage par excellence entre colons et colonisés, séparation initiale, dans les territoires de chasse, et prolongée dans le processus de réimplantation coloniale ou de muséification métropolitaine : les animaux assassinés sont alors littéralement et paradoxalement *naturalisés* pour être présentables, montrables tandis que les hommes et les femmes réduits en esclavage deviennent, eux, objets de surveillance, condamnés aux travaux forcés, à toutes les brutalités possibles et à la mort sociale. Être vu signifiait alors mourir. Un être vu était alors un être mort.

Dans une autre perspective, liée étroitement à la visibilité mais sous une forme moins fatale, le sociologue W. E. B. Du Bois a matérialisé la dimension politique de la couleur, en faisant valoir l’imbrication de la dimension raciale et de la dimension esthétique. Dans son œuvre graphique, publié dans *La Ligne de couleur*…, le pigment macule un schéma et en donne ainsi différentes nuances propres à faire ressortir des qualités diverses : la carte des États-Unis est colorée en correspondance avec la densité de la population noire dans

ses différentes régions (*Distribution of Negroes in the United Sates. Negroes to the square mile*, planche 38 de *La Ligne de couleur*… ill. 5). La gradation sombre signifie – sans surprise – l’augmentation de la densité de la population noire. L’article passionnant de Julien Bondaz dans *Ramper, dédoubler* fait écho aux propositions de Du Bois qui placent la couleur aux confins de l’art et de la race, voire prolongent l’articulation de ses dimensions picturales – s’entend : artistiques – et pigmentaires – au sens de raciales – telles qu’elles furent un repère discriminant en régime colonial. Reliant des éléments apparemment disjoints tels les cartes, les territoires et les papillons dans le phénomène commun de la capture et de la conquête coloniales, Bondaz écrit : « plus que les autres insectes, et plus encore que les bêtes de chasse qui peuplent les récits des chasseurs coloniaux, les lépidoptères sont à la fois sujets et supports d’écriture. […] Ils ouvrent leurs ailes comme les pages d’un livre ou les déplient à la façon d’une carte. Les capturer revient alors à s’approprier des territoires jugés vierges ou sauvages et à s’accaparer la fragile beauté du monde » (*RD,* p. 31). Du Bois puis Bondaz rendent explicite le nouage inéluctable du politique et de l’esthétique.

En ce sens les livres de B42 mettent au jour avec conviction la part politique de nos environnements visuels et artistiques mais aussi le façonnage poétique de nos relations sociales, y compris dans leurs dimensions les plus brutales, les plus cruelles et les plus mortifères. Comme elles le furent en contexte colonial et comme l’art Noir en garde la mémoire.

Du tabou de la race à la pensée sauvage

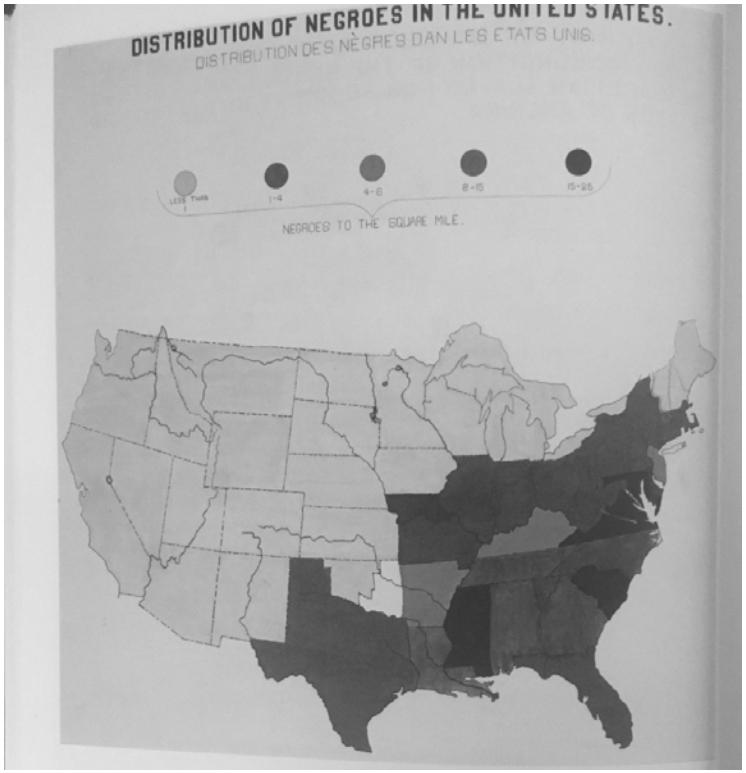
La théorie et la critique anglo-saxonnes ont beaucoup travaillé la question de la *blackness*, dans des approches d’ailleurs différentes de part et d’autre de l’Atlantique : dans l’univers américain, le *Black Art* désigne l’ethnicité des artistes et la relation à l’histoire de l’esclavage[14]. Les membres du *British Black Art*, quant à eux, s’imposèrent d’emblée indépendamment de la question raciale, dans le

14. R. J. Powell, *Black Art. A Cultural History* [1997], Londres, Thames and Hudson, 2002. E. Zabunyan, *Black is a Color. Une histoire de l’art africain-américain*, Paris, éditions Dis Voir, 2004.

Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Lafont Anne,
“Penser depuis l’art Noir“,
Critique, Mai-Juin-Juillet
2020, Tome LXXVI - n°
876-877-878, p. 405-423



Ill. 5 – W. E. B. Du Bois, *Distribution of Negroes in the United States. Negroes to the square mile*, dessin à l’encre, Washington, Library of Congress (planche 38 de *La Ligne de couleur*…).

mouvement politique plus général de décolonisation, si bien que cette étiquette couvre des pratiques artistiques propres à des individus de tous les coins de l’Empire, du Ghana à l’Inde, indifféremment du prétendu identifiant racial reposant sur l’anatomie[15]. En France, depuis la Négritude des années 1930, mouvement circonscrit au domaine littéraire, aucune communauté artistique ne s’est définie par rapport à une couleur de peau – aussi lâche cette définition puisse-t-elle être. Et l’art nègre qui l’avait précédé de quelques décennies englobait un ensemble d’objets africains sujets à la collection et à l’emprunt formel par les milieux artistiques et culturels parisiens d’avant la Première Guerre mondiale, mais ne renvoyait pas à des pratiques artistiques contemporaines.

Cette spécificité française mériterait d’être étudiée en profondeur, dans toutes ses facettes ; on peut toutefois se demander, de manière intuitive, si la résistance aux particularismes n’a pas étouffé des formes qui ne s’inscrivaient pas d’emblée dans une abstraction considérée plus universelle. L’abstraction, qui est *de facto* à l’intersection du style et du politique, peut être envisagée comme une modalité plastique sourde par essence à la race comme énergie créatrice.

Le travail des éditions B42 qui s’ancre dans l’étude du design et de l’art, du point de vue visuel et plastique, est une forme de réponse à l’inquiétude d’un art Noir dont le projet nierait toute forme d’intermédialité. L’éditeur fait entrer ces pratiques artistiques dans un discours esthétique qu’on peut dire postmoderne, en ce qu’il est postérieur mais aussi tributaire du modernisme, et qui, comme je l’ai expliqué plus haut, congédie la dimension inconfortable et chargée de la race – la part taboue – au profit d’une proposition théorico-politique plus indirecte.

Une troisième voie se dessine désormais dans la compréhension de la scène artistique actuelle, dont la spécificité est peut-être l’ubiquité, à deux titres : en ce qu’elle liquide la dimension nationale que l’on tente d’assigner à l’art et aux artistes, et en ce qu’elle déloge la race du corps. La couleur de la peau et l’ensemble des éléments anatomiques associés à la détermination raciale apparaissent dès lors comme un ancrage ancien,

15. **S. Orlando,** *British Black Art. Debates on Western Art History*, Paris, éditions Dis Voir, 2016.

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Lafont Anne,
"Penser depuis l'art Noir",
Critique, Mai-Juin-Juillet
2020, Tome LXXVI - n°
876-877-878, p. 405-423

qui n'a plus fonction de marqueur stylistique identitaire – ne sont pas Noires seulement les œuvres des artistes noirs – mais d'horizon politique, pour une création qui s'empare de tous les avatars critiques et plastiques de la colonialité.

Ces trois livres font la démonstration que ce sont les artistes qui portent ces interventions critiques, bien plus que ne l'a fait jusqu'ici le discours universitaire, en France du moins, et que de nouvelles alliances sont possibles, au-delà des critiques et des historiens de l'art, avec les politologues, les philosophes, les historiens… Tous travaillent désormais étroitement avec les artistes à l'invention de nouveaux mondes, comme si l'imagination avait précédé le théorique et le politique. Cette *pensée sauvage* – travail spéculatif en prise directe sur le monde sensible – serait une autre caractéristique de cet art Noir, qui n'est donc pas plus l'art des Noirs que la pensée sauvage n'est la pensée des sauvages[16]. Il semble en effet que dans cette nouvelle esthétique, l'art se présente comme une philosophie, dans la lignée de Léopold Sédar Senghor[17], mais aussi comme un discours historique et comme un conservatoire patrimonial alternatif au musée européen. C'est le cas dans les œuvres et les performances des quatre artistes sur lesquels les éditions B42 ont mis l'accent : Abonnenc, Baloji, Kiwanga et Nkanga.

Enfin, si rien n'oblige à figer cette idée d'un art Noir, ni même à travailler avec cette notion, il n'est peut-être pas inutile de la penser comme une catégorie transitoire qui agrège un certain nombre de pratiques pour leur engagement avec l'histoire de l'Atlantique noir. Celles-ci s'inscriraient dès lors dans un ensemble encore plus vaste d'expériences esthétiques qu'elles irriguent en retour et qui, toutes, participent à la dissolution de tout *enracinement*.

Anne LAFONT

16. «Cette "pensée sauvage" [...] n'est pas, pour nous, la pensée des sauvages, ni celle d'une humanité primitive ou archaïque, mais la pensée à l'état sauvage, distincte de la pensée cultivée ou domestiquée en vue d'obtenir un rendement» (C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage* [1962], dans C. Lévi-Strauss, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2008, p. 792).

17. S. Bachir Diagne, *Léopold Sédar Senghor. L'art africain comme philosophie*, Paris, Riveneuve, 2007.

Barthe Christine,
"Sammy Baloji",
Critique d'art, 54 | 2020,
98-100

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Sammy Baloji

«En commençant à travailler sur les images, j'ai été frappé par l'effacement de l'histoire. […] Mon travail consiste justement à reprendre le processus d'effacement et à rétablir des connexions défaites. Il se situe aussi bien dans la dissection des couches d'oubli, dans un intérêt pour la méthodologie de la disparition, que dans le rétablissement de liens»[1].

Sammy Baloji (né en 1978) est diplômé en Sciences de l'information et de la communication de l'Université de Lubumbashi ainsi que de la Haute Ecole des Arts du Rhin. Il mène depuis septembre 2019 un doctorat de recherche en art à Sint Lucas Antwerpen intitulé *Contemporary Kasala and Lukasa: towards a Reconfiguration of Identity and Geopolitics*. Depuis 2005, il a participé à de très nombreuses expositions [aux 7e Rencontres de la photographie africaine de Bamako (2007), au Smithsonian Institution (2012), à la 56e Biennale de Venise (2015), à documenta 14 (2017)] et a reçu de nombreux prix et distinctions. Il mène des recherches dans plusieurs directions incluant l'histoire du Congo et la permanence des structures coloniales dans l'espace mondialisé. Il procède par collecte et accumulation de faits, données, histoires et matériaux visuels. La photographie y intervient comme un médium privilégié. Mais ses images fonctionnent rarement de façon isolée. L'œuvre *Mémoire* associe des photographies faussement panoramiques du site industriel de la Gécamines – Société générale des carrières et des mines, République démocratique du Congo – à des images d'archives de la même société. D'emblée, Sammy Baloji convoque le collage et le montage des images, avec une clarté de propos qui le caractérise. Cette association de deux régimes d'images (faite/trouvée, récente/ancienne, personnelle/anonyme) est utilisée également dans *Congo Far West* (2010-2011), *Kolwezi* (2010-2012). A chaque fois, la confrontation de deux images dépasse un simple contraste binaire pour générer des significations ramifiées plus complexes.

Au-delà de la photographie et de ses usages, l'intérêt de l'artiste se dirige vers les dispositifs de visualisation. *Mémoire* montrait son

Sammy Baloji

"When I started to work on images, I was struck by the erasure of history. […] My work, it just so happens, consists in borrowing the process of erasure and re-establishing undone connections. It is situated as much in the dissection of the layers of oblivion and in an interest in the methodology of disappearance as in the re-establishment of links".[1]

Sammy Baloji (born is 1978) is a graduate in the Information and Communication Sciences from the University of Lubumbashi, and from the Haute Ecole des Arts du Rhin. Since September 2019, he has been at work on an art research doctorate at Sint Lucas Antwerpen titled *Contemporary Kasala and Lukasa: towards a Reconfiguration of Identity and Geopolitics*. Since 2005, he has taken part in a large number of exhibitions [the 7th Rencontres de la photographie africaine in Bamako (2007), at the Smithsonian Institution (2012), the 56th Venice Biennale (2015), and documenta 14 (2017)], and has received numerous prizes and awards. He is undertaking research in several directions including the history of the Congo, and the permanence of colonial structures in the globalized world. He proceeds by collecting and accumulating facts, data, histories and visual materials. Photography plays a part as a preferred medium. But his images rarely function in an isolated way. The work *Mémoire* associates fake-panoramic photographs of the Gécamines industrial site—General



Sammy Baloji © Sophie Nuytten, 2018, with courtesy of the artist

Quarry and Mining Company of the Democratic Republic of the Congo—with archival images of the same company. Sammy Baloji calls directly upon collage and image editing, with a clarity of ideas which is his personal trademark. This association of two sets of images (made/found, recent/old, personal/anonymous) is also used in *Congo Far West* (2010-2011), and *Kolwezi* (2010-2012). In each instance, the comparison of two images goes beyond a mere binary contrast and creates more complex ramified meanings.

Over and above photography and its uses, the artist's interest veers towards visualization systems. *Mémoire* showed his attentiveness to the panorama and an enlarged vision of reality, which was

Barthe Christine,
"Sammy Baloji",
Critique d'art, 54 | 2020,
98-100

Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

attention au panorama ou à une vision élargie du réel, qui se manifestait auparavant dans les vues des rues de Likasi exposées en 2006 à La Cambre. A partir de 2013, sa production fait aussi appel à des installations intégrant images, sons et objets transformés. Elle conserve cependant cette dimension d'élargissement de la vision. *Essay on Urban Planning* (2013), bâti en échiquier de photographies, montre en alternance des boîtes d'insectes en vue rapprochée et des vues aériennes de la ville de Lubumbashi, associées à une image et un texte d'archives. La structure quadrillée évoque les techniques cartographiques et la démultiplication des points de vue peut rappeler la vision en facettes de la mouche. Le dispositif panoptique apparaît plus pleinement encore dans *Hunting And Collecting* (2015). Cette pièce met en scène la structure d'un diorama en l'associant à des collages photographiques et à une liste des ONG opérant au Kivu Nord et Sud.

On peut également remarquer dans plusieurs autres œuvres à partir de 2015[2] la récurrence de la forme empreinte associée au cuivre, et la référence à l'entrelacement du textile. Dans ces différentes œuvres, l'idée du négatif/positif photographique se recompose dans de nouvelles complexités. En contact avec de nombreux chercheurs[3], Sammy Baloji est un artiste inséré dans un maillage actif, mais ce réseau ne fonctionne pas à son seul bénéfice. En effet, une part importante de son activité est dédiée à plusieurs actions de soutien à la création artistique *via* notamment la Biennale de Lubumbashi organisée par l'association Picha, dont il a été le cofondateur en 2008.

Christine Barthe

1. «Rétablir les connexions défaites, Sammy Baloji en conversation avec Lotte Arndt», *Sammy Baloji : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse* (30 mars-30 avril 2018), Rennes : Galerie Art&Essai, 2019, p. 14
2. *Sociétés Secrètes* (2015), *The Other Memorial* (2015), *That is where, as you heard, the elephant danced the malinga. The place where they now grow flowers* (2016) et *Fragments of Interlaced Dialogues* (2017)
3. Voir notamment les publications *Suturing the City: Living together in Congo's Urban Worlds* menée avec Filip de Boeck, Londres : Autograph ABP ; Paris : Galerie Imane Farès, 2016 et *Hunting and Collecting*, Ostende : Mu ZEE ; Paris : Galerie Imane Farès, 2016

displayed earlier in the views of Likasi streets exhibited in 2006 at La Cambre. From 2013 onward, his work has also involved installations incorporating images, sounds and transformed objects. It nevertheless retains this dimension that broadens the vision. *Essay on Urban Planning* (2013), built like a chequerboard of photographs, alternately shows boxes of insects in close up and aerial views of the city of Lubumbashi, associated with an image and an archival text. The grid-like structure conjures up cartographic techniques, and the increased number of viewpoints may call to mind the facetted vision of the fly. The panoptic arrangement comes across even more thoroughly in *Hunting and Collecting* (2015). This piece presents the structure of a diorama by associating it with photographic collages and a list of the NGOs operating in North and South Kiva.

We may also note, in several other works produced since 2015,[2] the recurrence of the imprinted form associated with copper, and the reference to the interlacing of textiles. In these different works, the idea of the photographic negative/positive is put back together in new forms of complexity. Sammy Baloji, who is in touch with many researchers,[3] is an artist who is part of an active network, but this system does not function just to his advantage. In fact, a large part of his activity is dedicated to several programmes supporting artistic creation, in particular through the Lubumbashi Biennial organized by the association Picha, which he co-founded in 2008.

Christine Barthe

Translated from the French
by Simon Pleasance

1. "Rétablir les connexions défaites, Sammy Baloji en conversation avec Lotte Arndt", *Sammy Baloji : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse* (30 March-30 April 2018), Rennes: Galerie Art&Essai, 2019, p. 14
2. *Sociétés Secrètes* (2015), *The Other Memorial* (2015), *That is where, as you heard, the elephant danced the malinga. The place where they now grow flowers* (2016) and *Fragments of Interlaced Dialogues* (2017)
3. See in particular the publications *Suturing the City: Living together in Congo's Urban Worlds* produced with Filip de Boeck, London: Autograph ABP; Paris: Galerie Imane Farès, 2016 and *Hunting and Collecting*, Ostende: Mu ZEE; Paris: Galerie Imane Farès, 2016

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Congo, année zéro

Du Vif/L'Express du 09/01/2020 (/s/r/c/1237039) 08/01/20 à 21:00 Mise à jour à 16:13

A Zurich, le musée Rietberg ose une exposition éclairant les impensés du patrimoine congolais conservé en Europe. OEuvres et documents historiques s'y révèlent sous le regard d'artistes africains actuels.



Masque d'initiation kambanda avec le visage d'une femme. Artiste de la région Pende, Congo, avant 1939. © MUSÉE RIETBERG. DONATION BARBARA ET EBERHARD FISCHER

A peine le visiteur a-t-il franchi la porte ouvrant sur *Fiction Congo*, au musée Rietberg, qu'il se retrouve en plein coeur du sujet. Face à lui, une projection d'images en noir et blanc qui interpellent. Il s'agit d'archives documentant le périple de l'ethnologue allemand Hans Himmelheber (1908 - 2003). Cette expédition qui s'est déroulée à cheval sur les années 1938 et 1939 fournit la matière première d'une exposition ayant pour ambition de congédier, ou à tout le moins de mettre en perspective, les habituels sous- entendus idéologiques entourant la mise en évidence du patrimoine artistique congolais sous nos latitudes. Les clichés pris sur le vif qui défilent sur l'écran décrivent ce que l'on appelle pudiquement une " collecte d'objets ", révélant de manière explicite les coulisses d'une telle entreprise de prédation.

Tout à la fois ethnologue d'art, négociant et collectionneur (une triple casquette révélatrice d'une Europe cultivant la confusion des genres), Himmelheber débarque au Congo dans le but d'acquérir un maximum d'oeuvres. Au bout de la moisson ? L'acheminement vers l'Occident - objectif rencontré pleinement, lui qui accumulera plus de 2 500 pièces en treize mois. Au-delà de la constitution d'une vaste collection personnelle, il faut stipuler la réalité économique de l'affaire. Le système se tient en embuscade derrière l'initiative privée : plusieurs acteurs du marché de l'art financent son aventure, qu'il s'agisse de galeristes ou de conservateurs d'Europe et d'Amérique. Dans la salle obscure du musée suisse troublée par des échos de chants et de bribes de conversations dialectales, l'éclairant documentaire multimédia se poursuit. A la bande son et aux photographies des visages noirs craintifs immortalisés par le scientifique se surimpose une voix off qui récite des passages du journal tenu par l'intéressé. On apprend ainsi qu'il a quitté le port de Léopoldville le 24 décembre 1938 pour s'enfoncer dans le pays en bateau à vapeur. Impossible de ne pas tracer le parallèle avec le fameux *Au coeur des ténèbres*, la longue nouvelle de Joseph Conrad qui relate le côté obscur de la psyché humaine. Tout comme Kurtz, personnage clé de la narration congédiant son humanité face aux promesses sonnantes et trébuchantes de la quête d'ivoire, Himmelheber apparaît aveuglé par sa mission. L'homme se révèle galvanisé, bien conscient qu'il " passerait à côté d'une magnifique opportunité " s'il devait rentrer en l'Europe à la date initialement prévue. Amasser toujours et encore semble son leit- motiv, peu importe si l'horizon des transactions (l'aventurier affirme toujours monnayer ce qu'il acquiert) est biaisé par l'occupation coloniale du pays.

En ce début d'année 1939, masques et statuettes se ramassent plus aisément que les feuilles mortes en automne. L'Allemand ne fait d'ailleurs pas mystère des petits détails de sa comptabilité. Il écrit qu'un simple détour de quelques heures dans un patelin retiré lui a permis d'acquérir trente masques, soit le prix de la voiture, 10 000 francs, qu'il vient d'acheter pour se mouvoir plus facilement à travers le territoire. Il se félicite de cette rentabilité. Certes, les hommes qui le transportaient en " tipoye ", une sorte de palanquin constitué de bois et de liane à la symbolique de domination effroyable, ne coûtaient que 1,10 franc l'heure... mais, d'un village à l'autre, les porteurs se révélaient moins rapides, surtout quand le sable brûlant les obligeait à reposer régulièrement leurs pieds dans l'herbe des bas-côtés.

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Un nouveau départ

La matière léguée au musée Rietberg par l'ethnologue, qui entreprit au cours de sa vie pas moins de quatorze expéditions entre 1933 et 1976, est pour le moins précieuse : 750 objets, 15 000 photographies, ainsi qu'un nombre conséquent d'écrits. Il reste qu'à l'heure des discussions autour des question de restitution des patrimoines, ce corpus pose question. Surtout en cette fin de décennie, moment critique au cours duquel le monde de l'art a définitivement acté le coup d'arrêt d'une série de privilèges trop longtemps accordés au mâle blanc occidental. Les opérateurs culturels ont désormais intégré la nécessité d'en passer par un mea culpa, se traduisant à travers un " réaccrochage " des collections afin d'insérer d'autres récits que le dominant.

Dans cette optique, *Fiction Congo* s'affiche exemplaire d'une nouvelle attitude par rapport aux patrimoines glanés, ou arrachés, c'est selon, à l'étranger. En ce sens, le parcours imaginé par Michaela Oberhofer, conservatrice du département Afrique et Océanie, et Nanina Guyer, conservatrice du département Photographie, s'avère exemplaire. Multipliant les détails attentifs (ainsi des cartels déroulant la mention " artiste de telle région " à côté de chaque objet, là où la coutume veut que l'on identifie une oeuvre et sa seule provenance géographique), il rencontre indirectement le souhait de l'historienne de l'art Bénédicte Savoy, dont l'avis sur la question de la restitution fait autorité - pour rappel, le rapport qu'elle a rédigé avec l'économiste Felwine Sarr, à l'attention du président français Emmanuel Macron, invite avec beaucoup de sagesse les pays occidentaux à faire preuve de réciprocité dans leur relation avec les nations spoliées. Pour elle, il s'agit désormais de " voir en même temps les objets là où ils sont, et là où ils ne sont plus, c'est-à-dire dans les régions où ils ont été pris. Jouir de la beauté et du savoir accumulés dans nos villes pendant des siècles, mais en jouir en toute connaissance de cause, en ayant à l'esprit les conditions de collecte des objets dans des situations économiques, militaires, épistémologiques asymétriques. (1) " En ne cachant rien des dessous des cartes, de l'impensé, du butin Himmelheber, l'exposition du Rietberg rend visible un sous-texte habituellement dissimulé au visiteur. Mais un autre élément rend cette proposition remarquable : il s'agit de la confrontation des pièces historiques avec les regards de plusieurs artistes congolais contemporains, qu'ils soient issus ou non de la diaspora. " Prêter beaucoup d'attention, dans ce contexte, aux regards et aux voix des dépossédés (2) ", écrivait également Bénédicte Savoy. Car il ne faut pas oublier que la confiscation de ce patrimoine engendre une frustration et un sentiment d'injustice bien réels parmi la jeunesse et l'intelligentsia africaines ainsi coupées de leur propre histoire.

Confrontation avec Hans

Sammy Baloji (1978), Sinzo Aanza (1990), Aimé Mpane (1968), Fiona Bobo (1992), Monsengo Shula (1959), Michèle Magema (1977), Yves Sambu (1980), Steve Bandoma (1981), David Shongo (1994), tels sont quelques-uns des plasticiens actuels à qui il a été demandé de se confronter au passé et à l'histoire coloniale à travers de nombreux objets anciens de haut vol - de sublimes statuettes des régions de Benalula, des textiles signés par divers groupes Kuba ou encore des masques des Pende ou des Chokwee - et une partie des archives d'Hans Himmelheber. Ces dernières émaillent le parcours à la faveur de projections multimédia, mêlant son et images d'époque. S'il est bien un artiste pour qui cette démarche fait sens, c'est Sammy Baloji. Originaire du sud du Katanga, ce fer de lance de la création congolaise compte parmi les premiers à avoir associé archives administratives et art contemporain. Il explique l'intérêt suscité par la proposition venue de la Suisse : " Ce qui est passionnant dans le cas d'Himmelheber, c'est le caractère tardif de la collecte, on se trouve un peu avant la guerre et, finalement, pas très loin de l'Indépendance. Les nombreuses photos témoignent de la mise en scène de l'échange et du dispositif de décontextualisation des oeuvres. Il est intéressant de noter qu'il existe une similitude troublante entre l'acquisition des objets, la création de parcs naturels réservés à la chasse sportive et l'extraction des richesses minières. Il s'agit d'une dépossession opérant à tous les niveaux. Les colonisateurs s'approprient un territoire avec un objectif économique précis. Les relations humaines ne les intéressent nullement ", souligne le cofondateur de la Biennale de Lubumbashi.

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com



Personnage masqué avec des hommes. Hans Himmelheber, région de Pende, 1938. © MUSÉE RIETBERG. DONATION ERBENGEMEINSCHAFT HANS IMMELHEBER

Ce processus, Baloji l'a converti en une passionnante installation, *The Slaugter- house of Dreams* (2019), dont le point de départ est la photographie d'un intérieur colonial orné de trophées de cornes d'antilopes. Au centre de celle-ci, un cor de chasse symbolise l'entreprise de prédation à l'oeuvre. Dans une vitrine toute proche, le plasticien dispose, à côté d'un poème-récit projeté sur écran, une réplique dudit instrument qu'il a entrepris de scarifier, selon ce rituel aux visées à la fois identitaires et hygiénistes. Un retour du refoulé ? Le Congolais le confirme : " Tous les objets exposés ici ont été coupés des corps et des communautés qui les ont produits. La seule parole que l'on possède à leur sujet, c'est celle de l'ethnologue allemand. J'ai donc voulu ramener les histoires autochtones pour donner une autre version du récit. Il faut donner à entendre les écosystèmes ayant fait naître les oeuvres données à voir. "

Le travail de Michèle Magema est également très révélateur d'une position propice à la relecture d'une histoire écrite unilatéralement. Son oeuvre performative *Under the landscape* (2015) joue avec des panneaux en caoutchouc sur lesquels la jeune femme a gravé elle-même des bribes de frontières, manière de se réapproprier une géographie décidée depuis l'extérieur. Ces lignes abstraites renvoient directement à la tristement célèbre conférence de Berlin (1884-1885), au cours de laquelle les nations européennes se sont attribué le continent africain, en redessinant les contours de manière arbitraire. On pointera aussi *The Lord is Dead, Long Live to the Lord* (2019), une installation de Sinzo Aanza qui mêle enregistrements sonores, collages et décor de théâtre. Le tout enfonce le clou de la perpétuation de l'injustice, de l'esclavage à la colonisation, en passant par le règne de Mobutu. Un rappel cinglant doublé d'un constat évident : il est plus que temps que sonne l'heure de la réparation.

(1) et (2) Objets du désir, désir d'objets, par Bénédicte Savoy, Collège de France, Fayard, 2017.

Fiction Congo : au musée Rietberg, à Zurich, jusqu'au 15 mars 2020. www.rietberg.ch

Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

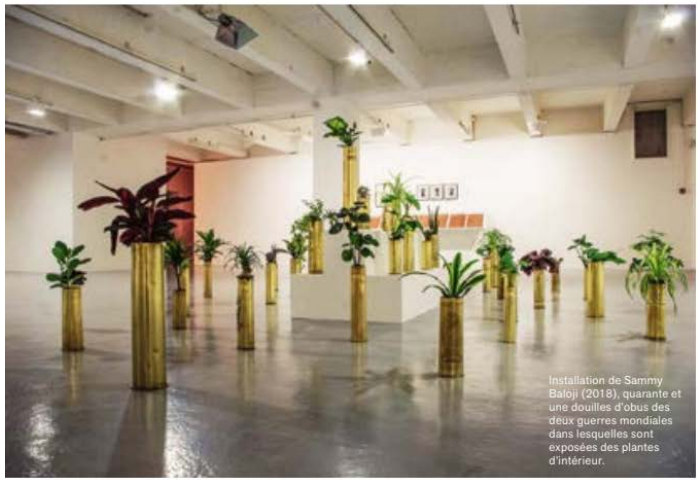
Azimi Roxana,
“Le Qatar s’expose en France… et aux critiques“,
Le Magazine du Monde,
February 17 ,2020

BIEN AVANT SON OUVERTURE, LE 21 FÉVRIER, L'EXPOSITION « Notre monde brûle », organisée par le Musée arabe d'art moderne et contemporain du Qatar (Mathaf) au Palais de Tokyo à Paris, a déclenché un début d'incendie. Un article du *Art Newspaper* daté du 8 janvier signalait la gronde des milieux LGBTQ reprochant à l'institution parisienne d'avoir pactisé avec un État où l'homosexualité est passible de la peine de mort. *« En tant qu'homosexuel affirmé, voyager au Qatar pourrait être dangereux. Pour moi, c'est un enjeu,* nous confie l'artiste azerbaïdjanais Babi Badalov, également cité par *The Art Newspaper*. *Pourquoi un pays riche et non démocratique a-t-il les coudées franches en Europe ? »* Ce début de bronca n'est pas une première. En 2019, les artistes Virgile Fraisse et Georgia René-Worms avaient obtenu la suspension du prix Meurice pour l'art contemporain, dont l'hôtel du même nom appartient à Hassanal Bolkiah, sultan de Brunei, un monarque qui avait alors instauré la peine capitale contre les homosexuels. *« Ce qui m'interpelle, c'est la contradiction : d'un côté, la sympathie affichée du Palais de Tokyo pour les personnes LGBTQIA+, notamment à travers des manifestations comme Paris Ass Book Fair ou les soirées queer du Yoyo et, d'un autre, cette collaboration avec un État qui criminalise l'homosexualité jusqu'à la peine de mort »,* confie aujourd'hui Virgile Fraisse, sans toutefois appeler au boycott de l'exposition.

Le centre d'art a éteint le départ de feu par un communiqué, publié le 9 janvier. À quelques jours de l'ouverture de l'exposition, Christopher Miles, directeur général du Palais de Tokyo, qui a mené la négociation avec le musée de Doha en octobre 2018, précise que, *« depuis 1974, il n'y a pas eu de peine de mort au Qatar et la condamnation à mort pour homosexualité n'a jamais été appliquée ».* Un malaise général demeure toutefois face à l'omniprésence du petit État gazier en France, dans le domaine du sport, de l'immobilier, de l'industrie et, depuis peu, de la culture avec la célébration de l'année culturelle Qatar-France 2020, soit trente projets présentés dans les deux pays.

À la question qui fâche – pourquoi nouer des partenariats avec des autocraties aux mœurs rétrogrades ? –, la réponse des musées français est pour le moins ingénue. *« Nous n'avons pas de relations avec un État. Je n'ai jamais rencontré l'ambassadeur du Qatar en France. C'est une opération à caractère privé »,* avance benoîtement Philippe Bélaval, président du Centre des monuments historiques, qui a négocié l'installation de la Fondation Collection Al-Thani à l'hôtel de la Marine pour une durée de vingt ans, à partir de 2020. Et qu'importe si le partenariat a été supervisé non par la Rue de Valois mais par le Quai d'Orsay… Autre « détail » : Cheikh Hamad Ben Abdullah Al-Thani, président et fondateur de la Fondation, est un cousin de Cheikh Tamim Ben Hamad Al-Thani, l'émir du Qatar, et PDG du Qatar Investment & Projects Development Holding Company (Qipco), dont le conseil d'administration se compose entièrement de membres de la famille régnante. L'imbrication du public et du privé, souvent négligée à Paris, se vérifie également au Mathaf : le Musée d'art moderne est placé sous l'autorité de la Qatar Museums Authority, elle-même présidée par Cheikha Al-Mayassa, la sœur de l'émir qui finance le lieu… *« C'est une question politique*, insiste Virgile Fraisse. *Doit-on faire un lien entre l'exposition du Palais de Tokyo, le mécénat de la Total Foundation – une firme détenue à 5 % par le Qatar – et la vente d'armes de la France au Qatar en 2018 pour 2,37 milliards d'euros ? »*

De toute évidence, l'argent est ici un facilitateur, même si les sommes en jeu côté culture ne sont pas faramineuses : la Fondation Collection Al-Thani a signé un chèque de 20 millions d'euros pour occuper l'hôtel de la Marine, après une contribution de 800 000 euros dédiée à la restauration de l'escalier en fer à cheval du château de Fontainebleau en 2018, lorsque la même collection y avait déjà été exposée. Au Palais de Tokyo, où l'exposition vient combler un trou dans la programmation après une longue vacance de direction artistique, l'exposition, d'un coût de 900 000 euros, est financée à parité par le Qatar et le centre d'art parisien. *« On ne s'est pas mis dans la position de prendre de l'argent, mais de collaborer et de partager les frais »,* insiste Christopher Miles. Plutôt que l'argument financier, les institutions publiques préfèrent avancer un autre objectif : la diffusion des valeurs françaises dans une nation qui, il y a trois ans, a créé un musée de l'esclavage. *« J'ai vu un pays qui se transforme par l'éducation »,* affirme Christopher Miles. *« Les progrès humains se font pas à pas, ce que je vois, ce sont des avancées incontestables »,* veut croire pour sa part Jack Lang, président de l'Institut du monde arabe (IMA), qui a obtenu, voilà quelques années, 2 millions d'euros pour la rénovation de la bibliothèque. Et d'espérer que le Qatar, comme son meilleur ennemi, l'Arabie saoudite, financera une maison pour la langue arabe au sein de l'IMA.



Installation de Sammy Baloji (2018), quarante et une douilles d'obus des deux guerres mondiales dans lesquelles sont exposées des plantes d'intérieur.

Courtesy de l'artiste et galerie Art & Essai/Université Rennes-II

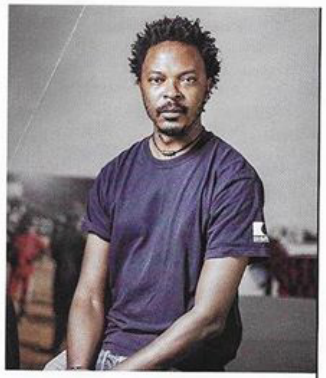
LE QATAR S’EXPOSE EN FRANCE… ET AUX CRITIQUES.

La célébration de l’année culturelle Qatar-France 2020 place les institutions dans une position inconfortable. Il est reproché au Palais de Tokyo de pactiser avec un État où l’homosexualité est passible de la peine de mort pour l’exposition “Notre maison brûle”.

Texte Roxana AZIMI

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Boutoulle Myriam,
“Sammy Baloji contre l’amnésie”,
Connaissance des arts,
January 2020



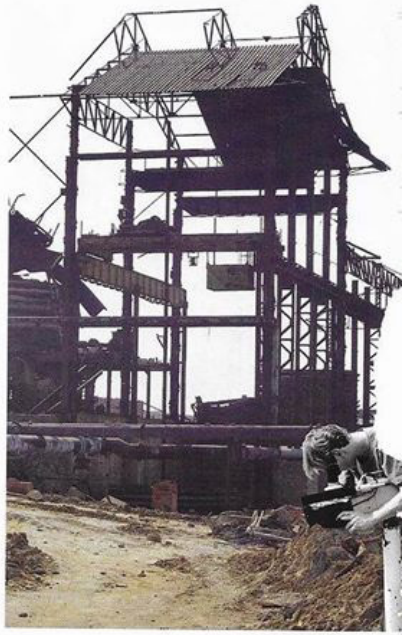
Sammy Baloji explore la mémoire de la République démocratique du Congo à travers des installations basées sur des archives.

Sammy Baloji contre l’amnésie

Dans la chapelle des Augustins de Poitiers, la vidéo *Tales of the Copper Cross Garden* (2017) documente le processus hypnotique de la fabrication du cuivre dans une usine en République démocratique du Congo (RDC). Aux images du métal devenu brillant sous l’effet de la chaleur se juxtaposent les chants d’un chœur de jeunes garçons et des écrits sur le rôle de l’Église dans la colonisation. Sammy Baloji prolonge la dynamique de cette œuvre qui porte un regard sur l’histoire d’un pays dépouillé de ses ressources minières, depuis le cuivre jusqu’au lithium, avec une installation composée de douilles d’obus en cuivre et de plantes exotiques. Le métal contient ici des pousses d’arbre à caoutchouc, dont l’exploitation forcenée sous le roi des Belges Léopold II fit des millions de morts entre 1885 et 1908. « *Je travaille sur une mémoire fragmentée, une histoire qui ne m’a pas été léguée mais à laquelle je dois me confronter. Mon œuvre plastique, qui se fonde sur des documents d’archives, traite de cette amnésie mais aussi de la façon dont les villes de RDC se sont construites, à l’image de Lubumbashi qui, dès sa création en 1910, comportait un principe de ségrégation* », explique Sammy Baloji. Ainsi son installation à la Biennale de Venise en 2015, *Essays on urban planning*, traitait du cordon sanitaire de la ville, qui séparait les quartiers blancs de ceux occupés par les Noirs, un couloir large de sept cents mètres censés correspondre à la distance maximale qu’un moustique porteur du paludisme pouvait parcourir… Cofondateur en 2008 de la Biennale de Lubumbashi, le plasticien, qui vit et travaille entre cette ville et Bruxelles, prépare une exposition personnelle au Smithsonian Museum de Washington sur le thème de l’Empire Congo. **MYRIAM BOUTOULLE**

Ci-contre, à gauche Sammy Baloji, *Mine à ciel ouvert noyée de Mutoshi*, 2011, tirage jet d’encre sur papier baryté, 80 x 239 cm.

À droite *Tales of the Copper Cross Garden*, 2017, installation vidéo.



Ci-dessus *Untitled #25*, série *Mémoire*, 2006, photographie numérique d’archives sur papier satiné mat, 60 x 134,5 cm.

TOUTES LES ŒUVRES : © SAMMY BALOJI. COURTESY DE L’ARTISTE ET GALERIE IMANE FARÈS, PARIS.

1978 Naissance de Sammy Baloji (*ill.* : © Sophie Nuytten) à Lubumbashi, en RDC.

2010 Première exposition personnelle, « The Beautiful Time in Lubumbashi », au Museum for African Art de New York.

2014 « When Harmony went to Hell, Congo Dialogues : Sammy Baloji and Seeley Harris », exposition à Autograph ABP, à Londres.

2015 Participe à la 56e Biennale de Venise.

2016 Exposition « 802. That is where, as you heard, the elephant danced the malinga » à la galerie Imane Farès, Paris.

2017 Participe à la Documenta 14 à Athènes/Kassel. « Urban Now : City Life in Congo » avec Filip de Boeck au Wiels Contemporary Art Center de Bruxelles.

2019-2020 Résidence à la Villa Médicis à Rome.

À VOIR

- L’EXPOSITION « CONGO, FRAGMENTS D’UNE HISTOIRE » au Point du jour, 107, avenue de Paris, 50100 Cherbourg-en-Cotentin, 02 33 22 99 23, www.lepointdujour.eu dans le cadre de « L’Engagement du réseau Diagonal », manifestation nationale en partenariat avec le Cnap, du 6 octobre au 26 janvier.

Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Boutoulle Myriam,
“Sammy Baloji contre l’amnésie”,
Connaissance des arts,
January 2020



- INSTALLATION ET VIDÉO à l'Atelier Canopé, chapelle des Augustins, 6, rue Sainte-Catherine, 86000 Poitiers, dans le cadre de « TRAVERSÉES », 0549308140, traversees-poitiers.fr du 12 octobre au 19 janvier.
- Participe à l'exposition « CONGO », musée Rietberg, Gablerstrasse 15, 8002 Zurich, 41 44 415 31 31, rietberg.ch du 22 novembre au 15 mars.

À LIRE

SUTURING THE CITY. LIVING TOGETHER IN CONGO'S URBAN WORLDS, par Filip de Boeck et Sammy Baloji, Autograph, 2016 (330 pp., en anglais, 35 €).

À SAVOIR

SAMMY BALOJI EST REPRÉSENTÉ par la galerie Imane Farès, 41, rue Mazarine, 75006 Paris, 01 46 33 13 13, www.imanefares.com

CONNAISSANCE DES ARTS / JANVIER 2020 • 91

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Mitter Siddhartha,
“On the Frontier, the Lubumbashi Biennial Makes Art From Obstacles”,
The New York Times,
December 13, 202

On the Frontier, the Lubumbashi Biennial Makes Art From Obstacles

The global mushrooming of fairs has reached Congo’s remote but resilient mining hub, where politics find its way into artists’ work.

By Siddhartha Mitter • Dec. 13, 2019



Léonard Pongo’s ongoing series, “Primordial Earth,” at the Lubumbashi Biennial in the Democratic Republic of Congo. Mr. Pongo traveled to remote parts of the country to make his photographs.Julien De Bock

LUBUMBASHI, Democratic Republic of Congo — This hot, dry metropolis may seem an unlikely art center. It is a thousand miles from the capital, Kinshasa, on the southern edge of an enormous, unwieldy country typically associated with wars and other crises.

Yet the Lubumbashi Biennial, founded in 2008, recently held its sixth edition in this city in the mineral-rich Katanga Province. It gathered work by 42 artists from Congo and beyond, including contemporary African stars like Ibrahim Mahama, Emeka Ogboh, and Kemang wa Lehulere, and a collaboration with Ruangrupa, the Indonesian collective that is curating Documenta 2022.

During the opening weekend, the poinciana trees were in bright orange flower around the National Museum, the biennial’s main site, which sits next to the provincial Parliament house. Built in the 1950s under Belgian colonial rule, both structures are gems of African Modernist architecture. A funeral had taken over the Parliament building’s plaza, with mourners assembled under white canopies.

The photographer Sammy Baloji, the best-known contemporary artist from Lubumbashi and a founder of Picha, the collective that runs the biennial, explained that the Parliament building was originally a theater, before the Katanga secessionist regime in the early 1960s took it over. Under the long Mobutu dictatorship it reverted to culture; Mr. Baloji, born in 1978, recalled coming for performances. Since Mobutu Sese Seko’s fall in 1997, it has again been the region’s seat of Parliament, home to the murky power games that come with mineral abundance.



Lubumbashi has gems of Modernist architecture, including this former theater, now the seat of the provincial government. It abuts the biennial’s main site, in a city where culture has been crowded out by politics.Pamela Tulizo for The New York Times

“They held public trials in the back. Some people were eventually executed,” Mr. Baloji recalled of the post-Mobutu transition. “It’s a political space now,” he added. “And that’s a metaphor for the city, where art is hemmed in by political forces.”

As Mr. Baloji posed for a few photographs, two policemen under a tree announced that photography required permission from their commander. Discussion resulted, inevitably, in a small payment. “Even today, public space isn’t public,” Mr. Baloji observed. “It’s a space of constant confrontation.”

Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Mitter Siddhartha,
"On the Frontier, the Lubumbashi Biennial Makes Art From Obstacles",
The New York Times,
December 13, 202

The global mushrooming of biennials and triennials has reached Africa, with new or forthcoming events in Casablanca, Lagos, Kampala, Rabat, and Stellenbosch among others, joining the well-established Dakar contemporary art and Bamako photography biennials. Still, Lubumbashi stands out as a frontier event, remarkable for its resilience.

Its first edition was an act of daring, imagined after Mr. Baloji's conceptual, collagist photographs documenting Lubumbashi's decayed mining and railways facilities earned him the chance to exhibit at the Bamako biennial in 2007.

"That's where I met a community of African artists who were questioning their history and their relationship to the world," he said.

The first Lubumbashi Biennial assembled 15 artists on a $90,000 budget, supported by the French cultural center and a local industrialist. For the second, Simon Njami, an influential Cameroonian curator, served as artistic director, bolstering the event's credibility. A Congolese art historian based in Belgium, Toma Moteba Luntumbue, supervised two subsequent editions — still on a shoestring.

This year the baton was passed to Sandrine Colard, a Congolese-Belgian art historian at Rutgers University who did research for her doctoral thesis here, on Congolese colonial photography found in archives and family collections.

"It was too beautiful an opportunity to let pass," Ms. Colard said. Among the biennial exhibitions, she installed a series of colonial-era photographs of Lubumbashi families, recaptioned by present-day residents to comment on nuances and tensions in the way people showed themselves to the camera. "Too often research is done here but presented and consumed elsewhere, and not to people who should be its first audience."

The biennial's hardscrabble approach — in contrast to Dakar or Bamako, which enjoy support from their culture ministries and significant foreign funding — was part of the appeal for Ms. Colard. In Lubumbashi, the Congolese and provincial government were invisible, offering neither support nor censure. "This one has been created by local artists," Ms. Colard said. "It's very grass roots."

If Lubumbashi is a remote outpost from an art world perspective, it is a major location in economic history. Katanga is vastly wealthy in metals — cobalt, copper, gold, manganese, uranium, zinc — used in everything from electric wires to cellphones and nuclear bombs. Founded in 1909 as Elisabethville (for the queen of Belgium), Lubumbashi was built on extraction, the hub where minerals were loaded on the railroad, with leafy neighborhoods reserved for whites in the colonial period, and crowded ones for African workers.

"This region always had anything the world needed at the time it needed it," Ms. Colard said. "At the same time, very few people know about Lubumbashi in the world."

Mining and its impact — social, political, ecological — were apparent in the biennial. Hadassa Ngamba, an emerging Lubumbashi artist, exhibited a fabric piece with sections alluding to the region's minerals, including shards of bright green malachite.

A wall painting by Ghislain Ditshekedi, in black, red and gray mounted by wood blocks, suggested the circuit board of a modern computer — made possible by minerals — and includes markings inspired by those on a Paleolithic bone tool found in Congo that some scholars argue is an ancient tally stick.

Jean Katambayi used a Tesla coil to zap into life a car-shaped carapace of copper wire, a comment on how sleek electric vehicles rely on Congolese lithium and labor. "Will we ever achieve truly renewable energy?" Mr. Katambayi asked after the performance.

War and other crises also found attention from Congolese artists' perspectives. In works made in Goma, the headquarters city in eastern Congo for agencies responding to an Ebola outbreak and long-running armed conflicts, the filmmaker Petna Ndaliko and the photographer Pamela Tulizo questioned daily life in a place overrun by foreign media and nonprofits.

The Congolese-Belgian photographer Léonard Pongo examined Congo's natural history in landscapes made in remote parts of the country, using close shots or diffuse light to imbue them with mystical energy. The large-format installation was set up, pointedly, on an artificial beach in an upscale shopping and residential complex.

"Congo still represents the total possibility of life on Earth," Mr. Pongo said, adding that human depredation was less likely to kill the environment than to backfire on our species. "Nature doesn't care about us. It can eat us up at any moment."

In the heart of Lubumbashi is a grim monument to extraction — a massive slag heap that aggregates seven decades of copper, cobalt, and other residues in a dark pyramid. It once appeared on Congolese bank notes, a symbol of industrial vitality. Today it sits in the derelict complex of Gécamines, the Congolese state mining company, which has undergone a spectacular collapse since the late 1980s and is now stuck in endless restructuring.

Together with the railways, Gécamines used to run this town. Now it is a minority partner in ventures with foreign companies, and most minerals are transported by road. In Lubumbashi, where it lifted thousands of families to middle-class status, its unraveling was a seismic shock.

The biennial took over the abandoned Gécamines mess hall as a site for works including Mega Mingiedi's ballpoint-pen fantastical map of Congo and Lubumbashi, marked with dates and mineral symbols and references to domestic and foreign exploiters.

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Mitter Siddhartha,
“On the Frontier, the Lubumbashi Biennial Makes Art From Obstacles”,
The New York Times,
December 13, 202



Sammy Baloji’s “Untitled 17,” from 2006, shows the artist’s collagist approach to photographic documentation of Lubumbashi’s decaying mining facilities. Sammy Baloji



Sammy Baloji in front of the derelict complex of Gécamines, the Congolese state mining company, which has undergone a spectacular collapse. Pamela Tulizo for The New York Times



Sandrine Colard, a scholar of modern and contemporary African art and the artistic director of the Lubumbashi Biennial. Pamela Tulizo for The New York Times

Mr. Mingiedi, who is from Kinshasa, also directed a performance featuring young artists. They built a huge ball of cardboard and PVC and rolled it through the former Gécamines workers' quarters. The ball symbolized the company, fraying and flattening. Eventually, Mr. Mingiedi set it on fire.

One evening, the choreographer Dorine Mokha led a performance depicting an effort to recover Congolese history in 2050, when — he imagined — a virus has robbed Africans of their memory and craven politicians are helping recolonize the continent. He saw artists sheltering in the ruins of the mining company, rebuilding history from snippets of poetry and song.

The critique was indirect enough to be safe, Mr. Mokha remarked, noting that the Congolese security services are omnipresent.

Mr. Mokha warned against too much nostalgia for the city's industrial heyday. Living as an openly gay man in Congo's homophobic culture, he said, keeps him alert to present-day problems. "I'm in a situation where I have to move forward," he said. "There are other stories connected to my life that have to do with this city too, and in 2050 we'll be looking back to those things."

Like every biennial, this one too faces the challenge of proving its relevance to city residents and their more material needs. While children and students engaged warmly with artists at their installations, a photo project in working-class Kamalondo brought skepticism from local people, who pulled down the poster images within two days.

Used to obstacles, the Lubumbashi artists aren't giving up.

"To see beautiful things is important for consciousness," Mr. Katambayi said. "It's the beginning of a solution."

When he rides in a shared taxi, he said, he pays an extra fare so there are only three passengers, rather than cram in a fourth. He tells the driver that with all the hardships in life — power cuts, unreliable water, corruption — making space is an aesthetic action.

"They tell me, 'You're living in some planet of the future!'" he said. "But they say it in a good way, to encourage me."

A version of this article appears in print on Dec. 15, 2019, Section AR, Page 16 of the New York edition with the headline: In Mining Hub, a Mother Lode of Art. Order Reprints | Today's Paper | Subscribe

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

“En Suisse, le musée Rietberg confronte des artistes congolais à leur passé”,
TV5 Monde,
November 27, 2019

TV5MONDE



ARTS ET SPECTACLES

En Suisse, le musée Rietberg confronte des artistes congolais à leur passé

Le musée Rietberg en Suisse a eu l'idée de confronter des artistes congolais de renom à des archives coloniales, de l'époque où le Congo était une colonie belge. Pour l'exposition "Fiction Congo", le musée est parti de récits, photos et objets ramenés par l'ethnologue, collectionneur et marchand d'art allemand, Hans Himmelheber, lors d'une expédition entre 1938 et 1939.

27 novembre 2019 Mise à jour le 27 novembre 2019 à 19:11 par TV5MONDE

Les images et objets ramenés par Himmelheber montrent « l'envers du décor », selon Michèle Magema, plasticienne qui participe à l'exposition, une vision de l'époque tronquée du point de vue congolais. Et c'est l'idée du musée : que les artistes s'emparent aujourd'hui de ces archives pour restituer leur point de vue et se ré-approprier leur histoire. David Shongo, photographe et vidéaste, a « posé sa couche d'imagination » sur les clichés de Hans Himmelheber. Autre artiste congolais à participer à cette exposition, le plasticien et photographe Sammy Baloji, qui souligne les mises en scènes des photos pour faire croire à un commun accord dans les cessions d'objets, alors que les populations n'avaient certainement pas d'autre choix.

Reportage : P. Achard, G. Gouet
Montage : RV. Garcia

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Robert Jean-Paul,
“Sammy Baloji, Congos, fragments d’une histoire”,
D’Architectures, numéro 276, November 2019

Sammy Baloji
Congos, fragments d’une histoire

par Jean-Paul Robert

Artiste né en 1978, Sammy Baloji est originaire du Katanga, ancienne province de la République démocratique du Congo, pays dont il explore les complexités et les violences. Le Point du Jour présente deux versants de son travail. L’une retrace à l’aide de documents et d’œuvres les relations inégales entre son pays et l’Europe, au XVI^e^ siècle ou de nos jours. L’autre rend compte par la photographie et la vidéo de territoires urbains, ruraux et miniers de la RDC. Réfléchies, aiguisées, ses images révèlent des réalités locales et ce qui les sous-tend. C’est en cela qu’elles instruisent bien au-delà de leurs particularités.

Pour approcher le travail de Sammy Baloji, il faudrait a priori en rappeler les dimensions géopolitiques. À commencer par l’histoire des relations avec les Européens de son pays, vaste empire adonné à la traite des Noirs depuis ses premiers contacts avec le Portugal jusqu’au XIX^e^ siècle. Évoquer Henry Morton Stanley, explorateur du fleuve Congo, ou Joseph Conrad (*The horror ! The horror !*). Sans oublier Léopold, le roi des Belges, qui fit de ce pays sa propriété privée et personnelle tout en accordant des concessions aux entreprises qui pouvaient en exploiter les richesses et les peuples. Ni Patrice Lumumba, artisan de son indépendance en 1960, éliminé l’année suivant par Mobutu Sese Seko, qui deviendra, après quelques années de guerre civile, le dictateur du Zaïre. La proximité avec le Rwanda, les guerres entre Tutsi et Hutus déstabilisent, après 1977, le pays qui connaît à son tour des conflits plus ou moins tribaux, plus ou moins cantonnés à telle ou telle province, mais toujours aiguisés par les industries agroalimentaires et les compagnies minières. Ce sont aujourd’hui les Américains du Nord et les Chinois qui sont à la manœuvre dans un pays où la population reste une des plus pauvres du monde.

En montrant ce qui se passe chez lui, il révèle ce qui agit partout

ICI COMME PARTOUT

Sammy Baloji sait bien que ce qui se joue de toujours au Congo a trait à la mondialisation et aux échanges. Ceux-ci ne sont pas seulement économiques : les Midas, assoiffés d’or, transforment et corrompent tout ce qu’ils touchent, avec violence et sans scrupule d’aucune sorte. Mais c’est un renversement qu’il opère : en montrant les choses telles qu’elles sont chez lui, il dresse le portrait de ce qui se passe ailleurs, partout. « Le Congo, écrit la chercheuse Dominique Malaquais à son propos, devient une plateforme d’observations pour comprendre une situation qui se déroule à l’échelle globale. » Aussi importe-t-il de procéder de même à son égard, et ne pas le cantonner à une figure du lointain.

Les photographies présentées à Cherbourg et dans ces pages sont extraites des séries *Kolwezi* (2012) et *Urban Now* (2016), projet réalisé avec l’anthropologue Filip De Boeck. Elles ont, en plus de leurs qualités plastiques, une dimension documentaire qui mérite d’être fouillée dans les moindres détails : tout instruit, tout y prend sens. S’agissant des villes, le point de vue est un révélateur. D’en haut, quand il s’agit du boulevard Lumumba à Kinshasa, qui apparaît comme inscrit dans une géographie qui le déborde – les collines au loin – et le menace – l’eau qui coule pour former le ruisseau qui le double. « À l’horizontale », quand il montre des rues à hauteur du piéton, sans qu’aucun de ceux qu’il photographie ne semble le voir opérer. Ce qui se voit ici, c’est la profusion des signes globalisés, la pluralité des mondes, les ségrégations qu’elle entraîne. Celles-ci ont comme infusé la ville, qui a été formée par elles et les perpétue, au point de s’imprimer dans l’inconscient du réel.

L’INCONSCIENT DES TERRITOIRES

Ainsi encore de l’ancien bâtiment de l’Office congolais des postes et télécommunications, vestige de l’époque coloniale dont les usages détournés aujourd’hui restent empreints. Ce qui vaut pour l’architecture ou l’urbanisme l’est aussi des territoires. La campagne est cadastrée, ce qui dépouille les chefs coutumiers et les clans de l’usage et de leur pouvoir sur leurs terres. S’agit-il de construire une ville neuve ? Les populations sont déplacées, et relogées dans des baraques qui reconduisent le modèle colonial sur lequel étaient construites les anciennes… Quand les paysages ne sont pas purement et simplement détruits à la force des engins mécaniques par l’exploitation minière. Ainsi les territoires sont-ils les marqueurs de l’économie et de la culture, tout autant que les vecteurs de leur emprise et leur perpétuation. Ils ne libèrent pas, ils asservissent, par la forme même de leur organisation.

Si les territoires sont un enjeu, c’est bien parce qu’ils sont travaillés par un inconscient qui les travaille à son tour. Les psychanalystes parlent de non-dit. Il y a aussi du non-vu, que Sammy Baloji révèle quand il les donne à voir, dévoilant leurs dimensions métapolitiques, invitant par là à mesurer par l’observation l’histoire et la géographie, incitant ainsi à comprendre ce qu’il faut affronter pour s’affranchir. ■

Exposition « Sammy Baloji », au Point du Jour à Cherbourg, jusqu’au 26 janvier 2020. www.lepointdujour.eu
Vient de paraître : Sammy Baloji, *Ce-qui-fut et ce-qui-sera*, textes de Lotte Arndt, Julien Bondaz, Baptiste Brun, Jean-François Chevrier, Dominique Malaquais, Fiston Mwanza Mujila, éditions MAE Rennes, septembre 2019, 18 euros. Publié à la suite de l’exposition « Sammy Baloji, Arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse » organisée par le master Métiers et arts de l’exposition à la galerie Art & Essai de l’université Rennes 2 et présentée au printemps 2018.

Toutes photographies : © Sammy Baloji/Courtesy de l’artiste et de la galerie Imane Farès, Paris.



Le boulevard Lumumba avant sa rénovation, avec le mont Mangengenge à l’arrière-plan, Kinshasa, mars 2013.

17

Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Robert Jean-Paul,
“Sammy Baloji, Congos,
fragments d’une histoire”,
D’Architectures, numéro
276, November 2019



^ *Expansion urbaine dans la périphérie sud-ouest de Kinshasa, commune de Mont-Ngafula, 2015.*

> *Passerelle piétonne délabrée au-dessus du boulevard Lumumba, commune de Masina, Kinshasa, 2013.*

> *Scène de rue, communes de Masina et de Kimbanseke, Kinshasa, 2013.*

Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Robert Jean-Paul,
“Sammy Baloji, Congos,
fragments d’une histoire”,
D’Architectures, numéro
276, November 2019





Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Robert Jean-Paul,
“Sammy Baloji, Congos,
fragments d’une histoire”,
D’Architectures, numéro
276, November 2019





Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Robert Jean-Paul,
“Sammy Baloji, Congos,
fragments d’une histoire”,
D’Architectures, numéro
276, November 2019



< *Cielux – OCPT (Office congolais des postes et télécommunications), vues extérieure et intérieure du bâtiment (avec le bureau de l'assistant du directeur général adjoint), communément appelé « le Bâtiment », quartier de Sans-Fil, commune de Masina, Kinshasa,* 2013.

^ *Infrastructure de télécommunication abandonnée près du village de Menkao, plateau de Bateke, dans la périphérie est de Kinshasa,* 2013.

Témoin de l'architecture coloniale moderne laissée par la Belgique, le bâtiment de l'OCPT abrite maintenant des logements, attribués par la société Cielux, en charge du développement de l'internet au Congo. L'antenne satellitaire abandonnée était une réalisation de l'OCPT.

21

Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

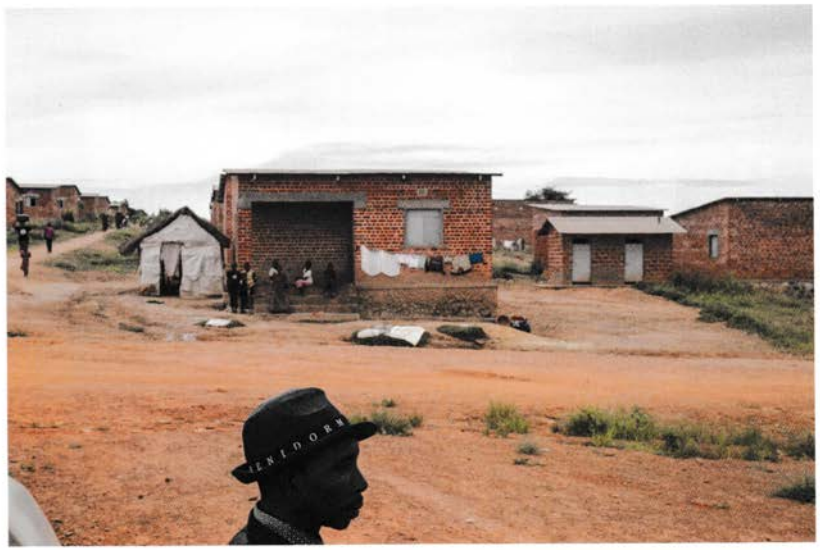
Robert Jean-Paul,
“Sammy Baloji, Congos,
fragments d’une histoire”,
D’Architectures, numéro
276, November 2019







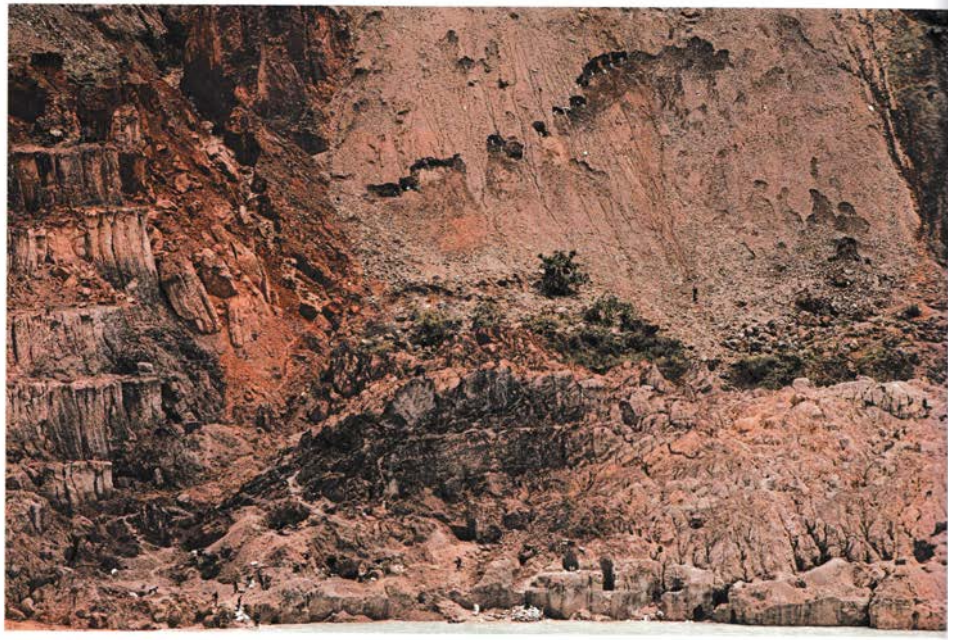




Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Robert Jean-Paul,
“Sammy Baloji, Congos,
fragments d’une histoire”,
D’Architectures, numéro
276, November 2019



< *Maisons désignées comme devant être détruites, près de Lubumbashi. Trois villages doivent disparaître pour permettre la construction de la ville nouvelle de Kiswishi,* 2013.

< *Camp d'hébergement pour villageois déplacés, fourni par la société Tenke Fungurume Mining, Fungurume,* 2013.

L'organisation spatiale de l'habitat léguée par la ségrégation coloniale est reconduite. L'homme au premier plan est le chef coutumier de Fungurume. Il garde une forme symbolique de pouvoir, marquée par son élégance. Noter le chapeau et sa mention « Benidorm » – station balnéaire espagnole qui est, avec ses tours, un haut lieu du tourisme de masse.

^ *Détail site d'extraction #1, Banfora, Kolwezi,* 2011.

L'extraction du cuivre et du cobalt, au Katanga, a suscité la cupidité des sociétés qui en avaient les droits et en ont brutalisé les paysages. La situation des mines, passées de mains en mains après l'indépendance, n'est pas toujours clarifiée. Des sites abandonnés sont exploités par des artisans, au risque de leur vie.

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Azimi Roxana,
“La Biennale de Lubumbashi, miracle congolais”,
L’Hebdo du Quotidien de l’Art, numéro 1832,
November 15, 2019



Performance de Dorine Mokha le 24 octobre 2019 à la Biennale de Lubumbashi.

Photo Gabriele Salmi/© 2019 Biennale de Lubumbashi

La Biennale de Lubumbashi, miracle congolais

Portée par un souffle collectif et une endurance à toute épreuve, l’association Picha organise jusqu’au 24 novembre la Biennale de Lubumbashi, en République démocratique du Congo. Un modèle d’opération « artist-run » dont beaucoup d’organisations en Afrique gagneraient à s’inspirer.

Par Roxana Azimi

« *Il faut la bienveillance de tout un village pour créer un tel événement !* » Commissaire de cette nouvelle édition de la Biennale de Lubumbashi, Sandrine Colard garde son lumineux sourire comme son calme, même face à l’adversité. « *Il y a beaucoup d’improvisation*, admet-elle. *Les choses sortent au fur et à mesure.* » Il lui a pourtant fallu des trésors de patience et de persévérance pour mener à bien ce projet. Car en République démocratique du Congo, tout est complexe, des coupures d’électricité à la corruption généralisée. Le moindre tampon protecteur des autorités locales ou le moindre visa exigent patience et palabres. « *Tout ceci est un miracle*, abonde l’artiste suisse Uriel Orlow. *Deux jours avant le vernissagew on craignait qu’il n’y ait pas d’exposition. L’effort de tous a été herculéen.* »



© Julien Da Rock

« Il y a beaucoup d’improvisation. Les choses sortent au fur et à mesure. »

Sandrine Colard,
commissaire de la Biennale de Lubumbashi.

L’artiste congolais Sammy Baloji, qui, depuis 2008 porte cette biennale à bout de bras, le reconnaît, « *la ville est tellement difficile que le seul moyen de s’en sortir, c’est le collectif* ».
Tout est parti « *d’une nécessité* », précise-t-il. De retour des Rencontres de Bamako, en 2007, le jeune photographe lance l’association Picha avec une idée : monter une biennale. Dans le contexte congolais, l’aventure n’a rien d’un caprice ou d’une opération touristico-économique. C’est « *un acte de résistance* ». Et une urgence aussi tant, selon l’artiste Mega Mingiedi, « *l’histoire du Congo est mal racontée* ».

Exister par le regard extérieur

Lubumbashi a longtemps vécu au rythme de la Gécamines, la société minière qui exploite – mais ne redistribue pas… – les richesses du sous-sol depuis la colonisation. La disposition des quartiers n’a pas bougé depuis l’occupation /...

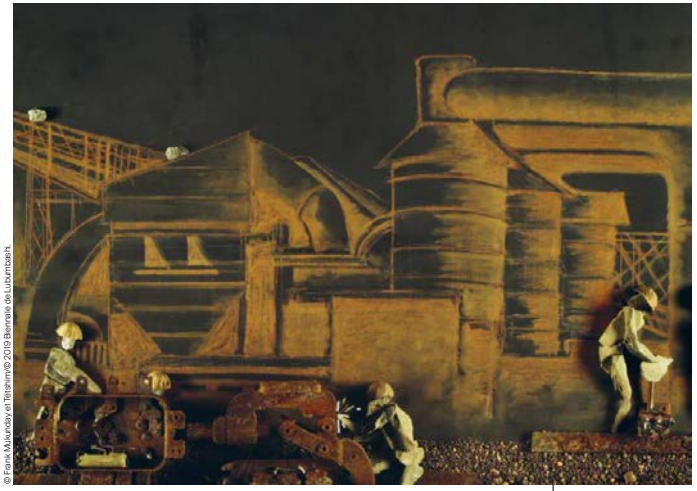
Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Azimi Roxana,
“La Biennale de Lubumbashi, miracle congolais”,
L’Hebdo du Quotidien de l’Art, numéro 1832,
November 15, 2019

making of

« La vie politique du Congo est un théâtre dont on ne connaît pas le metteur en scène. »
Dorine Mokha, artiste


Photo Art Marseille.


© Frank Mukunday et Tétshim/© 2019 Biennale de Lubumbashi.

Frank Mukunday et Tétshim,
Machini (still),
2019, 10 min.


Photo Raphael Kalumia.

belge. *« Hier les gens considéraient la Gécamines comme papa maman, ils attendaient tout de l’usine. Mais demain, quelles sont les alternatives, les perspectives ? »*, s’interroge le génial performeur congolais Dorine Mokha. Membre de l’ONG Alba et de l’équipe de Picha, Gabriele Salmi abonde : *« Les ONG qui interviennent ici aident les derniers, rarement les premiers, or il faut donner une chance aux talents de ce pays pour qu’ils sachent qu’ils peuvent évoluer, que leur seule issue n’est pas de devenir prêtres ! »*
Sans école d’art digne de ce nom ni musée, une scène artistique petite mais d’une étonnante vitalité s’est pourtant développée au Congo. *« Notre scène est riche, mais très peu connectée »*, remarque l’artiste congolais Sinzo Aanza. *« On a tout ici, et pourtant on ne cultive pas l’imagination »*, ajoute Sammy Baloji. Les artistes congolais les plus connus sont bien moins exposés à domicile qu’à l’étranger. *« Notre manque de visibilité dans notre pays est problématique*, commente le peintre kinois Pathy Tshindele. *C’est comme si on n’existait qu’à travers le regard extérieur, sans la moindre trace ici. »*

« Notre manque de visibilité dans notre pays est problématique. C’est comme si on n’existait qu’à travers le regard extérieur, sans la moindre trace ici. »
Pathy Tshindele, artiste

Économie de survie
Pour sa première édition en 2008, la Biennale de Lubumbashi réussit à lever 90 000 dollars auprès de l’Institut français, partenaire fidèle depuis lors, et d’un mécène local, George Forrest. L’événement réunit alors une quinzaine d’amis de Sammy Baloji, principalement des photographes pour *« montrer ce qu’est une photo d’auteur par rapport à un cliché de reportage ou de mariage »*. Pas simple pour autant de pérenniser l’événement. Le manque d’argent contraint de reporter d’une année l’édition prévue en 2012. En 2015, une crise interne fait vaciller l’association : deux membres de l’équipe claquent la porte. Pas question pour autant de baisser les bras. Picha recrute de nouvelles forces vives et continue de monter des ateliers qui, toute l’année, permettent aux artistes congolais de rencontrer leurs pairs étrangers. Malgré la bonne volonté collective, et un budget cette année d’environ 300 000 dollars

Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Azimi Roxana,
“La Biennale de Lubumbashi, miracle congolais”,
L’Hebdo du Quotidien de l’Art, numéro 1832,
November 15, 2019



Photo: Aleksandar Topalović.

Georges Senga.



Format, projet de Georges Senga présenté à la Biennale Lubumbashi 2019.

© Georges Senga/2019 Biennale de Lubumbashi.

(comprenant les ateliers Picha), la Biennale fonctionne *« dans une économie de survie »*, souligne Sammy Baloji.
Malgré tout, cette édition est aussi époustouflante de qualité que variée. De talent, le Congo n’en manque pas, à l’instar de Dorine Mokha qui, le soir du vernissage, a littéralement hypnotisé son public en lui contant une heure durant une brève histoire du Congo. *« La vie politique du Congo est un théâtre dont on ne connaît pas le metteur en scène »*, confie ce jeune homme au talent rare. Autres pépites de l’exposition, le film *Nuit debout* de Nelson Makengo, autour de la résilience nocturne des Kinois malgré les délestages et la criminalité galopante, *Machini*, petit bijou d’animation réalisé par Frank Mukunday et *Tétshim* autour de la question de la pollution qui ronge le Katanga ou encore les photos de Georges Senga parti à la recherche des traces d’anciens cinémas.
Picha a dû compter cette année avec la concurrence d’une toute nouvelle biennale lancée concomitamment à Kinshasa. *« Ce sont deux réalités différentes*, relativise Sammy Baloji, *mais ce qui est problématique c’est d’organiser cette autre biennale au même moment, sachant que personne ne pourra aller aux deux endroits, le prix du billet entre Kinshasa et Lubumbashi étant d’environ 600 dollars… »* De son côté, Sinzo Aanza prévoit de relancer en février 2020 la biennale Yango (« c’est ça » en lingala) initiée en 2014 à Kinshasa par feu le photographe Kiripi Katembo. Avec l’idée de ne pas empiéter sur le calendrier de la Biennale de Lubumbashi, voire travailler à l’avenir de concert car *« seul on n’est pas audible »*.

« La ville est tellement difficile que le seul moyen de s’en sortir, c’est le collectif. »
Sammy Baloji, artiste



Photo Sophie Nuyten/Courtesy et Galerie Imane Farès Paris.

À voir :
Biennale de Lubumbashi,
jusqu’au 24 novembre,
biennaledelubumbashi.org

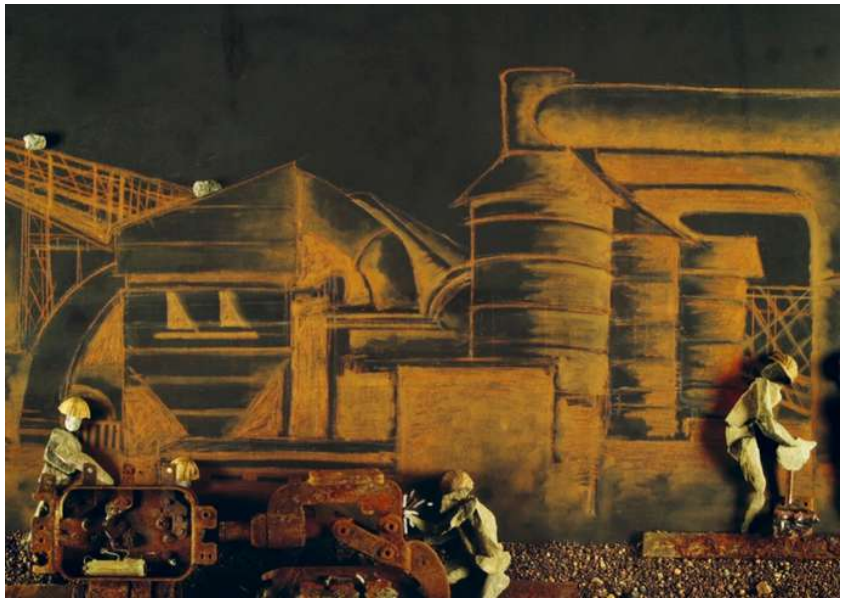
Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Le Monde Afrique • CULTURE & STYLE

A Lubumbashi, le parcours du combattant des artistes congolais

Malgré l’absence de soutien des autorités, la sixième édition de la biennale d’art contemporain regorge de talents à découvrir jusqu’au 24 novembre.

Par Roxana Azimi · Publié hier à 13h05



Le court-métrage « Machini », de Frank Mukunday et Tétshim, évoque les ravages écologiques et sanitaires provoqués par l’extraction minière en RDC. Frank Mukunday et Tétshim

Rien n’entame la modestie de Frank Mukunday et Tétshim. Ni l’ovation reçue, vendredi 25 octobre, lors de la projection de leur film, *Machini,* à la Biennale de Lubumbashi, en République démocratique du Congo (RDC). Ni la tournée internationale de ce petit bijou d’animation, programmé à partir de cet automne dans les plus grands festivals.

Cela fait quatre ans que le duo congolais planche sur ce court-métrage évoquant les ravages écologiques et sanitaires provoqués par l’extraction minière dans leur pays. Un sujet qu’ils connaissent par cœur : la famille de Tétshim vit dans un quartier rongé par les acides, tandis que Franck Mukunday a grandi près de la déchèterie de la Gécamines, la société administrant les mines depuis l’époque coloniale.

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Faute de formation disponible à Lubumbashi, les duettistes ont appris seuls les rudiments de l’animation, grâce aux tutoriels disponibles sur YouTube. Malgré le manque de moyens, ils se sont accrochés. Jusqu’à ce qu’une bonne fée, la productrice Rosa Spaliviero, leur décroche une bourse pour travailler dans un studio professionnel d’animation à Bruxelles. Discrets sur leur parcours du combattant, Franck Mukunday et Tétshim lâchent pudiquement : *« On n’a pas vu le temps passer ! »*

Une aventure profondément humaine

« Soyez patients » : ce conseil donné aux nouveaux arrivants dès l’aéroport de Lubumbashi, tous les artistes congolais en ont fait un mantra. En l’absence d’infrastructures, d’école d’art digne de ce nom, de musée ou de galerie, ils œuvrent sans baisser les bras. C’est à leur endurance autant qu’à leur formidable créativité que la Biennale de Lubumbashi rend hommage jusqu’au 24 novembre.

Cet événement est original à plus d’un titre. D’abord parce qu’il a été initié non par une collectivité, mais par un artiste, Sammy Baloji, résolu à aider ses confrères à sortir de leur isolement. Convié aujourd’hui à toutes les grands-messes internationales, de la Biennale de Venise à la Documenta de Cassel, le jeune Lushois confie avoir grandi *« sans cadre culturel, dans un environnement déraciné, déconnecté ».*

Lire aussi | **Par petites touches ou de manière affirmée, l’Afrique s’est fait une place à la Biennale de Venise**

Aux Rencontres de Bamako, où le photographe expose en 2007, il se confronte pour la première fois à *« un espace d’interaction, d’inspiration et de critique »* dont il s’inspire pour cofonder en 2008 l’association Picha (« image », en swahili) et organiser la Biennale de Lubumbashi. Un tour de force en l’absence de tout soutien public local. Pour la première édition, l’association décroche 90 000 dollars (environ 81 000 euros) de l’Institut français et d’un mécène local, l’entrepreneur belge George Forrest, et réunit une quinzaine d’amis artistes, principalement photographes et cinéastes.

Pas simple pour autant d’installer la manifestation dans un pays hautement bureaucratique et corrompu. Lorsqu’en 2010 Picha demande l’appui – purement symbolique – du maire de Lubumbashi, ce dernier réclame en retour de l’argent pour retaper les toilettes de l’hôtel de ville… En 2015, à la suite de frictions internes, l’association tangue mais ne flanche pas, grâce à l’énergie collective.

Car l’aventure de Picha n’est pas seulement artistique, elle est profondément humaine. L’association a su rallier des personnalités dévouées, tels Gabriele Salmi, qui a mis à contribution son expérience dans l’ONG Alba pour tisser des liens avec les écoles les plus défavorisées, ou Lucrezia Cippitelli, chargée des ateliers permettant aux jeunes Congolais de se former au contact de leurs pairs. *« Seul, on n’était pas audible,* souligne l’artiste Sinzo Aanza. *Il fallait la passion et l’entêtement de Sammy et de tous les autres pour se faire entendre. »* Solidaires, tous les artistes ici réunis s’entraident et vantent les talents les uns des autres.

Minerais et ressources naturelles

Des talents, cette sixième édition organisée par la commissaire d’exposition Sandrine Colard en regorge. A commencer par l’époustouflant performeur lushois Dorine Mokha, qui, le 24 octobre, a tenu pendant une heure son auditoire en racontant avec l’insolence des griots une histoire en accéléré de la RDC. En filigrane, la question de la captation des richesses du sous-sol congolais par les Belges, les chefs d’Etat kleptomanes et les multinationales.
Cette thématique infuse aussi le long et minutieux dessin au stylo-bille du Kinois Mega Mingiedi, qui revisite l’histoire de l’extraction des minerais.

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Azimi Roxana,
“A Lubumbashi, le parcours du combattant des artistes congolais”,
Le Monde, October 29, 2019

La question des ressources naturelles est au cœur du travail mené par le Suisse Uriel Orlow avec une coopérative de femmes de Lumata, au sud de Lubumbashi. De leur collaboration est née dans l'arrière-cour de Picha une plantation d'*Artemisia afra,* une plante locale dont les vertus curatives contre la malaria sont bien connues mais que l'Organisation mondiale de la santé (OMS) néglige au profit des produits issus des laboratoires occidentaux. *« Avec Picha, on a le sentiment d'être utile,* sourit l'artiste. *Ce n'est pas une exposition de plus, mais un outil qui fait bouger les lignes. »*

Lire aussi | **En Afrique, le mécénat culturel avance à pas feutrés**

Pour en mesurer l'impact, il faut voir les jeunes élèves recopier avec application les cartels explicatifs, écouter, au musée de Lubumbashi, les commentaires de leurs aînés devant le « Recaptioning Project » conçu par Sandrine Colard. Le dispositif, d'une implacable sobriété, fait dialoguer les documents de la propagande coloniale avec des photos issues d'albums privés congolais et des extraits d'interviews menées avec ceux qui ont vécu de plein fouet la violence belge.

Rappeler aux Lushois ce terrifiant passé qui a façonné à la fois leur psyché et l'urbanisme de la ville, leur redonner la parole avec le cabinet des confidences populaires de l'artiste marocain Younès Baba-Ali ou leur réapprendre les bienfaits des plantes vernaculaires. Tel est le pari – réussi – de cette Biennale dont le souffle collégial devrait servir d'exemple à toute l'Afrique.

Roxana Azimi (Lubumbashi, envoyée spéciale)

Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Desbenoit Luc,
"Congo, Fragments d'une histoire",
Télérama, October 2019

CONGO

FRAGMENTS D'UNE HISTOIRE
PHOTO
SAMMY BALOJI

Le photographe rappelle l'histoire et les richesses oubliées de la RDC, pour mieux dénoncer les pillages dont elle fut victime à travers les âges.

TT

Avec ses derniers travaux présentés à Cherbourg, Sammy Baloji poursuit une remarquable œuvre de mémoire sur la République démocratique du Congo, l'ex-Zaïre, ex-Congo belge. À partir de 2004, le jeune homme réalise des photomontages pour dénoncer le pillage des richesses minières par les Européens, avec des clichés de la première moitié du XXe siècle montrant des colons dominateurs et des Noirs soumis, qu'il place devant des paysages de friches industrielles de sa ville de Lubumbashi, un gigantesque centre d'extraction du temps de la colonisation. Aujourd'hui, Baloji remonte encore plus loin dans l'histoire en présentant au centre du Point du Jour le fac-similé d'une lettre de doléances du roi du Kongo adressée en 1514 au roi du Portugal, qui occupait son pays pour en extraire le cuivre. Depuis la Renaissance, cette contrée a toujours été sous le joug de prédateurs, hier occidentaux et aujourd'hui asiatiques. Dans une photo récente, l'artiste montre une falaise sur laquelle on devine des Congolais extrayant au péril de leur vie du cobalt et du coltan pour faire des téléphones portables. Baloji ne se cantonne plus à la photo. Il réalise également des sculptures de cuivre – des sceptres de chefs coutumiers et des trames de tapis traditionnels du XVe siècle pour rappeler que son pays violenté par les pillages successifs a une riche histoire, occultée jusqu'à l'oubli. – ***Luc Desbenoit***

| Jusqu'au 26 janvier, Le Point du Jour, Cherbourg (50), entrée gratuite.



Chef de clan dans la commune de Maluku, République démocratique du Congo, mars 2013.

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Vistrup Madsen Kristian,
“Sammy Baloji – interview:
‘I’m not interested in
colonialism as a thing
of the past, but in the
continuation of that
system’”,
studio international,
September 2, 2019

studio international

Published 02/09/2019

Sammy Baloji – interview: ‘I’m not interested in colonialism as a thing of the past, but in the continuation of that system’

The Brussels-based Congolese artist talks about the past and present of colonialism and mineral extraction in the context of his recent exhibition at Salzburg’s Stadtgalerie Museumspavillon, Salzburg Summer Academy

by KRISTIAN VISTRUP MADSEN

Lubumbashi is a place where first you have mining activity and then you have people. This is how Sammy Baloji (b1978) describes his place of birth in what was then the Katanga province of the Democratic Republic of the Congo. The artist, who has lived in Brussels since 2010, takes the landscape and its resources as his starting point in his interrogation of the continued impact of colonialism and the fraught relationship between humans and the land that we inhabit.

Baloji’s work often begins in colonial archives, where he finds old photographs to superimpose on to his own. In Tales of the Copper Cross Garden, a film he made for Documenta 14 in 2017, footage of the massive machinery used in the copper industry is soundtracked by choirboys as part of a reflection on the role of the church in the colonial enterprise. Through the lens of mineral extraction, we see timelines and geographies collapsing. Across shifting political regimes, from colonial occupation to dictatorship and the more recent rule of various national and transnational mining companies, Baloji shows that beauty, conflict and complexity are constant and concomitant.

The Salzburg Summer Academy is the oldest of its kind in Europe. It has welcomed art students and professionals to the Hohensalzburg Fortress every year since 1953. This year, Baloji was teaching a course called Hunting and Collecting, with the writer and curator Lotte Arndt. Salzburg is all Sound of Music and Edelweiss. As one of the academy’s students put it, this is a place where they have not realised that, in context, ugly things can be beautiful, too.



Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Kristian Vistrup Madsen: How does an exhibition like yours sit in a place like this?

Sammy Baloji: The invitation from the Stadtgalerie came after the invitation to teach here, so the exhibition also came out of my collaboration with Lotte [Arndt]. I’ve never been here before, and I didn’t know exactly how to relate to this place. How can this work make sense here? Lotte and I were talking and, after looking at the history of Salzburg, we started researching the salt mining activity that’s been going on here: Salzburg was actually built around salt mining. For us, it became interesting to make an exhibition here that can talk about the landscape and bring out some of its complexities. It was quite interesting to consider these ideas, and see how landscapes are controlled, and the subjects of conflict – to show the other face of history, in a way.



Sammy Baloji: The invitation from the Stadtgalerie came after the invitation to teach here, so the exhibition also came out of my collaboration with Lotte [Arndt]. I’ve never been here before, and I didn’t know exactly how to relate to this place. How can this work make sense here? Lotte and I were talking and, after looking at the history of Salzburg, we started researching the salt mining activity that’s been going on here: Salzburg was actually built around salt mining. For us, it became interesting to make an exhibition here that can talk about the landscape and bring out some of its complexities. It was quite interesting to consider these ideas, and see how landscapes are controlled, and the subjects of conflict – to show the other face of history, in a way.

[image3]

KVM: The course you and Lotte have run here in Salzburg, Hunting and Collecting, has focused on landscapes and museum collections as bearers of history in postcolonial contexts. How did this collaboration come about?

SB: It began with an exhibition of mine that Lotte curated in 2015. It was at Mu.ZEE, the Museum for Modern Belgian Art in Ostend, and it was from this exhibition that we took the title for the course: Hunting and Collecting. So, it’s a project we’ve been doing for some years. It started from a colonial photo album I got from a collector. The photos are from the early 20th century, and belonged to Henri Pauwels, a Belgian commander in the Congo. Pauwels was commissioned by the Africa Museum, an ethnographic museum in Tervuren, Belgium, to hunt different types of animals in the east of Congo, which would be used to create dioramas in the museum. But the album also functions as documentation of Congo at the time. It shows lots of scenes where he’s posing in front of killed animals – gorillas, leopards, lions – but there are also photographs of landscapes and places, and of the different tribes he encountered. So, it’s really a colonial album.

I knew there were a lot of conflicts going on in that area, so when I discovered the album I got the

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

idea to revisit the same places today. In the eastern parts of the country, there are a lot of conflicts over the land because most of the people there were dispossessed by the national park that was imposed by the colonial regime. And during the genocide in Rwanda in 1994, the park also became a place where soldiers would flee to, living inside and around the park, always being chased by the government from Rwanda. And on top of all these conflicts of borders, there’s also another thing: the discovery of coltan, a mineral used for computers and smartphones.

KVM: So there is a conflict over the land as territory, but also over the resources?

SB: There are companies that are interested in buying, but they are not extracting from the land directly. It’s the local people, or local groups of soldiers, who own the land, and are digging in an artisanal way, and selling the mineral resources to companies in China, or elsewhere. It’s more problematic and complex than just foreign companies coming in. It’s been going on for more than 15 years now in the background of various ethnic conflicts.

My idea was to travel in that area with the album and revisit the places, so I started working with a local photographer who’s also a fixer for international journalists. He’s native to the area, and knows very well the complexity of the situation. I started working with him, but also looking at his pictures, and bringing them into the album, making collages. In that way, the album provides a colonial context to show us how the conflicts still going on today were shaped. It allows us to look at historical and current dispossession through the gaze of mineral resources and the conflicts over the land.



Another thing I discovered while travelling in the provinces was the presence of more than 500 NGOs working at the same time. Why should there be 500 NGOs working at the same time, trying to solve the same problems? This is a whole other business that is going on.

KVM: It sounds as if there is a kind of NGO industrial complex?

SB: I would say so, but there are also local NGOs that have been established with the expectation of being supported by the international foundations – it’s a weird situation.

KVM: Starting from the colonial album, it was obvious for you to also work with photography. But it is also interesting that Pauwels was hunting animals for dioramas …

SB: Precisely. I was very interested in the diorama itself as a format that is used in museums. It started with the first taxidermies at the Museum of Natural History in New York. Already in the 1920s, Carl Akeley went to Congo hunting for different types of gorillas, which would go into the

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

first dioramas. It was a huge success. After that, the Belgians also wanted their own dioramas, and that’s why they sent Henri Pauwels, who did the album. I wanted to connect these international influences from New York and from London. In a way, this relates to how mineral resources travel all over the world, and how this creates a particular power dynamic between the global north and global south. For instance, the minerals that were used in the first atomic bomb in the US actually came from Congo. I’m interested in the fact that uranium travels from Central Africa to the US and then lands on Hiroshima.

KVM: What a striking fact! Then, similarly, gorillas from Congo to New York, creating a fashion for dioramas in Belgium … It tells us so much about the link between the colonialism of the past and what we call globalisation today.

SB: I’m always looking at how things travel on a global level. Akeley’s dioramas are still on display in New York. The background is a painting, and I went to the same region and took a picture, but, in mine, you can see that people are living there in camps organised by NGOs.



KVM: Is it a refugee camp?

SB: It is. Among the people in the photograph, you have the soldiers fighting in the region, you see them carrying mobile phones. Since this is the area where they are extracting metals, they almost function like advertisements for extraction in Congo. I’m interested in how these things become entangled not only on a local level, but on an international one.

KVM: And how you can capture that in a single image. From seeing your exhibition at the Stadtgalerie, I would say there are two seemingly contradictory movements happening in your work. On the one hand, it is about making things visible, these processes of extraction and colonialism, about tracing materials, and showing how their production is sociopolitically situated. On the other hand, it is about making things abstract, hiding them or showing them in fragments. For instance, you show a series of maps, but they are cropped in different ways to leave out the information or the context that would allow us to read them.

SB: Yes, in doing this, I’m reproducing the colonial process, which is also about strategically erasing or hiding information, producing an abstract relationship to reality. With maps, for example, it’s always a question of what’s reality and what’s an abstraction. If you’re looking at a landscape, but you don’t have all the information, the captions, how do you read it?

KVM: In a way, maps shape our understanding of reality, but they are also just images.

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

SB: You can see that in the film, too. There is a precolonial traditional knowledge of the land, which is represented by the chief who says: this is the border – but it’s only in his mind. It’s not the “real” border because the land is already occupied by others. So you have these two understandings of the land, or sets of knowledge, which are in confrontation with one another. On both sides, the other’s knowledge becomes abstract, and there is a real tension in between.



KVM: There is a nice line in that film that I picked up on. A young man says to his father, who is the chief: “There are many stories, do you want to add another one?” He has been telling stories throughout the film, listing the lineage of chiefs and the conflicts they have had over the land. It is so clear in that line that history is about storytelling, and that there are many different ones to tell. You are interested in this slightly fictional aspect of history?

SB: Absolutely. Going to school in Lubumbashi, we never learned about colonialism. After we gained independence [from Belgium] in 1960, several conflicts erupted. It was also the period of the cold war, and because Congo was important in terms of mineral resources and uranium, the US didn’t want it to be on the Soviet side. So for 32 years, from 1965 until 1997, we had a dictatorial regime led by Mobutu Sese Seko who was protected by, and working for, the CIA. Mobuto tried to promote pride in being Congolese, to come back to authenticity and the precolonial times. But actually he was a dictatorial imposition, who used traditional clothing – he wore a hat made out of leopard skin – as a kind of distraction from talking about the colonial system itself. That was not part of what we were learning at school. That history was erased, in a way, for a time.

From 2002 to 2004, I was working as a documentary photographer on a project about colonial architecture. I was working with an architect and a historian to document the colonial architecture and industrial heritage. It was only then that I came to archives of the colonial period, and started to discover the history, through understanding the way the city was built. For me, it became part of how society creates a kind of amnesia in order to continue; how we produce a new identity while hiding part of another one that was there before. But where’s the critique? Where’s the aspect of analysis that shows us how the past and the present are linked?

When I started doing research at this ethnographic museum in Tervuren, I came to the realisation that even in Belgium they’re not talking about the colonial period. Or, if they are, it’s in another way – they have another version of the colonial history. There was a lot of propaganda during the colonial period – this idea of bringing education and civilisation and Christianity to savages – so on both sides, there’s a lot of storytelling.

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

KVM: How has living in Belgium changed your perspective on colonialism?

SB: I’m not interested in colonialism as nostalgia, or in it as a thing of the past, but in the continuation of that system. My work is really about what is going on now. We always talk about how Germany or England had colonies, and about how they would relate as states to the countries they were colonising. But it’s not about them. In colonialism, you can also find the beginning of capitalism itself. One of the reasons why King Leopold took Congo was to create a place for free trade. Investors were coming from everywhere. At a certain point, it was treated as imperialism, but it’s also capitalism and it’s still going on now. Everything is the same, it just changed names, and I’m just linking up these stories.

KVM: In the exhibition, you show these military remnants, bombshells produced in Congo, which were used in the world wars, but are now popularly used for potted plants in Belgium. As objects in the room, they are very beautiful, very decorative.

SB: With those bombshells I want to revisit the first and second world wars. I’ve been living in Belgium since 2010, but I’ve never seen an exhibition about those wars that mention the involvement of Africa, or the consequences of the wars in Africa. The first world war was a revision of the colonial system, because things changed after that. Germany owned Cameroon, Rwanda, Burundi, Namibia. But after the war, England, Belgium and France divided those places between them. And during the world wars, a lot of workers were made to produce more copper to make bombs. Even outside of that, African soldiers fell in Tanzania and in Rwanda. So the war was everywhere, and was waged with colonial interests. Still, it’s always seen from just one perspective. So, while in Brussels, I’ve been bringing together stories that people have tended to separate. Again, the second world war ends with an atomic bomb, and the uranium came from Congo.

KVM: You find visual and material traces of these histories, like the bombshell plant pots, and bring them together to show how they are connected, and also how the past extends into the present.

SB: Yes. Another example: the plants in the exhibition are ordinary houseplants, which you can find in botanical gardens everywhere in Europe, but they are also plants that grow naturally in mining areas in Katanga. Plants, like minerals, are always travelling, but when it comes to the migration of people, there are borders and walls.

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Afrique

À propos de l'histoire du Congo

Au CC Strombeek, le duo d'artistes Sven Augustijnen et Sammy Baloji se penche sur l'histoire de la RDC, de la colonisation à aujourd'hui.



©SVEN AUGUSTIJNEN ©PHOTO : © DIRK PAUWELS

Sven Augustijnen, installation en vitrine des revues "Europe Magazine".

AU MOMENT OÙ S'ORGANISENT des élections démocratiques en RDC, le centre culturel de la périphérie bruxelloise a invité deux plasticiens, le Belge Sven Augustijnen (1970, Malines – Vit à Bruxelles) et le Congolais Sammy Baloji (1978, Lubumbashi – Vit entre Bruxelles et Lubumbashi) pour un double regard sur le passé et le présent du Congo. Les deux plasticiens sont connus pour leur démarche à caractère politique, social et économique, le tout étant intimement lié. Bien que la base de leurs travaux soit des documents, on ne peut considérer qu'ils agissent en historiens auteurs d'études rigoureuses dans le sens scientifique du terme. Néanmoins chacun sait que l'Histoire avec H majuscule s'écrit toujours selon un point de vue et que la vérité énoncée par les uns n'est pas nécessairement la même que celle faille que se glissent les propositions artistiques plus libres et les interprétations qui peuvent en découler. Dans le cas présent, les deux artistes donnent à voir des documents agencés de telle manière qu'ils parlent d'eux-mêmes sans la nécessité d'énoncer des commentaires ou des conclusions. Les installations de chacun opèrent comme des questions posées à partir de ce que l'on voit, de ce que l'on constate, de ce qu'on lit. Chaque visiteur apportera ses réponses.

D'hier à demain

Il est néanmoins clair que ces incitations à la question abordent les faits his-

Ce sont des œuvres (des preuves ?) à charge face au colonialisme nettement mis en cause dans ses pratiques et agissements de l'époque. Mais pas seulement, les installations peuvent aussi conduire à s'interroger sur les prolongements de cette histoire, sur les conséquences et sur la situation actuelle qui découle peu ou prou, avec beaucoup de nuances et de complexité, de la gestion antérieure. On ne refera pas l'histoire mais on peut infléchir celle d'aujourd'hui au vu de celle du passé. C'est ce que semblent nous dire les deux intervenants.

Cartes et objets à l'appui, Sammy Baloji nous montre comment l'histoire coloniale a été écrite par les colonisateurs. Celle des humains (esclaves) et celle des matières premières (cuivre, coltan...) sur un territoire donné et la richesse qui en découle. Pour qui ? Objets traditionnels moulés et copies d'archives s'exposent comme témoignages et comme pièces muséales. Exposées où ? S'enclenche aussi la question de la restitution.

Sven Augustijnen a acheté un ensemble quasi-complet du magazine droitier des années 50 *Europe Magazine*. Il imprime en une : *"Imbéciles de tous les pays unissez-vous !"* Des publications ouvertes à des pages significatives, qu'il étale en vitrine comme une histoire continue. On y parle en mots et photos de l'Union minière, du Katanga, de Tshombé, de Mobutu, du ministre belge Harmel, du roi Baudouin en uniforme blanc, de Rhodésie, de la Chine, de Cuba, du Che, du communisme... Les sujets débordent sur l'ensemble du monde. Au fond, le monde a-t-il profondément changé ? Les enjeux ne sont-ils pas les mêmes ? Où est l'erreur ? Voilà qui mérite réflexion !

Claude Lorent

→ *Sven Augustijnen et Sammy Baloji, Centre culturel Strombeek/Gent, Gemeenteplein, 1853 Grimbergen. Textes en nl. Jusqu'au 13 décembre. De 10h à*

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Sammy Baloji, Yaëlle Biro et Sandrine Colard, "Entretien avec Sammy Baloji", Culture & Musées, 32 | 2018, 203-208

CULTURE & MUSÉES
Muséologie et recherches sur la culture

32 | 2018
L'art du diorama (1700-2000)

Expériences & points de vue

Entretien avec Sammy Baloji

Réalisé par Yaëlle Biro, Metropolitan Museum of Art de New York, et Sandrine Colard, professeure assistante à Rutgers University

Sammy Baloji, Yaëlle Biro et Sandrine Colard

p. 203-208

Texte intégral

Le premier contact de Baloji avec le diorama ne remonte pas à sa jeunesse congolaise mais à sa résidence au musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren (Belgique), en 2008. Anciennement musée du Congo belge, l'institution, imprégnée par son histoire coloniale, ouvrait alors, pour la première fois, ses collections à des artistes. Interpellé par leur théâtralité et la volonté de mise en scène du diorama, Baloji créera huit années plus tard son installation Hunting and Collecting. Présentée en 2017 dans l'exposition Dioramas au Palais de Tokyo, l'installation explore la chasse des grands singes et ses modes de représentation dans le dispositif. En s'inspirant de l'album photographique de chasse aux gorilles d'Henri Pauwels – commandité par le musée de Tervuren dans les années 1910 – ainsi que des cartes géographiques des expéditions au Congo du célèbre taxidermiste américain Carl Akeley, Baloji mène une réflexion sur le dispositif du diorama et ses implications sociales et politiques dans le contexte colonial.

Sandrine Collard : Pour commencer, j'aimerais mentionner une anecdote intéressante. J'ai trouvé une vidéo d'une interview de l'ancien directeur du musée royal d'Afrique centrale de Tervuren, Dirk Thys van den Audenaerde, à propos du diorama de buffle[1]. Il y explique que ce diorama a été préparé pour l'Exposition universelle de 1958 à Bruxelles, et que les poils des pattes des buffles ont été réalisés avec des cheveux coupés dans un salon de coiffure situé à proximité du musée. Que pensez-vous de cette insertion de l'humain dans l'animal dans le contexte des dioramas de Tervuren, sachant que c'est un thème important dans votre œuvre *Hunting and Collecting* (figure 1) ?

Figure 1. Sammy Baloji, Hunting & Collecting, 2015 (détail de l'installation). Sammy Baloji et Axis Gallery, New York et New Jersey.

Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Sammy Baloji, Yaëlle Biro et Sandrine Colard, “Entretien avec Sammy Baloji”, Culture & Musées, 32 | 2018, 203-208



L’installation comprend : The Album, 20 photographies d’archives numériques (40 × 55 cm chacune) ; structure en métal, 400 × 550 cm (site-spécifique) ; livre d’artiste de 32 pages Hunting & Collecting (37,5 × 31 cm) ; liste des ONG œuvrant au Nord et Sud-Kivu (site spécifique, dimensions variables).

Photographies d’archives (American Museum of Natural History, New York).

Sammy Baloji : Cette anecdote est incroyable ! Pour moi, ce que cela représente, c’est l’idée de maîtrise, de contrôle, et de faire acte de possession. En amont des dioramas, les animaux abattus sont généralement accompagnés de photographies que l’on peut trouver dans des archives. On y voit des animaux tués par des chasseurs sportifs lors d’expéditions en Afrique. Il y a cet acte de chasse sur le terrain, et le pouvoir que confère le fait d’abattre un lion, un léopard, dans ce territoire sauvage. C’est un acte de domination, qu’il s’agisse du territoire, des sujets animaliers, voire humains. Par la suite, on ramène un trophée et on veut conserver cet acte de triomphe dans la durée. On l’immortalise, quelque part. Dans le diorama, il y a l’idée de reproduire cette scène en 3D, qui va produire une espèce d’arrêt du temps. C’est une volonté de recomposer ce temps de pouvoir sur ces espaces, sur ces espaces-temps. Il y a aussi le fait que l’humain peut arriver à reproduire une réalité qu’il pense avoir dominée dans son esprit.
En même temps, cette anecdote me fait penser à une présentation donnée par Julien Volper, conservateur au musée de Tervuren, sur le masque le plus connu du musée, le masque à cornes Luba. Il présentait la vie de l’objet dans le musée, et la manière dont des éléments étrangers lui avaient été ajoutés progressivement. De nouvelles lectures de l’objet ont été faites à partir de ces ajouts avant que l’on se rende compte que ces éléments n’en faisaient à l’origine pas partie.
Je trouve intéressant que l’écriture de l’histoire et même des analyses scientifiques puissent se faire tout en étant hors de la réalité. Mais je me pose toujours la question : pourquoi ne pas travailler directement avec la communauté locale ? Je pense que les objets dans le musée, comme les dioramas, ont été tellement séparés de leur réalité qu’on est plutôt dans des suppositions et des histoires culturelles.

Yaëlle Biro : Au cœur même du concept du diorama ethnographique se trouve une forme d’authenticité imaginée, de tension entre le vrai et le faux, l’authentique et le construit. Le but de ces dioramas était de produire quelque chose qui montrait au visiteur une réalité absolue et immuable alors même qu’il s’agissait d’une construction.

Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Sammy Baloji, Yaëlle Biro et Sandrine Colard, “Entretien avec Sammy Baloji”, Culture & Musées, 32 | 2018, 203-208

SB : C’est ce qui m’a le plus intéressé dans les dioramas : vouloir faire croire que c’est la réalité tout en sachant qu’il s’agit d’éléments composites. Car comment reproduire l’authentique ? Comment créer une authenticité ? Il y a un désir de contrôle, une volonté de pouvoir maîtriser et de pouvoir faire voir. Derrière ce cube, cette chose qu’on compose, se trouve l’idée de domination sur la nature, ses animaux, le paysage. Ce qui reste vrai au final, c’est la peau, le trophée lui-même.

YB : Dans les musées ethnographiques, les dioramas figent les choses et les peuples dans le passé, dans une temporalité suspendue. Je vois quelque chose de similaire entre la collecte d’objets dans les musées ethnographiques et la fabrication des dioramas pour ces musées – ce sont d’ailleurs des activités qui se développent au même moment. Dans les deux cas on trouve un même processus qui consiste à figer les choses dans le temps et dans l’espace.

SB : Effectivement, il y a le fait de figer le temps. Mais quand tu veux figer le temps, tu prétends pouvoir le contrôler. Tu démontres que tu as un pouvoir sur le temps et que tu peux le faire durer autant que tu veux. C’est ça effectivement qui se déroule dans le diorama, surtout lorsqu’il est utilisé comme outil scientifique. Mais après, il y a l’activation qui se fait par le chercheur ou le guide auprès du public. Par le discours, il est activé et non pas figé. Cet individu fait évoluer ce temps-là, et ce temps évolue en fonction de son agenda. Tout comme le masque à cornes Luba de Tervuren dont on a parlé tout à l’heure et dont le sens a changé une fois entré dans le musée, les dioramas ont évolué dans leur forme de représentation et dans leur interprétation. Après, c’est aussi ce que je mets en place en reproduisant et en retranchant, ou en redonnant un corps dans une œuvre comme *Hunting and Collecting* (*H&C*).

SC : Justement, *H&C* c’est l’œuvre dans laquelle vous faites référence de manière la plus directe au diorama. Il y est donc question du dispositif du diorama comme exercice de contrôle sur la nature. C’est d’abord la chasse, puis la mise en scène, le traitement de l’animal, poser l’animal de la manière dont on veut pour le soumettre à un regard historiquement européen et colonial. Mais la structure même du diorama dans *H&C* est complètement désossée, évidée. On la traverse librement, et cette circulation s’oppose au regard à travers la vitrine, distancié, du diorama classique.

YB : Par ailleurs, alors que les sujets humains ou animaux sont au centre des dioramas ethnographiques, dans H&C c’est justement l’absence de corps qui est mise en scène à l’intérieur de cette structure. L’activation de l’installation se fait alors par les corps des visiteurs.

SB : Dans *H&C*, je suis parti de l’album du capitaine Henri Pauwels que j’avais trouvé chez une collectionneuse d’archives sur le Congo. Cet album était à l’origine une commande du musée de Tervuren en réponse au succès des dioramas de Carl Akeley au Museum of Natural History de New York. Le musée de Tervuren réagissait ainsi au succès des dioramas du musée de New York en se disant qu’il était dû aux animaux venant du territoire congolais qui était à l’époque un territoire belge : c’était à Tervuren et donc aux Belges d’en jouir plutôt qu’aux autres. Ils envoient ce capitaine dans l’est du Congo pour documenter tout cela et rapporter des photographies qui serviront à la construction du diorama de Tervuren. La manière même dont l’album est agencé et structuré est révélatrice. La question du rang et d’une forme de hiérarchie est sous-jacente : les photos représentent les gorilles et autres animaux abattus, mais le capitaine se met aussi à chaque fois en scène de manière centrale, ou bien il fait poser des Noirs dans des positions de serviteurs. D’un autre côté, tout semble aplani : l’animal abattu, l’humain, le paysage. Tout est uniformément sujet de curiosité et de contrôle.

Cette histoire est par ailleurs fortement liée à l’idée de maîtrise des espaces naturels du Congo. En effet, après leur succès à New York, Akeley et sa femme, Delia, se mettent à défendre l’idée de la création de parcs naturels au Congo pour la défense des animaux. Delia Akeley va contacter le roi de Belgique, Léopold, et c’est sur son initiative que le parc des Virunga, notamment, sera créé. Mais l’idée de la création des parcs nationaux pour la sauvegarde des animaux est en fait une autre forme de classification du territoire dont les autochtones sont exclus. La chasse est rendue possible sur ces territoires en échange d’un prix à payer, sachant que les autochtones n’y auront plus accès ; les populations locales vont être déplacées, etc. On est dans l’exclusion des populations locales, dans la gestion des animaux et de l’ensemble des ressources naturelles.

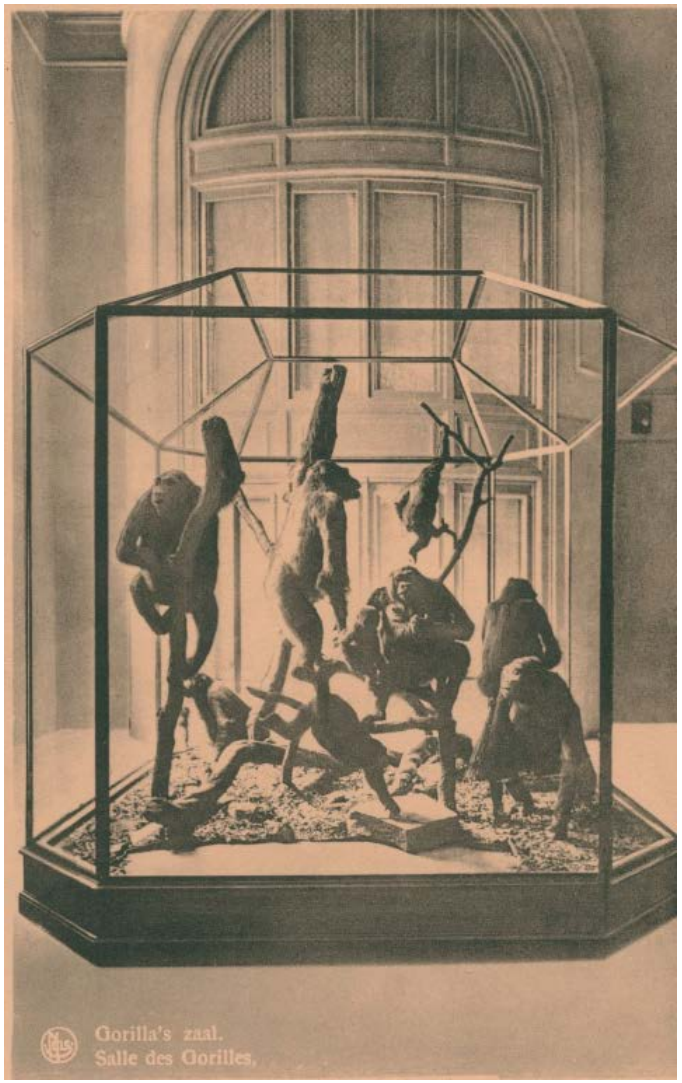
YB : Concrètement, dans votre installation, l’absence/présence des corps et le passage des corps dans l’espace sont liés à cette idée d’inclusion et d’exclusion des populations autochtones ?

Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Sammy Baloji, Yaëlle Biro et Sandrine Colard, “Entretien avec Sammy Baloji”, Culture & Musées, 32 | 2018, 203-208

Figure 2. Salle des Gorilles, Tervuren, Sammy Baloji, Hunting & Collecting, 2015 (détail de l’installation).



Photographie d’archives avec l’aimable autorisation du Royal Museum for Central Africa, Tervuren, de l’artiste et de Axis Gallery, New York & New Jersey.

Sammy Baloji, Yaëlle Biro et Sandrine Colard, “Entretien avec Sammy Baloji”, Culture & Musées, 32 | 2018, 203-208

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

SB : C’est cela. Quand le corps rentre à l’intérieur de l’espace, il active ce système de pouvoir, de gestion, de représentation. Par ailleurs, la forme de la cage qui crée cet espace dans l’installation est basée sur celle produite pour le diorama des gorilles à Tervuren, qui est elle-même très similaire à la représentation graphique des cristaux et des minéraux. En recréant cet espace, j’ai ainsi voulu faire référence au contrôle de ce dont regorge ce territoire de l’est du Congo, ces ressources minières, à l’accès et surtout au manque d’accès, et aux bénéfices que certains en tirent, loin des populations locales.

SC : D’autres artistes contemporains qui travaillent sur les dioramas, comme Dominique Gonzalez-Foerster ou Thomas Hirschhorn, par exemple, utilisent la vitrine dans leurs dispositifs. Ils reproduisent la vitre, la frontière qu’il y a entre le sujet et le spectateur, alors que vous faites de la structure un passage, un lieu qu’on peut traverser. J’ai l’impression que, chez vous, il est beaucoup plus question du rapport entre celui qui est regardé et celui qui regarde. Comme s’il y avait un retournement du regardé sur le regardant, une forme de revanche.

SB : Par le fait de rentrer dans ce diorama, une inversion du jeu du regard s’opère. Il y a activation, pas spécialement revanche. Il s’agit de voir jusqu’où on a le contrôle. Prenons, par exemple, le cas de la photographie anthropologique ou ethnographique, dont on réalise aujourd’hui la subjectivité. Pour moi, c’est la même chose avec cette cage-là dans l’installation. Même celui qui contrôle à un moment est mis face à sa grille de lecture. C’est très différent d’être à l’intérieur et à l’extérieur. Il y a un moment où on contrôle, et un moment de perte, de remise en question.

Figure 3. Vue de l’installation Hunting & Collecting dans l’exposition Dioramas, Palais de Tokyo, Paris, été 2017.



Photographie de Yaëlle Biro.

SC : En fait, l’installation de *H&C* est un peu un assemblage, comme vous le faisiez avec les collages photographiques. Qu’est-ce que ce transfert du travail sur le diorama vous a apporté par rapport à la photographie ? Comment voyez-vous l’installation par rapport à la pratique du collage photographique ?

SB : En photographie, on entre dans un univers au travers du cadre et du cadrage, on garde à l’esprit qu’on rentre dans l’image. Mais un diorama, c’est une expérience sensorielle au-delà du regard. Et pour le visiteur, ayant toutes les informations données dans l’installation, il y a un côté participatif qui est intéressant. Il y a ce fait collectif d’activation. Après, ce n’est pas démocratique non plus parce que le dispositif est là.
Mais ce que je propose reste de la photographie. Ce sont des collages, même si c’est en 3D. Quand j’ai commencé à travailler avec des collages, ce qui m’intéressait était la non-objectivité de la photographie, notamment celle de la colonisation qui a créé un univers, une pensée, une image de l’autre. Ce que je fais continue à être un détournement du processus, une proposition d’une autre approche qui sera forcément du point de vue du Congolais, le point de vue de quelqu’un originaire de cette région-là et qui possède cet héritage.

YB : Pensez-vous au diorama comme une forme d’archive, que vous pouvez utiliser comme vous le feriez des archives photographiques ?

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

SB : De manière plus générale, je ne travaille pas tant sur l’archive pour son statut d’archive que sur cette idée d’héritage, et ses conséquences. Quelles sont les traces qui restent, finalement ? Par exemple, la série *Mémoire* aborde cette question. Au départ, ce dont je parle, c’est de l’industrie minière pendant la période coloniale. Ensuite, je photographie en 2003-2004 les paysages miniers, et ces nouvelles images contiennent en elles-mêmes toute l’histoire, des origines jusqu’à maintenant. L’intégration des images d’archive permet de parler de la genèse. Je relie le passé et le présent qui entrent ainsi en dialogue. Ce qui m’intéresse est d’interroger quels sont les legs de ce rapport de force et de pouvoir entre le Congo et la Belgique.

YB : Ces dioramas seraient alors une autre forme de legs de ces rapports de pouvoir ?

SB : Et du coup, ils deviennent des outils d’écriture. Il s’agit d’un vocabulaire commun, et de la manière dont on peut utiliser ces vocabulaires ou ces éléments pour construire un discours. Finalement, tous ces espaces, toutes ces villes coloniales sont des fictions, des projections utopiques construites pour répondre à l’administration et aux besoins de l’extraction de matières premières. Là où cela devient encore plus intéressant, c’est avec l’imposition par les Belges du swahili comme langue dans les mines du Katanga, vers les années 1920. Ce swahili de l’usine est appelé *ya kazi*, qui veut dire le « swahili du travail ». Il consiste en verbes d’action sans construction grammaticale, c’est donc une langue fonctionnelle. Et pour moi, cela renvoie au diorama : d’une part tu as l’animal qui est le résultat d’une chasse, et d’autre part tu as sa mise en exergue dans ces cages où tout est composé. Les cages sont un discours dont l’animal est le verbe actif. Aujourd’hui, en tant qu’artiste, je peux continuer à développer ce langage. Finalement, cela devient un vocabulaire que nous avons tous en commun ; la question est de savoir comment il prend sens et comment nous l’utilisons.

SC : Il y a un grand nombre de dioramas à Tervuren, qui selon toute vraisemblance vont être replacés après la réouverture du musée. Quel est votre regard sur la persistance de ce dispositif ? Sur le fait que cette trace de rapport de pouvoir continue à être exposée ?

SB : Le pouvoir que le musée prétend avoir sur la réalité m’a toujours interpellé. Car pour moi, le point d’activation, finalement, c’est le Congo, pas le musée. Chercher à parler du dispositif dans le musée c’est perdre un peu le point de départ, le point d’émanation du discours qui, à mon avis, est le Congo et le contexte colonial. Les gens produisent du sens, ils projettent un discours dans tel objet, et dans le fonctionnement de l’objet dans la société. On a toujours cette possibilité de créer du sens, de donner du sens, et cela se fait en communauté ou en société. De même, je pense que l’activation du discours ne se fait pas de l’intérieur du musée, mais entre le musée et les corps extérieurs qui entrent en dialogue. Par corps extérieurs, je veux dire les Congolais, la population, les chercheurs, les artistes. Ce sont eux qui vont activer un discours qui est un va-et-vient entre la réalité et l’installation.

YB : Il y a une similarité entre la manière dont vous avez décrit *H&C* tout à l’heure et votre description du musée. Est-ce que vous diriez que *H&C* pourrait être une métaphore du musée ?

SB : Tout à fait. Le dispositif du diorama n’existe que dans le musée. C’est dans le musée qu’il va prendre son sens scientifique. Encore une fois, on retrouve ce rapport de force dont nous avons beaucoup parlé. Finalement, quel est le vocabulaire que nous avons en héritage – qu’il s’agisse d’héritage scientifique, colonial, ou autre ? Le diorama est un reflet de la place du musée comme détenteur de savoir et d’héritage.

Notes

1 En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=uNxs7QBgPhM [consulté le 20 décembre 2018].

FLUX NEWS

Histoire(s) du Congo

21 octobre 2018 Flux News Belgique, Focus 0



Sven Augustijnen

-

Faire œuvre d’historien ne signifie pas savoir comment les choses se sont réellement passées. Cela signifie s’emparer d’un souvenir, tel qu’il surgit à l’instant du danger.

(Walter Benjamin)

Au Cultuurcentrum de Strombeek, jusqu’au 13 décembre, Sven Augustijnen et Sammy Baloji se penchent sur le Congo : le passé colonial de la Belgique à travers l’histoire du premier grand royaume congolais (pour Baloji), celle des décennies 1950-1960 (pour Augustijnen). Les deux fragments d’histoire qu’ils retiennent prennent corps dans des objets à partir desquels le visiteur peut commencer à penser les transferts, les migrations des formes et des hommes, leurs déplacements depuis l’instant où surgit le fragment jusqu’à aujourd’hui. Cette double exposition s’inscrit dans la mouvance des « théories postcoloniales ».

FAL

Alors qu’il effectue des recherches autour du fusil automatique léger (FAL) produit par la F.N. de Herstal, Sven Augustijnen découvre l’hebdomadaire *Europe Magazine*, publié en Belgique entre 1953 et 1969[1]. Une partie de la collection (entre 1955 et 1967) s’étale dans une grande table vitrine dans l’espace principal d’exposition. C’est toute une partie de ma petite enfance qui resurgit et les noms de Kasa-Vubu, Lumumba, Tshombe, Congo, Katanga, mais aussi la grève des femmes de la FN, le mariage du roi Baudouin, le mur de Berlin, ou Kennedy s’associent au silence qui m’était imposé pendant que la radio diffusait les nouvelles et que pour passer le temps, je suivait du doigt les circonvolutions des dessins sur le tapis du salon. Je n’avais jamais eu connaissance de ce magazine et l’étalage des couvertures et d’articles précis fait remonter à la surface le caractère glauque d’une époque qualifiée de prospère.

Le design graphique de la revue est sobre. Sur la couverture, une photo en noir et blanc est barrée par un bandeau dans lequel un titre – il serait plus juste de parler d’un slogan – annonce le contenu du numéro. La mise en page est esthétique, les photographies sont sélectionnées avec pertinence. Mais à y regarder de plus près, les titres et les textes sont franchement racistes et violents, maniant avec dextérité la rhétorique typique de la droite : le style de la pseudo-franchise, des affirmations simples, des attaques personnelles, un ton sarcastique,...

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Dubois Colette,
“Histoire(s) du Congo”,
Flux News, October 21,
2018

Au Cultuurcentrum de Strombeek, jusqu’au 13 décembre, Sven Augustijnen et Sammy Baloji se penchent sur le Congo : le passé colonial de la Belgique à travers l’histoire du premier grand royaume congolais (pour Baloji), celle des décennies 1950-1960 (pour Augustijnen). Les deux fragments d’histoire qu’ils retiennent prennent corps dans des objets à partir desquels le visiteur peut commencer à penser les transferts, les migrations des formes et des hommes, leurs déplacements depuis l’instant où surgit le fragment jusqu’à aujourd’hui. Cette double exposition s’inscrit dans la mouvance des « théories postcoloniales ».

FAL

Alors qu’il effectue des recherches autour du fusil automatique léger (FAL) produit par la F.N. de Herstal, Sven Augustijnen découvre l’hebdomadaire *Europe Magazine*, publié en Belgique entre 1953 et 1969[1]. Une partie de la collection (entre 1955 et 1967) s’étale dans une grande table vitrine dans l’espace principal d’exposition. C’est toute une partie de ma petite enfance qui resurgit et les noms de Kasa-Vubu, Lumumba, Tshombe, Congo, Katanga, mais aussi la grève des femmes de la FN, le mariage du roi Baudouin, le mur de Berlin, ou Kennedy s’associent au silence qui m’était imposé pendant que la radio diffusait les nouvelles et que pour passer le temps, je suivait du doigt les circonvolutions des dessins sur le tapis du salon. Je n’avais jamais eu connaissance de ce magazine et l’étalage des couvertures et d’articles précis fait remonter à la surface le caractère glauque d’une époque qualifiée de prospère.

Le design graphique de la revue est sobre. Sur la couverture, une photo en noir et blanc est barrée par un bandeau dans lequel un titre – il serait plus juste de parler d’un slogan – annonce le contenu du numéro. La mise en page est esthétique, les photographies sont sélectionnées avec pertinence. Mais à y regarder de plus près, les titres et les textes sont franchement racistes et violents, maniant avec dextérité la rhétorique typique de la droite : le style de la pseudo-franchise, des affirmations simples, des attaques personnelles, un ton sarcastique,...

L’artiste a mis en avant certains articles, parmi lesquels celui qui est consacré au FAL tient une place centrale. Ce fusil a été surnommé « le bras droit du monde libre » (dans l’expression d’origine *right arm of the free world* les mêmes mots signifient « bras droit » et « arme juste »). Sa production débute en 1955 et il devient le fusil le plus répandu dans les armées des pays non-communistes. *Europe Magazine* s’y intéresse particulièrement allant jusqu’à titrer en octobre 1955 : « Dieudonné Saive, l’inventeur du célèbre fusil automatique F.N. sera-t-il accusé de crime contre l’humanité ?... ». Comme le précise Sven Augustijnen : « Avant même que ces armes soient utilisées, on a utilisé un discours virulent pour propager, légitimer et justifier leur utilisation dans l’intérêt des colonies ou des anciennes colonies. C’était clairement affirmer, comme le disait Jo Gérard (un proche de Léopold III), que la démocratie ce n’est pas pour tout le monde ». Le FAL est aussi l’arme qui a été utilisée pour exécuter Patrice Lumumba le 17 janvier 1961. Dans son film « Spectres », Sven Augustijnen suivait Jacques Brassinne de La Buissière[2], on le retrouve dans les pages de l’hebdomadaire avec d’autres personnalités présentes dans le film : les membres de la famille de Lumumba, la fille de Moïse Tshombé, le ministre des Affaires étrangères de l’époque Harold Charles d’Aspremont, etc. Comme l’artiste le déclare : « Je voyais très clairement tous les personnages de mon film dans la revue, ils étaient les acteurs principaux à cette époque-là ». Son titre, « Imbéciles de tous les pays, unissez-vous ! » reprend le slogan d’un numéro de la revue. S’il paraphrase Marx, il se réfère aussi à l’ONU où tous les pays décolonisés trouvent à siéger et qui fait l’objet de critiques acerbes dans la revue. Le fusil est produit par la FN, très liée à FGTB de Liège et à André Renard, d’autres cibles de l’hebdomadaire. A ce sujet, l’artiste me confiait que Fidel Castro disait que c’était André Renard qui lui avait fourni des FAL. Car les armes ont été utilisées des deux côtés...

Avec cette installation aussi monumentale que sobre, Sven Augustijnen ne nous plonge pas seulement dans une vision « de droite conservatrice » (c’est ainsi que le magazine est qualifié) désuète, il interroge les discours de la droite aujourd’hui dont la virulence s’exprime plus dans les médias sociaux plus que dans la presse officielle.

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Dubois Colette,
“Histoire(s) du Congo”,
Flux News, October 21,
2018

Monnaie d’échange



Sammy Baloji

Le point de départ de l’installation de Sammy Baloji est un fac simile d’une lettre écrite par le roi congolais Affonso 1er à la Cour portugaise, exposée dans une vitrine. La missive dénonce l’exploitation massive des esclaves et la destruction des idoles locales[3]. Le commerce avec le Portugal portait essentiellement sur les esclaves que, dans un premier temps, Affonso fournissait avec une certaine complaisance. Ce commerce a sorti d’Afrique une multitude d’hommes et des pans entiers de sa culture et de ses savoirs. Parmi ceux-ci, celui de tapisseries aux motifs singuliers que l’artiste a découvertes au Metropolitan Museum de New York, lors d’une exposition sur l’empire congolais. Elles ont été exposées par l’artiste lors de sa participation à la dernière Documenta de Kassel en relation avec leurs négatifs en cuivre réalisés par l’artiste à partir de scans des précieux textiles. Car, si les Portugais cherchaient des esclaves, ils cherchaient aussi des matières premières, c’est ainsi qu’une autre exploitation humaine est née. Les gens travaillaient durement pour extraire le cuivre, comme aujourd’hui encore ils le font pour exploiter d’autres minerais comme le cobalt et le coltan, composants de nos appareils électroniques (ce qui nous rend tous complices de cette exploitation humaine). Contrairement à l’installation de Kassel, on ne retrouve ici que les reproductions en cuivre des textiles. Il nous en propose donc des négatifs de cuivre : une transformation du tissu-monnaie d’échange en métal à monnaie.
L’installation présente aussi une photographie de vases funéraires réalisée dans le dépôt du musée de Kinshasa et une nouvelle interprétation en cuivre d’objets traditionnels des sceptres en ivoire gravé. Ils sont disposés dans trois vitrines, où ils surmontent des cartes géologiques des régions exploitées.

Comme Baloji le précise, « en tant que Congolais, vous devez sortir de votre pays pour voir cette part de votre culture ». C’est pourquoi les cartels de l’artiste commencent désormais avec le lieu de stockage (habituellement on indique d’abord le lieu d’origine) : tous ces objets ne se trouvent plus désormais que dans les musées et éparpillés dans le monde.

Les deux expositions se répondent parfaitement : d’un point de vue thématique évidement puisqu’il s’agit de deux moments de l’histoire qui ont encore des répercussions aujourd’hui, mais aussi d’un point de vue formel et méthodologique. Dans les deux cas, il s’agit d’impressions – l’hebdomadaire, le cuivre. Augustijnen et Baloji partent de la matérialité physique d’une chose – une revue, des objets traditionnels – qu’ils déplient pour donner à voir et à penser au travers des dispositifs les plus adéquats : la verticalité du mur, l’horizontalité de la vitrine. Ils font ainsi de l’histoire de la meilleure manière : en artistes.

Colette Dubois

Jusqu’au 13 décembre au Cultuurcentrum Strombeek, Gemeenteplein, 1 à Strombeek-Bever. www.ccstrombeek.be

[1] Le magazine était apparu en 1944, juste après la libération de la Belgique sous le titre *Grande-Bretagne*. En 1945, il prend le titre *Europe-Amérique* jusqu’en 1953. En 1969, il est remplacé par le mensuel *Nouvel Europe Magazine* qui servira de carrefour médiatique entre la droite conservatrice et l’extrême droite belge et européenne.

[2] Né en 1929, Jacques Brassinne de La Buissière est un politologue, professeur, haut fonctionnaire, et personnalité politique belge qui serait, sinon impliqué à tout le moins témoin de première ligne, dans l’exécution de Patrice Lumumba.

[3] Nzinga Mvemba se fait baptiser Affonso 1er. Il va régner sur le royaume du Bakongo entre 1506 et 1543. Il appuie sa puissance en commerçant avec les Portugais et en leur fournissant des esclaves. Mais, au fil des années, la traite devient incontrôlable et les relations du monarque avec les Portugais se détériorent. Il mourra probablement assassiné par les Portugais.

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Poiret Dominique,
“Diptyques atypiques”,
Libération, July 27, 2017





Diptyques atypiques

Afrique (5/6) Tout l'été, «Libé» décline le thème du continent à travers le regard de 30 photographes émergents. Aujourd'hui, le travail du Congolais Sammy Baloji sur l'exploitation des ressources de son pays.

Avant d'être photographe, Sammy Baloji était auteur de bande dessinée. L'illustration, il la découvre en 2005, à l'Ecole supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, une discipline qu'il mettra plus tard au service de sa recherche photographique. Né à Lubumbashi, dans la province du Katanga, après l'indépendance du Congo, il ne cesse de creuser l'histoire de son pays et de son passé colonial. Repéré aux Rencontres de Bamako en 2007, il se fera remarquer aux biennales de Venise et de Lyon en 2015. Tout l'été, il est exposé au festival photo de La Gacilly, dont l'un des thèmes est l'Afrique, avec ses séries «Mémoire» (2004-2006) et «Kolwezi» (2009-2011), toutes deux liées à son pays. «Kolwezi» retrace la vie des mineurs congolais au Katanga où des sociétés chinoises réexploitent d'anciens gisements de cobalt et de cuivre. Baloji les photographie dans leurs abris de fortune et au travail, qu'il met en regard, sous forme de diptyques, avec des affiches montrant des contrées idylliques.

DOMINIQUE POIRET

A voir lors du festival photo de La Gacilly, jusqu'au 30 septembre. Rens. : Festivalphoto-lagacilly.com
Courtesy de l'artiste et Galerie Imane Farès.
Retrouvez sur Libé.fr un diaporama de ces photos.

SAMMY BALOJI
Né en 1978 au Congo, vit et travaille entre son pays natal et la Belgique. Série «Kolwezi» (2009-2011).



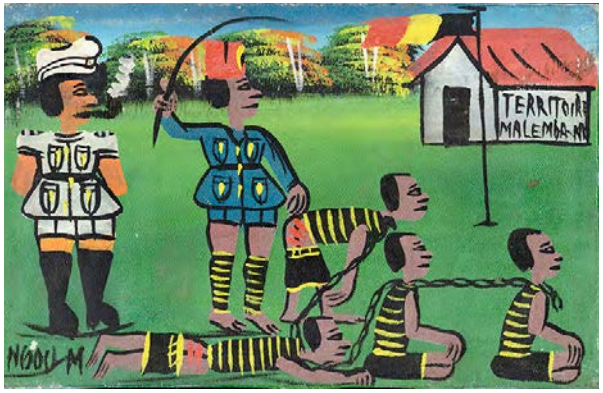
Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Azimi Roxana,
“La peinture populaire congolaise décryptée à Bruxelles”,
Le Quotidien de l’Art, n° 1204, January 11, 2017

CONGO ART WORKS — BOZAR, Bruxelles
Jusqu’au 22 janvier

La peinture populaire congolaise décryptée à Bruxelles

Riche en documents, l’exposition « Congo Art Works », organisée jusqu’au 22 janvier au BOZAR, à Bruxelles, adopte un angle historique pour illustrer la place de la peinture populaire dans la société congolaise._*Par Roxana Azimi*



Ngoi M. Lubumbashi, *Colonie belge*. © Royal Museum for Central Africa, Tervuren.

L’IDÉE, ICI, N’EST PAS D’ILLUSTRER LA RICHESSE DE LA SCÈNE ARTISTIQUE KINOISE, MAIS DE RÉVÉLER LA PLACE DE LA PEINTURE POPULAIRE DANS LA SOCIÉTÉ CONGOLAISE

Fruit de deux ans de travail, l’exposition « Congo Art Works », organisée à BOZAR, à Bruxelles, par l’artiste congolais Sammy Baloji et Bambi Ceuppens, conservatrice au musée royal de l’Afrique centrale (MRAC), à Tervuren, en Belgique, est différente, à plus d’un titre, de « Beauté Congo » orchestrée par le galeriste André Magnin en 2015 à la Fondation Cartier pour l’art contemporain, à Paris. L’idée, ici, n’est pas d’illustrer la richesse de la scène artistique kinoise à travers quelques figures clés, mais de révéler la place de la peinture populaire dans la société congolaise. Aussi la démarche se veut-elle plus anthropologique qu’esthétique. Au point que de but en blanc, les visiteurs risquent de ne pas trouver leur compte. Les œuvres réunies, issues de la collection constituée entre 1968 et 2012 par l’historien Bogumil Jewsiewicki et offerte dans la foulée au MRAC, ne sont pas toutes des chefs-d’œuvre. Plusieurs tableaux reproduisent des scènes identiques par différents peintres, pour la plupart inconnus. Y manquent Moké et Chéri Samba, que Bogumil Jewsiewicki n’a pas achetés, de son propre aveu par erreur, croyant que leur audience n’était qu’étrangère. C’est que son propos était moins celui d’un esthète que d’un anthropologue, pour qui l’art a avant tout valeur de document. La peinture inspirée de l’art de l’enseigne publicitaire apparaît dans les années 1950 et se taille très vite une place dans les intérieurs de la nouvelle classe moyenne congolaise, les « évolués », qui imitaient les Européens sans pour autant rompre avec leurs racines. « *Vers le milieu des années 1950, les jeunes Kuba du Congo rural adoptaient la vie moderne sans pour cela rompre entièrement avec les traditions Kuba : ils connaissaient le français, adoptaient les vêtements occidentaux, le football et la rumba, étaient nationalistes*

/…

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Azimi Roxana,
“La peinture populaire congolaise décryptée à Bruxelles”,
Le Quotidien de l’Art, n° 1204, January 11, 2017

LA PEINTURE POPULAIRE CONGOLAISE DÉCRYPTÉE À BRUXELLES

SUITE DE LA PAGE 05 *congolais en même temps* », écrit Bambi Ceuppens dans le catalogue de l’exposition. Les œuvres ne sont pas alors des marqueurs sociaux, des attributs de richesse, mais des témoins du temps, des ouvroirs à conversations, dont la forme pouvait être aussi bien allégorique que littérale. Ces tableaux chroniquent, a posteriori, la violence physique et symbolique de la colonisation, illustrent les coups de chicotte des colons et la rouerie des missionnaires. Ces questions transpirent aussi dans les changements de techniques induits par la colonisation. Albert Lubaki et Djilatendo, peintres de case, se mettent à peindre sur des feuilles sous l’impulsion de l’agent colonial Georges Thiry. Chroniqueurs acerbes de la société congolaise, les artistes apparus dans les années 1960 comme Chéri Chérin ou Syms, ne s’en laissent pas compter, brocardant aussi bien les travers des blancs, que la corruption de leurs dirigeants aux lendemains de l’indépendance. L’un des grands mérites de l’exposition, qui mêle peintures et objets d’art classique issus des collections du MRAC, est de balayer la distinction habituelle entre objets ethnographiques et objets coloniaux.

CES TABLEAUX CHRONIQUENT, A POSTERIORI, LA VIOLENCE PHYSIQUE ET SYMBOLIQUE DE LA COLONISATION



Burozi, *Panique du discours de Lumumba*, 1995. © Royal Museum for Central Africa, Tervuren.



Chéri Chérin, *Le chemin de l’exil, Kinshasa*, 2004. © Royal Museum for Central Africa, Tervuren.



Chéri Samba, *Réorganisation*, 2002, huile sur toile. © Royal Museum for Central Africa, Tervuren.

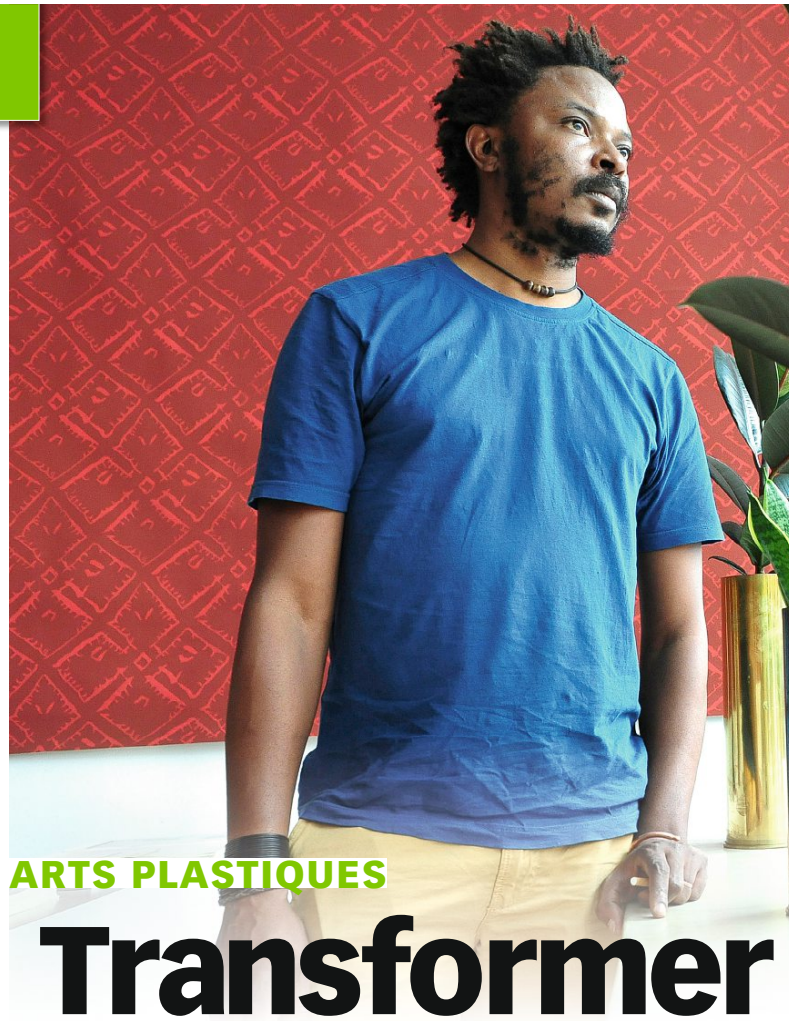
« *Alors que souvent, on entend dire que seuls les objets faits pour un usage local peuvent être considérés comme “traditionnels”, en réalité, de nombreux objets “ethnographiques” ont subi l’influence des Européens, ou encore ont été créés spécifiquement pour le marché européen* », observe Bambi Ceuppens. Paradoxalement, les colons ont pourtant déprécié ces objets nés à leur contact. Un sympôme de la « *nostalgie impérialiste* » que l’anthropologue américain Renato Rosaldo résume ainsi : « *quelqu’un altère délibérément une forme de vie et regrette ensuite que les choses ne soient pas restées comme elles étaient avant son intervention* »…

***CONGO ART WORKS*, jusqu’au 22 janvier, BOZAR, 23, rue Ravenstein, Bruxelles, www.bozar.be**

Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Michel Nicolas,
“Transformer le cuivre
en art”, Jeune Afrique,
n°2898, July 24, 2016



ARTS PLASTIQUES

Transformer

Actuellement exposé par la galerie Imane Farès, à Paris, le **Congolais Sammy Baloji** a trouvé dans le métal rouge le fil conducteur d’une histoire de Lubumbashi expurgée des non-dits coloniaux.

NICOLAS MICHEL

Opiniâtre, déterminé, curieux, Sammy Baloji n’en finit pas de creuser, excavant les trous noirs de la mémoire pour en extraire des tombereaux d’histoires oubliées. Face à la pelleteuse violant la terre katangaise à la recherche de cuivre et de coltan, le Congolais de Lubumbashi s’est armé de patience, extirpant peu à peu des terrils les souvenirs de ceux qu’ils ont recouverts de leur poussière toxique. Il fut un temps où l’artiste était qualifié de « photographe », mais cette appellation restrictive ne convient plus, la photographie n’étant qu’une des ressources de sa démarche. Lauréat du prix de l’Organisation internationale de la francophonie (OIF) lors de la dernière biennale de Dakar pour son travail sur le quartier populaire d’Ouakam, Sammy Baloji est actuellement exposé à Paris par la galerie Imane Farès.

802. That is where, as you heard, the elephant danced the malinga. The place where they now grow flowers est le nom de l’étrange et signifiante installation qui emplit tout l’espace de la galerie et enfonce ses racines profondément dans le terreau colonial, si fertile en souffrances et si paradoxalement fécond pour la création contemporaine. Et qui transforme le lieu d’exposition en une sorte de salon Art déco où chaque élément de décor fait sens. Au mur, une tapisserie couverte de signes irréguliers – des scarifications – rassemblés de

Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Michel Nicolas,
“Transformer le cuivre en art”,
Jeune Afrique, n°2898,
July 24, 2016



VINCENT FOURNIER/JA

le cuivre en art

▲ **Une installation qui emplit la galerie où des douilles d’obus servent de pots de fleurs.**

manière régulière. D’anciennes photos au papier blessé montrant des dos, des ventres, des seins eux aussi scarifiés. Sur les côtés, des douilles d’obus servant de pots pour des plantes exotiques. « Tout part d’anciennes photos d’archives utilisées pour des classifications ethnographiques qui viennent des collections du Musée royal de l’Afrique centrale de Tervuren, explique Baloji. La colonisation a effacé toute cette culture qui transparaît à travers les scarifications. J’ai souhaité parler du crime des identités disparues, et le cuivre, qui était aussi exploité par les sociétés précoloniales, m’a paru idéal car il traverse le temps et relie toutes les périodes. »

Si, après s’être essayé à la bande dessinée, l’artiste s’est fait connaître avec des images mêlant photographies d’archives et images contemporaines du patrimoine industriel katangais (« Mémoire », « Congo Far West »), son travail récent devient sculpture avec l’utilisation de ce métal qui est à la fois la bénédiction et la malédiction du Congo. Ainsi de son installation actuelle pour la galerie Imane Farès. La guerre et le cuivre létal sont présents dans les obus qu’il a collectés sur internet ; la colonisation et l’exploitation sanguinaire du Congo apparaissent presque innocemment à travers les pousses de *Ficus elastica* – ce fameux arbre à caoutchouc dont l’exploitation vola tant d’âmes. Mais l’intérieur bourgeois que le plasticien reproduit renvoie aussi à la création d’Élisabethville, en 1910, à l’heure où l’Art déco apparaît en Europe •••

Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Michel Nicolas,
“Transformer le cuivre en art”,
Jeune Afrique, n°2898,
July 24, 2016



TIMOTHY MASON/COURTESY GALERIE IMANE FARÈS

◀ « La colonisation a effacé toute cette culture qui transparaît à travers les scarifications. »

••• en réaction aux volutes organiques de l’art nouveau. Renommée Lubumbashi, « la capitale du cuivre », ville de naissance de Baloji qui fut un temps, avec le soutien de la Belgique, la capitale de l’éphémère État autoproclamé du Katanga, continue aujourd’hui de faire parler d’elle…

FOUAILLER LES ARCHIVES. L’artiste, lui, garde à cœur de la raconter d’une autre manière, pour mieux faire entendre les voix éteintes ou étouffées. *802. That is where…* convoque ainsi celles des domestiques qui servaient au quotidien les possédants de la ville au début des années 1960. Pour ce faire, il s’est appuyé sur les témoignages récoltés par André Yav dans son livre *Le Vocabulaire d’Élisabethville*, présentés dans le livret et lus lors d’une performance. Dans ce salon cossu, les colonisés ont enfin le droit à la parole, à l’existence. « Les rapports de l’Afrique et de l’Europe […] et le rapport à l’autre qui fonde l’ethnologie sont remis en question par une œuvre qui, plutôt que de dénoncer, démonte avec subtilité en utilisant la position extérieure du commentateur, écrit le commissaire d’exposition Simon Njami. […] Le rôle de la mémoire ici n’est ni dans la remémoration ni dans la dénonciation, mais dans le surgissement et la réactualisation de faits qui appartiennent tout autant à notre présent qu’à notre passé. »

Sammy Baloji s’est chargé d’une tâche : réécrire le présent à partir d’un passé miné.

Dans son *Essay on Urban Planning,* présenté lors de la Biennale de Venise en 2015 – dans le pavillon belge construit sous Léopold II ! –, Baloji confrontait des images aériennes de Lubumbashi et des collections d’insectes, mouches, moustiques sous cadre. L’idée ? Présenter la longue cicatrice du cordon sanitaire conçu par le colonisateur pour séparer les quartiers blancs de ceux occupés par les Noirs, un couloir large de 700 m censés correspondre à la distance maximale qu’un moustique porteur du paludisme pouvait parcourir. Mais c’était aussi raconter l’obligation faite aux ouvriers de rapporter à leur employeur 50 mouches, à une époque où celles-ci pullulaient, afin de pouvoir toucher leur ration de nourriture…

Fouaillant les archives coloniales pour produire sa propre narration esthétique, Sammy Baloji est le commissaire de l’exposition « Congo Art Works. Popular Painting », qui se tiendra du 7 octobre 2016 au 22 janvier 2017 au Bozar (Palais des beaux-arts de Bruxelles). « C’est un travail sur la peinture populaire non académique, à partir d’une collection de plus de 2 000 tableaux acquis par le Musée de Tervuren, explique-t-il. J’essaie d’en retracer l’évolution et d’identifier les liens avec la pratique de la peinture sur case afin d’aller plus loin que la question du transfert de formes artistiques antérieures sur la toile. »

Représenté par Axis Gallery (New York) aux États-Unis et par Imane Farès en France, suffisamment exposé et collectionné pour en vivre « plutôt bien », Sammy Baloji reste attaché à sa ville natale, où il a cofondé Picha, une biennale de l’image qui a tenu sa quatrième édition l’année dernière et tiendra la prochaine en 2017.

« À part les centres culturels étrangers, il n’y a guère de lieux pour les artistes, explique-t-il. La seule manière de s’imposer, c’est de créer nos propres lieux, nos propres biennales. Pas mal d’artistes deviennent ainsi des opérateurs culturels, comme le chorégraphe Faustin Linyekula ou le photographe Kiripi Katembo, décédé en 2015. Si tu ne te prends pas en charge, il n’y a personne. » Baloji, lui, s’est chargé d’une tâche plus lourde encore : réécrire le présent à partir d’un passé miné – dans tous les sens du terme. ●

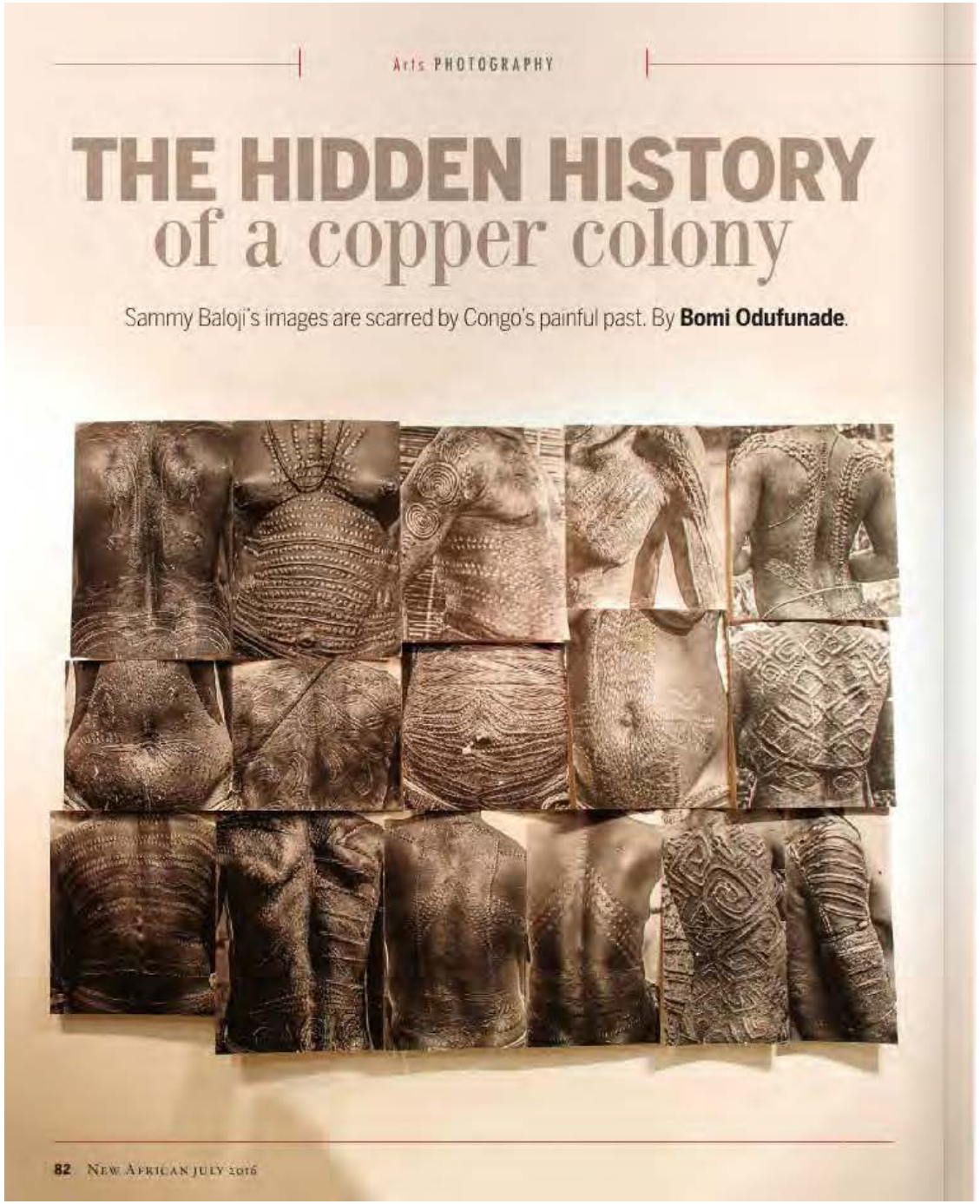
GRAVER LA MÉMOIRE

Lors de la dernière Biennale de Venise, en Italie, Baloji présentait dans l’exposition internationale un dôme *(The Other Memorial)* composé de plaques scarifiées. Il s’agissait d’une référence à l’église du Sacré-Cœur-et-Notre-Dame-de-Lourdes (Liège), en Belgique, qui compose une partie du Mémorial interallié, construit pour honorer les morts de la Première Guerre mondiale. Le dôme qui coiffe l’église est en effet composé de treize tonnes de feuilles de cuivre provenant du Katanga, province de ce qui était alors le Congo belge… Mais sont effacés les noms des Africains morts lors de la guerre comme ceux des Congolais qui usèrent leur vie jusqu’aux os pour creuser le sous-sol ! Alors, à coups de burin, Sammy Baloji a réinscrit leur identité la plus intime dans le métal roux. ● N.M.

Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Odufunade Bomi,
“The Hidden History of a Copper Colony”,
New African, July 2016



Arts PHOTOGRAPHY

THE HIDDEN HISTORY of a copper colony

Sammy Baloji's images are scarred by Congo's painful past. By **Bomi Odufunade**.

82 New African July 2016

Odufunade Bomi,
"The Hidden History of a
Copper Colony",
New African, July 2016

The photographic practice of artist Sammy Baloji is almost comparable to a writer crafting a collection of short stories. Renowned for his frequent use of photomontages, he often combines archival photographs of his own images.

The artist skillfully crafts a prose-like framework resulting in a nuanced flow of exchanges on recurring themes of ethnography, architecture, and urbanism in order to construct contemporary African narratives that have highly charged meanings.

A graduate in humanities studies from the University of Lubumbashi, Baloji is a serialist, adept at using his lens to portray episodic events taking place mainly in his native DR Congo, while also examining the country's colonial past and interpreting its complex aftermath from the perspective of its people today.

Now living between his hometown of Lubumbashi and Brussels, the 37-old Baloji is an artist steeped in academic traditions of photography, yet deploying a unique visual language to depict the social realities of present-day Congo.

The display of forthrightness in his work coupled with an ability to tell stories through the photographic medium has made him one of the most exciting talents working on the continent. His work has featured in numerous international exhibitions, including most recently, the Lyon Biennale (2015) and the Rolex Mentor and Protégé Artist Initiative (2014).

Baloji belongs to a generation of artists that have adopted a new trajectory away from the commercial studio portraiture that was prevalent in Africa in previous decades, practised by the likes of Malick Sidibé, Seydou Keïta and Jean Depara, among others.

The rise of digital photography and new technological capabilities has enabled an expansive experimentation with the medium. There has been a shift, with artists such as Edson Chagas (Angola), François-Xavier Gbré (Côte d'Ivoire), Michael Tsegaye (Ethiopia), Amina Menia (Algeria),





Top: Portrait of Sammy Baloji
(© Marie-Françoise Plissart, courtesy of Galerie Imane Farès)

Left and above: Installations of hammered photographs; and a set of copper flower pots, from Baloji's current exhibition at the Imane Farès
(© Sammy Baloji, courtesy of Galerie Imane Farès, Paris)

Dawitt L Petros (Eritrea), Mame-Diarra Niang (Côte d'Ivoire), and Malala Andrialavidrazana (Madagascar) exploring the processes of landscape and documentary photography within their oeuvres, as well as conceptual art.

Their ideals are rooted in stripping bare the constraints of photographic conventions; they are often concerned with an investigation of the city landscape, or interior environments. There is perhaps an influence from the New Topographics' approach of the 70s and the Dusseldorf School of Photography in the 1990s that re-examined and re-defined the genre of contemporary landscape photography.

It is no mean feat that Baloji currently has two solo shows which demonstrate his profound continued engagement with his homeland: "802: That is where, as you heard, the elephant dance the malinga. The place where they now grow flowers" at Galerie Imane Farès in Paris; and "Urban Now: City Life in Congo" at WIELS Contemporary Art Centre in Brussels. Both exhibitions show the artist's preoccupation with research and history, as well as his version of social documentary photography.

"Sammy Baloji's new exhibition at the Imane Farès is not an exhibition but a journey. A journey into time and space. A mise-en-abyme (self-reflection) over all the subjects that he has held dear over the last few years," notes the independent curator and art critic Simon Njami, who included Baloji's work in his seminal show "The Divine Comedy: Heaven, Hell, Purgatory revisited by Contemporary African Artists", held at the MMK Museum Für Moderne Kunst Frankfurt/Main in 2014. He adds: "Within this whole concept, we find the artist's intellectual and artistic questions ... He has chosen to immerse us in his world in which, contrary to what the title suggests, an elephant would have a hard time dancing."

Baloji's work at the Imane Farès gallery, which brings together two major installations, tackles questions of Belgium's

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Odufunade Bomi,
"The Hidden History of a Copper Colony",
New African, July 2016

exploitative colonial regime in the Congo; a cruel history filled with its own ambiguity. The artist has adorned the gallery walls in artisanal wallpaper designs and the ceiling with copper sheets, both embellished with ritual scarifications, while the windows are filled with a delicate display of copper flower pots – not only an ironic nod to a Belgian bourgeois custom maintained within its colonies, but a critique of the exploitation of Congolese copper mines by its former colonial power.

Including a wall of archival photographs of Lubumbashi, it is impossible not to be reminded of the working conditions of the former mining town; and, in an idiosyncratic gesture, Baloji has used an audio recording of *The Vocabulary of Elizabethville* within the space, a book by German anthropologist André Yav which documents testimonies of African "domestic servants" from Lubumbashi.

In a second room, Baloji has composed a series of hammered photographs illustrating ritual body scarifications, an elaborate reference to initiation rites practised by many West African tribes.

In 2015, in the Belgian pavilion at the Venice Biennale, Baloji touched on similar questions of colonialism and its legacy with his installation, *Essay on Urban Planning* (2013), a set of aerial photographic works of Congolese landscapes and historical boards of mosquitoes – a reflection on the political issue of mapmaking. This was situated alongside a display of eight copper sheets punctured with scarification designs, *Secret Societies*, recalling the industrial past of the copper mining region of Katanga in the DR Congo.





Top: Site Cielux, Municipality of Masina, Kinshasa, 2013
(© Sven Laurent, courtesy of the artist)
Above: Echangeur, Municipality of Limite, Kinshasa, 2015
(© Sven Laurent, courtesy of the artist)

"Urban Now: City Life in Congo" at WIELS is a collaboration between Baloji and the noted anthropologist Filip de Boeck from the University of Leuven in Flanders. Curated by Devrim Bayard, the show presents an overview of Congo's colonial past and how its society and community have adapted to its evolving architectural and urban landscape. The photographs depict the state of the current infrastructure of Congo's cities, juxtaposed alongside imagery of the new urban dream in the form of billboards advertising new cities for the future.

Various ideas from this project seem drawn from De Boeck's internationally acclaimed publication *Kinshasa: Tales of the Invisible City*, which provides insight into the transformation of the social and cultural structures of the African metropolis.

The video *Pungulume* (2016) included in the exhibition astutely



Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Odufunade Bomi,
"The Hidden History of a Copper Colony",
New African, July 2016



In 2015 at the Venice Biennale, Bajoli also touched on questions of colonialism and its legacy with his installation, *Essay on Urban Planning* (2013).

Baloji at the Venice Biennale 2015. Left: *Essay on Urban Planning*, 2013 *(© Alexandra Bello, courtesy of the artist, Galerie Imane Farès and Zeitz Foundation).* **Bottom: *Secret Societies*, 2015** *(installation consisting of scarification on eight bas-relief copper plates, © Alexandra Bello, courtesy of the artist and Galerie Imane Farès)*

evokes the industrial destruction of the landscape of Fungurume, a mining town in the province of Katanga, DR Congo which has one of the world's largest copper and cobalt deposits, where thousands of its local Sanga inhabitants have now been displaced.

"My previous works were dedicated to colonial architecture," Baloji has previously stated. "To some extent, my current works have a direct connection with the colonial past, which gave birth to the cities of Katanga province. These cities were built upon mines. The latter belong to Katanga's history. The essence of my question lies in the daily life of Congolese people. They are traces of the recent past, which is also present." NA

"802: *That is where, as you heard, the elephant dance the malinga. The place where they now grows flowers*" *is at Galerie Imane Farès in Paris until 30 July. www.imanefares.com*

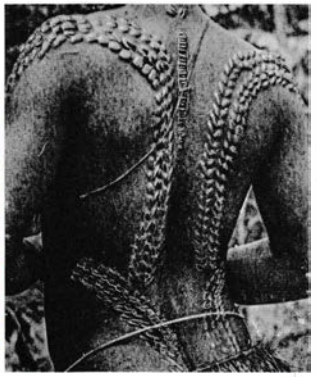
"URBAN NOW: *City Life in Congo" is at WIELS Contemporary Art Centre in Brussels and on view until 14 August. www.wiels.org*

Imane Farès

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Azimi Roxana,
"L'étiquette d''artiste africain' n'a pas de sens",
M Le Magazine du Monde,
April 16, 2016





Sammy Baloji s'inspire des scarifications (à droite) pratiquées au Congo et interdites par les colons belges.

ART

"L'étiquette d''artiste africain' n'a pas de sens."

APRÈS AVOIR BRILLÉ À LA BIENNALE DE VENISE, LE CONGOLAIS SAMMY BALOJI PRÉSENTE À PARIS UNE SÉRIE D'ŒUVRES SUR LA QUESTION COLONIALE. SANS ÉVITER LES ANGLES MORTS DE L'HISTOIRE.

PROPOS RECUEILLIS PAR **ROXANA AZIMI**

QUEL A ÉTÉ LE POINT DE DÉPART DE CETTE NOUVELLE SÉRIE ?

Je suis parti d'un manuel publié en 1965 par des domestiques noirs. Il retraçait leur vie dans la ville de Lubumbashi pendant la colonisation et les deux guerres mondiales. Sur cette base, j'ai conçu un salon bourgeois dans lequel on retrouve des éléments de l'Art nouveau, un mouvement né en 1910, au même moment que Lubumbashi. Le papier peint qui tapisse ce salon a, lui, été réalisé à partir de motifs de scarifications. Celles-ci ont peu à peu été interdites, les colons voulant gommer les identités locales. J'ai voulu montrer que toute cette opulence est venue de l'exploitation du Congo.

VOUS ÊTES NÉ EN 1978 APRÈS L'INDÉPENDANCE DE VOTRE PAYS. POURQUOI VOUS CONCENTREZ-VOUS SUR LES QUESTIONS COLONIALES ?

Je me suis rendu compte que les choses n'avancent pas, que les politiques locales sont défaillantes. Le projet que j'ai présenté dans le pavillon belge à la Biennale de Venise montrait comment Lubumbashi a été pensée non pour les autochtones noirs mais pour les colons blancs : le cordon sanitaire qui séparait les deux populations était basé sur des travaux scientifiques qui démontraient que la longueur du vol d'un moustique qui pourrait transmettre la malaria était de 700 mètres. Après l'indépendance, on a reconduit le système colonial sans remettre en question ces frontières qu'il avait élaborées. En tombant sur des archives, j'ai également découvert des choses absurdes et cruelles. Dans les années 1930 par exemple, il y avait eu une invasion de mouches et chaque ouvrier devait en ramener cinquante pour percevoir sa ration quotidienne de nourriture. *[ce qu'il a également exposé à Venise, NDLR]*. J'ai alors pris conscience qu'une partie de l'Histoire ne m'avait pas été racontée.

SOUHAITEZ-VOUS EN RECONSTITUER LES CHAÎNONS MANQUANTS ?

Je suis artiste avant tout, et ce matériau documentaire me permet de construire mon écriture artistique. Les documents n'ont qu'un intérêt : créer un cadre. Je les utilise de manière subjective, en premier lieu pour produire une narration esthétique.

VOUS AVIEZ PARTICIPÉ À L'EXPOSITION « BEAUTÉ CONGO » EN 2015 À LA FONDATION CARTIER. QU'EN AVEZ-VOUS PENSÉ ?

Je n'ai pas vu l'exposition, mais le point de départ, avec les œuvres des années 1920 et l'école du Hangar créée en 1956, me semble critiquable On revient à l'idée que l'art en Afrique ne serait que celui découvert par les Blancs. Les relations entre Georges Thiry et l'artiste Djilatendo, ou Pierre Romain-Desfossés et les artistes du Hangar, n'ont pas été approfondies. Ces peintres traditionnels travaillaient sur les murs des cases. Leur peinture avait une fonction sociale. En les faisant peindre sur toile, on les a incité à fournir un marché. On les orientait vers la reproduction de scènes animalières, vers une Afrique exotique. Lorsque les œuvres de Djilatendo on été exposées à Bruxelles, les dessins les plus abstraits ont été retirés. Il était hors de question que ce soit montré comme étant du même niveau que Paul Klee, hors de question qu'un Noir puisse faire la même chose qu'un artiste moderne. Je pense qu'il faut montrer tout cela avec un esprit plus critique

MAIS AUJOURD'HUI, DANS LE CONCERT GLOBAL, LES PRÉJUGÉS NE SONT-ILS PAS DÉPASSÉS ?

Ils sont plus tenaces qu'on ne le croit. Prenez cette étiquette d'« artiste africain ». Elle n'a pas de sens. On ne peut pas enfermer les gens dans une boîte. Il est plus facile aujourd'hui de rentrer dans l'histoire de l'art, car nous avons le même langage. Les artistes utilisent les mêmes matériaux, les dialectiques sont proches, même si nos cultures visuelles sont différentes. Mais il est temps de réécrire l'histoire de l'art.

« 802 », DE SAMMY BALOJI, GALERIE IMANE FARÈS, 41, RUE MAZARINE, PARIS 6e. TÉL. : 01-46-33-13-13. JUSQU'AU 31 JUILLET. WWW.IMANEFARES.COM

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Azimi Roxana,
“L’Afrique à Venise (1) : le mea culpa des Belges”,
Le Monde, May 6, 2016

CRITIQUE

L’Afrique à Venise (1) : le mea culpa des Belges

A la Biennale de Venise, le pavillon belge construit sous le règne du roi prédateur Léopold II accueille des artistes congolais, tels que Sammy Baloji, qui questionnent l’héritage colonial.

Par Roxana Azimi (envoyée spéciale à Venise)

Le Monde.fr Le 06.05.2015 à 11h26 • Mis à jour le 07.05.2015 à 13h52



Sammy Baloji, essai photographique sur la planification urbaine de 1910 à nos jours de la ville de Lubumbashi. Crédits : Samy Bajoli / Galerie Imane Farès

Rares sont les colonisateurs à reconnaître officiellement leur dette envers l’Afrique . Il faut parfois un coup de pouce de l’art pour assurer le devoir de mémoire. Invité à représenter la Belgique à la Biennale d’art contemporain de Venise, l’artiste Vincent Meessen n’a pas voulu faire cavalier seul. Avec la commissaire d’exposition Katarina Gregos, il a convié dix autres créateurs, dont pour la première fois deux Africains.

C’est que le pavillon belge est hautement symbolique. Il fut construit en 1907 dans les Giardini sous le règne du roi prédateur Léopold II. Difficile donc d’occuper ce pavillon sans avoir en tête les méfaits du monarque au Congo. Aussi les artistes questionnent-ils l’héritage colonial, la conception eurocentrique de la modernité et les angles morts de l’avant-garde. Chacun y va donc de son hommage – parfois ésotérique – à des figures oubliées.

Lire aussi **Scandale à Venise : le pavillon du Kenya n'affiche que... des Chinois**
(/afrique/article/2015/04/16/a-la-biennale-de-venise-le-kenya-dedie-son-pavillon-a-l-art-chinois_4617176_3212.html)

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

situationniste de Guy Debord. Ailleurs, Tamar Guimaraes et Kasper Akhj célèbrent le premier peintre sud-africain moderne, Ernst Mancoba, unique membre africain du mouvement international CoBrA. L’Italienne Elisabetta Benassi braque pour sa part le projecteur sur Paul Panda Farnana, idéaliste congolais méconnu et défenseur des droits de l’homme.

Le travail de Sammy Baloji sort du lot. Né dans la province minière du Katanga en République démocratique du Congo, le jeune homme dissèque à partir d’archives l’exploitation des noirs durant le régime colonial. Passé et présent se télescopent dans les vues aériennes de Lubumbashi, entremêlées avec des images de moustiques et de mouches dénichées au musée d’histoire naturelle. L’idée de ces insectes vient d’une photo saisissante de 1929 que Sammy Baloji a découverte dans les annales de la compagnie Gécamines : deux noirs assis à côté d’une pile de mouches mortes. Et de rappeler une époque où l’absurde le disputait à la cruauté : « *Chaque ouvrier dans ces années-là devait ramener 50 mouches pour recevoir sa ration quotidienne de nourriture* ».

Lire aussi **Ouattara Watts, le plus américain des artistes ivoriens**
(/afrique/article/2015/04/28/ouattara-watts-le-plus-americain-des-artistes-ivoriens_4624603_3212.html)

Les vues aériennes mettent en exergue la séparation, encore visible, imaginée par un urbaniste pour cloisonner les populations. Là encore, l’aberration est à son comble : « *Le cordon sanitaire qui séparait les deux races était fondé sur la longueur du vol d’un moustique qui pourrait transmettre la malaria, à savoir 700 mètres* ». Pour Sammy Baloji, dont l’œuvre tresse toujours les images d’hier et d’aujourd’hui, « *il y a un copié-collé entre le passé colonial et la situation actuelle. La relation dominant-dominé prévaut encore.* »

Lire aussi **L’Afrique à Venise (2) : parade artistique d’un caricaturiste du prophète**
(/afrique/article/2015/05/07/l-afrique-a-venise-2-parade-artistique-d-un-caricaturiste-du-prophete_4629098_3212.html)

L’artiste présente dans le pavillon un deuxième projet , conçu à partir des photos de scarifications de membres de société s secrètes. Il a ainsi fait graver sur cuivre des motifs géométriques de scarifications issus de différentes communautés congolaises. Pourquoi le cuivre ? « *C’est le symbole de l’exploitation économique renforcée pendant la période coloniale*, explique-t-il. *Les scarifications ont été progressivement interdites à cette époque. On gommait les identités pour extraire les richesses.* »

Biennale de Venise, du 9 mai au 22 novembre, www.labiennale.org
(http://www.labiennale.org)

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Lane Mary M.,
"New Venice Biennale Chief Beckons Artists on the Margins",
Wall Street Journal, April 30, 2015

New Venice Biennale Chief Beckons Artists on the Margins

Okwui Enwezor, the first African curator of the Venice Biennale, is forgoing business as usual by attracting artists on the margins of the art world



Okwui Enwezor. *PHOTO: ACTION PRESS/ZUMA PRESS* By **MARY M. LANE**

"Art isn't just made by white people in Europe with great patrons. Sorry," says Okwui Enwezor, the first African curator of the Venice Biennale.

Mr. Enwezor, 51, gained prominence as director of Munich's Haus der Kunst, a museum built by Adolf Hitler to expose the alleged inferiority of non-Aryans. For Venice, Mr. Enwezor has partly forgone art-world business as usual—encouraging many artists from long-isolated or neglected communities to come to Venice. So the roughly 300,000 visitors who attend this year's show, which opens May 9 and runs through Nov. 22, will find a gathering of unfamiliar talent.

During the years since the festival's 1895 launch, 89 nations have built, renovated or rented small buildings, or "pavilions," to showcase artists. While each nation picks whom to present, the curator sets the tone, directly recruiting artists for an exhibition in Venice's Arsenal, a cluster of defunct weapons factories and retired shipyards.

Mr. Enwezor titled this year's exhibition "All the World's Futures," reflecting his interest in a wide range of media—from a nonstop reading of all three volumes of Karl Marx's "Das Kapital" by a group of actors to a copper dome that Congolese artist Sammy Baloji built to criticize Belgium's exploitation of Congolese copper mines.

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

With a budget of roughly $15 million supported by private funding, Mr. Enwezor has also created a section called Arena, designed to showcase performance works dealing with difficult themes that he hopes will make their way into mainstream art. “I have the freedom to make proposals that might ultimately fail on a commercial level,” he says.

One such initiative is the Invisible Borders Trans-African Project. These little-known African artists have road-tripped together across Africa since 2009, making the type of cultural exchanges taken for granted at U.S. and European art schools.

Mr. Enwezor is taking steps to ensure one group of emerging artists in his curatorial show remains unknown after Venice: the Syrian art collective Abounaddara. The secret set of filmmakers, founded in 2010, produces humorous and tragic films about life under the rule of Bashar al-Assad. Each Friday, another film by the group will make its debut in Arena.

“What we’ll get to see in Venice this year is artists who often aren’t heard of outside their countries being shown on an equal playing field,” says Melissa Chiu. As director of Washington, D.C.’s Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.

Both Arena and Mr. Enwezor’s exhibition of sculptures, photos and paintings inside the Arsenal will also include numerous artists who are already mainstream. Theaster Gates will present an exhibition on the demolition of Hispanic and African-American churches in America. At Mr. Enwezor’s request, Bruce Nauman, whose top auction record is $9.9 million, will host a mini-retrospective of his popular neon signs.

Over the past decade, cultural institutions have organized events at the margins of the official Biennale that have helped the careers of non-Western artists who are shown in Europe but lack crucial support from prestigious institutions.

Thanks to Mr. Enwezor, many such artists will no longer be confined to the sidelines. At the Belgian pavilion, Mr. Baloji is presenting “Essay on Urban Planning,” a set of 12 photos of Congolese landscapes and insects. They will be placed near eight copper sheets punctured with designs similar to those that the Congolese have traditionally scarified onto their bodies.

Rolex, the Geneva watch company, sponsored a mentorship program for Mr. Baloji, 36, with Berlin-based Danish artist Olafur Eliasson, 48. Working in Mr. Eliasson’s studio, Mr. Baloji gained the logistical expertise to design a Biennale exhibition and says he learned to solve a conundrum that has stymied many other artists from developing nations: How does an artist employ techniques often used by tribes without “exoticizing” them or making modern

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Antón to choose its solo artist. She picked Maryland-born performance artist Camille Norment, who has lived in Oslo for the past decade. Ms. García-Antón says picking Ms. Norment promotes Norway's diverse artistic population.

Picking foreigners to represent national pavilions can also be culturally treacherous, as Kenya discovered when it appointed Italian curator Paola Poponi to fill its pavilion. Ms. Poponi chose a group of mainly Chinese artists, prompting international outrage about a Chinese "colonization" of Kenyan culture. Mr. Enwezor, the curator, expressed anger as well.

"A group of unscrupulous artists have hijacked Kenya," he said in early April, a rare instance of a Biennale head blasting a pavilion's choice. Days later, Kenya pulled its pavilion from the event. Neither Ms. Poponi nor Kenyan cultural officials could be reached for comment.



Sammy Baloji will show work at the Belgian Pavilion.

PHOTO: SAMMY BALOJI/GALERIE IMANE FARES, PARIS

For another artist, an appearance in Iraq's pavilion will be a long-delayed reunion with a Western audience. Photographer Latif Al Ani was Iraq's most successful artist half a century ago. A frequent traveler to America and Europe in the 1960s and '70s, Mr. Al Ani recalls being mesmerized by the Eiffel Tower and the chic Parisians he photographed for Baghdad exhibitions.

But as his homeland slid into dictatorship, Mr. Al Ani, now 82, saw his beloved art world crumble. Refusing to relinquish his "spiritual connection" to Iraq by moving abroad, he abandoned his dream of showing a European audience his now-vintage photos of a secular

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Moss Stephen,
“It’s art, it’s not a history lesson”,
Rolex Mentor & Protégé

It’s art, not a history lesson

Rolex Mentor and Protégé

Conceptual artist Olafur Eliasson encourages a young artist from Congo to experiment in multiple media as he examines his country’s colonial past



Sammy Baloji working on his dome for the 2015 Venice Art Biennale. Photos : ©Rolex/Tomas Bertelsen

Photographer and film-maker Sammy Baloji, whose stunning photomontages illuminate the past and present of the Democratic Republic of the Congo, takes a leap into installation art and brings his unique perspective with him, inspired and supported by his mentor, renowned Danish-Icelandic conceptual artist Olafur Eliasson.

By Stephen Moss

I t is a Saturday morning in late February, at an artist’s studio 10 km from Marrakech. All is peaceful; the pack of wild dogs whose howls punctuated the previous night are sleeping; the only sound is birdsong. Until the hammering begins.

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

The sound of mallets on copper plate means that Congolese artist Sammy Baloji is constructing his latest project. In the atelier of his friend, artist Eric van Hove, a group of Moroccan craftsmen under Baloji’s supervision are fashioning a replica of the dome of a church in the Belgian city of Liège. Rarely have so many artistic tributaries converged on this Moroccan plain.

Baloji was born in 1978 in Lubumbashi, the biggest city in the mining province of Katanga in the south-east of the Democratic Republic of the Congo. He now lives in Brussels, but his artistic heart and soul remain in the DRC. Congolese life, history and politics underpin all his work, including his dome — the exhibit he was making for the Central Pavilion at the Venice Biennale.

He established himself with a series of collages juxtaposing photographs of labourers in Katanga at the turn of the 20th century, enchained (often literally) by their Belgian masters, with recent photographs of the province’s decayed industrial landscape. “I felt the story of the colonial period hadn’t been told,” he explained at our first meeting in Brussels in December 2014. “It was never taught in our schools. Even now you can find people in Katanga who will say the colonial period was better than the present. When I saw the archive pictures, with workers in chains, they shocked me.”



Baloji’s ‘Essay on Urban Planning’ 2013, which was exhibited at the Venice Art Biennale in 2015. It traces the evolution of Lubumbashi in the Congo to a colonial obsession with flies. (Courtesy of the artist and the Galerie Imane Farès, Paris. Photo: © Allesandra Bello)

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

What had happened?

His photomontages are, though, as much about the present as the past. “Looking at the city in 2004, the country had been almost destroyed,” he said, “and I was asking myself why. We were independent, we were rich in minerals, what had happened?

We could say it was the fault of Belgium, but they hadn’t been there since 1960. What had we been doing since then? I was trying to show the two systems side by side. Under the Belgians there were masters and slaves, but maybe it was still the same. There are politicians and the population, and the population are slaves. Nothing has changed. You have corruption and foreign corporations that make their own rules.”

> *“Looking at the city in 2004, the country had been almost destroyed, and I was asking myself why. We were independent, we were rich in minerals, what had happened?”*

In December, Baloji was halfway through his stint as a protégé of Olafur Eliasson, the celebrated Danish-Icelandic conceptual artist. Eliasson’s mentoring came at a critical moment for Baloji. He had completed the series of collages that established him as an artist. He was dividing his time between Lubumbashi and Belgium, where in 2010 he had taken a residency at Tervuren’s Royal Museum for Central Africa. He now had a partner in Brussels, drawing him closer to his adopted country. Above all, he was facing the question: “What next?”

Critical juncture

Eliasson runs a large studio in Berlin with 80 staff and creates grand artistic concepts such as *The weather project* at London’s Tate Modern in 2003 and *The New York City Waterfalls* in 2008. What would he have to say to an African photographer who was just making his way in the art world and had only a small office in his apartment in Brussels, suitable for retouching photos but not for producing the sort of installations involving textiles, models and screenprints which Baloji had started to develop at the Centre d’Art Picha in Lubumbashi? These installations and Baloji’s move from photography to new media were to be at the centre of his exchanges with Eliasson after their initial meeting in January 2014, but how could the latter guide his protégé at this critical juncture?

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

“I chose Sammy [from a shortlist of possible protégés] because his idea of working was at a very early stage of gaining a formal language, but it had taken directions that I thought were inspiring,” explained Eliasson. “He had chosen certain trajectories and was still working on giving those trajectories form, but I could see that it was interesting. It was not a traditional white-cube trajectory; there was a non-careerist element to it that was fascinating. His work did not in any way suggest that the market would carry him to success, but it had the potential to be really strong with or without the market.”

Eliasson was also drawn to Baloji because he had “taken upon himself the role of communicating art — organizing exhibitions, making books, all the surrounding activities you have to engage in as a young artist”. Baloji had co-created an art biennale in Lubumbashi, and was, Eliasson said, thinking both artistically and pragmatically. “He was dealing with difficult questions of making such an event happen in a place where culture is very marginalized, and was very well balanced in his respect for both the art and the city. I thought that was very rare and important.”



Baloji used motifs of scarification — the etching of a pattern on to the body — on the copper plates used to create the dome for the Venice Art Biennale. Scarification was common in the first half of the 20th century.

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

An exchange

At the beginning of the mentorship, Eliasson made it clear that he wanted a non-hierarchical relationship; he was seeking an exchange. “I was not interested only in being the one who gives,” he said. “I also wanted to be the one who takes.” Nor was he looking to change Baloji. “I was not there to tell him what to do. I’m hopefully helping him to look more closely at why he is doing it. When making art we ask ‘why?’ and ‘how?’ Artists often forget the why and go directly to how, and then they become formalists. Eventually it becomes clear to everyone that the why is missing.”

He felt Baloji had a “strong instinctive or intuitive relationship with why”, but that their relationship might deepen it, not least by encouraging him to experiment. “Art is about being precise,” he said, “but how does one measure precision and how does one measure quality?” In other words, what is the science of art? Though Eliasson saw himself as partner rather than teacher, it was evident he would subject Baloji’s aesthetic to serious scrutiny.

Three months later in Marrakech, after a series of meetings in Berlin and Copenhagen, the partnership seemed to be having an effect. Baloji had winnowed down a range of possibilities he had been considering in late 2014, and embarked on the copper dome that he would show in Venice. The dome was his first installation, and it was very ambitious, constructed from more than 50 copper panels. On each he superimposed the image of a “scarified” body taken from a book he had unearthed during his extensive research of the Congo during the colonial period.

Fictional context

The way he was using scarification — the etching of a pattern on to the body, a practice common in Africa in the first half of the 20th century — was complex. “In my artwork, I often adopt a multilayered approach,” he explained. “In my photocollages, there are several stories with different time frames set in a fictional context that I have created. I have used the same process with the dome.”

Scarification, which was widely used in initiation rites, was a key cultural signifier in African communities, amounting almost to a map of an individual’s identity. The church in Liège, a memorial to the Western dead of the First World War, had been built in the 1930s with copper brought from Katanga. By building a small-scale replica with copper panels decorated with images of scarified bodies, Baloji was engaging in an act of

reclamation, almost a reverse colonization. “There are seven memorials to the Western war dead in Liège,” he said. “This will be an eighth memorial — to the African war dead.”

Baloji also showed related work, including another set of copper bas-reliefs using images of scarification, in the Belgian Pavilion at Venice. Taken together, these works reflect on the power struggle between colonizers and colonized. That struggle was evident even in the ways in which they built their separate districts in Lubumbashi — a subject that fascinates Baloji and underlies much of his thinking. While the Belgian colonizers preferred regimented streets, set well away from the African part of the city for fear of disease, the indigenous population kept to the geometric forms — echoing patterns common in scarification — of traditional villages. A cultural war was being waged between oppressors and oppressed, and half a century after that war ended Baloji is trying to untangle its meanings.

No rules

How did Eliasson influence him? “He didn’t tell me which direction I should go in,” said Baloji. “Instead, he showed me how he worked, and encouraged me to find my own way through. He said there was no rule: you had to try, to experiment. He told me I had to find ways of bringing my research material into the art field. I had to be both artist and archivist, but the research shouldn’t overwhelm the art. It’s not a historical document. I am using things that belong to the past, but it’s about now. I am looking for traces of power relationships in society. My work is intellectual but I have to be careful not to make it too boring [he laughed as he said this]. It’s art, not a history lesson. He pushed me to be an artist rather than a documentarist, to explore and to work without self-imposed restrictions. Maybe the time I spent with Olafur was my art school.”

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Moss Stephen,
“It’s art, it’s not a history lesson”,
Rolex Mentor & Protégé



In a series of short but intense encounters, Eliasson encouraged Baloji to experiment and to work without self-imposed restrictions.

Eliasson divides his time between Copenhagen and Berlin, where his main studio is housed in a former brewery in Prenzlauer Berg, a mecca for artists, designers and fashionistas. There, in April 2015, a month before the opening of the Venice Biennale, Eliasson and Baloji met to pore over photographs of the completed dome, which was then about to undertake its journey by land and sea from Morocco to Venice, and to assess how far they had come together on their own artistic odyssey.

A forced marriage

“Our encounters have been short but intense,” said Eliasson. “The more often you meet, the better you get to know each other and the better sense we get of each other’s language. It’s a little bit like a forced marriage.” He was anxious to downplay his contribution to Baloji’s evolution, and the latter’s willingness to leap from photography to installation, but Baloji was having none of it. “He showed me other approaches,” he said. “It was not just a case of listening.”

41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Moss Stephen,
“It’s art, it’s not a history lesson”,
Rolex Mentor & Protégé



Baloji’s dome was created in Marrakesh for the Venice Art Biennale in 2015.

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Eliasson has no doubts about the power of art. To him, conceptual art is about remaking the world. “Being an artist is a responsibility that stretches through everything one does,” he said emphatically. “Sammy’s work is not about something, it is the something. Art is a reality machine, and making an exhibition introduces critical tools to the world.” The breadth of Eliasson’s vision, his urge to reimagine the world, was infectious. Baloji had always evinced a quiet determination and steeliness. During his time with Eliasson he’d added a layer of ambition and was working with greater confidence — almost abandon.



Eliasson contemplates the installation of his work ‘Riverbed’, an indoor landscape that was part of his solo exhibition of the same name at Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Denmark.

“Art is a reality machine, and making an exhibition introduces critical tools to the world.”

In reclaiming past lives and past identifies, Eliasson argued, Baloji was not just creating provocative artworks but forcing the viewer to rethink history. Art was not just an aesthetic statement; it was a revolutionary act. At the end of our session in Berlin, Eliasson picked up his longbow — he likes the concentration archery demands — and started firing arrows at a target on the other side of the studio, narrowly missing expensive artworks en route. “When I hit the bullseye,” he said as the arrows peppered the target, “I always put it on Instagram”. If this was Baloji’s art school, it had been a wonderfully bracing and challenging — if occasionally dangerous — one.

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com

Moss Stephen,
"It's art, it's not a history lesson",
Rolex Mentor & Protégé



About the series, *Mentor & Protégé*

What happens when 14 of the world's most artistic people spend time together in one-to-one mentoring relationships? Find out in a remarkable series of articles about seven globally acclaimed artists and their protégés who spent 2014–2015 inspiring each other, collaborating and roaming a vast, creative universe.

Follow the series, *Mentor & Protégé*
Discover more *about the Rolex Mentor and Protégé Arts Initiative*

Stephen Moss *is a staff writer on London's* The Guardian *newspaper. He writes widely about theatre, opera, film and literature.*

ROLEX
Mentor & Protégé

Imane Farès
41 rue Mazarine, 75006 Paris
+ 33 (0)1 46 33 13 13 – contact@imanefares.com
www.imanefares.com