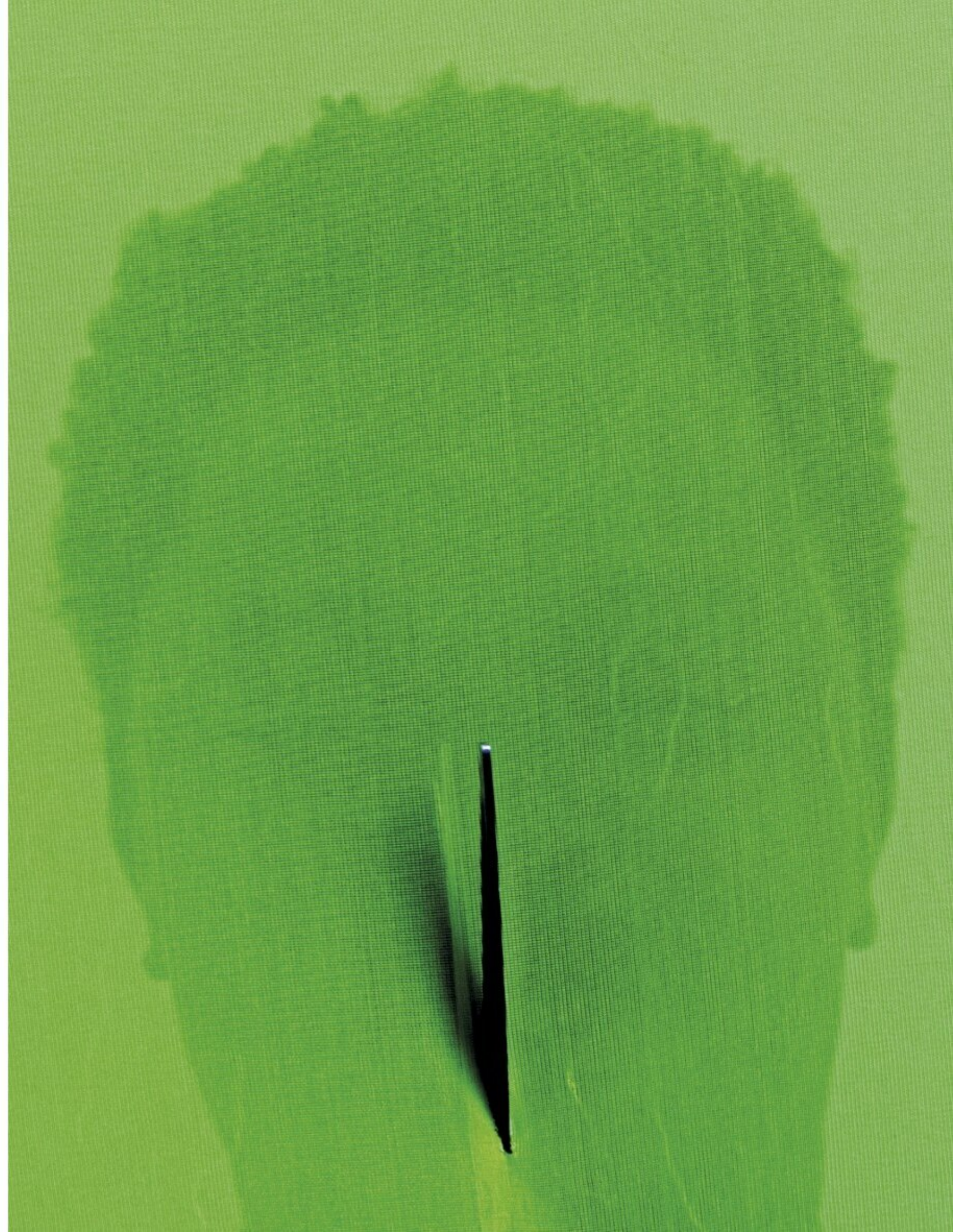


Sammy

Baloji

Figure majeure de la scène contemporaine, Sammy Baloji n'a cessé d'interroger, à travers l'image et l'archive, les strates invisibles de l'histoire coloniale et moderne. Représenté à Paris par la Galerie Imane Farès, l'artiste congolais marque cette année la Biennale de Venise, tout comme les Rencontres d'Arles, de sa présence. Il y poursuit avec puissance son exploration des mémoires enfouies et des récits à réactiver.

A major figure in the contemporary-art scene, Sammy Baloji uses images and archives to question and reveal the hidden strata of colonial history that continue to shape the world today. Represented in France by the Galerie Imane Farès in Paris, the Congolese artist is showing this year at both the Venice Art Biennale and the Rencontres d'Arles, pursuing his powerful exploration of buried narratives and reactivated memories.



FR Sammy Baloji, 47 ans, s'est imposé comme l'un des artistes contemporains les plus influents dans le paysage actuel, par la force de ses explorations de la mémoire, de l'histoire coloniale et de l'identité, en particulier dans son pays d'origine, la République démocratique du Congo (RDC). Travaillant à la fois sur le médium photographique, la vidéo et l'installation, Baloji s'est fait connaître pour sa façon de combiner et de superposer les images d'archives ou les séquences de *found footage* à la représentation des réalités actuelles de la RDC, produisant ainsi des juxtapositions visuelles saisissantes, qui mettent en lumière les effets rémanents de l'exploitation coloniale et de l'extractivisme dans son pays.

Son œuvre se penche souvent sur l'histoire des industries minières dans le Katanga, province de l'ouest particulièrement riche en

minerais – avec toutes ses implications géopolitiques, économiques et sociales –, mais elle aborde aussi les conséquences de cette exploitation sur les populations et sur le paysage, reliant les récits locaux aux systèmes internationalisés de pouvoir et d'extraction des ressources dans leur globalité. Alliant la rigueur de la recherche historique à un langage visuel critique, conceptuel et subtilement nuancé, Baloji ne se contente pas de documenter le passé colonial : il souligne également ses conséquences actuelles, positionnant ainsi sa pratique artistique aux avant-postes du discours postcolonial contemporain.

La photographie joue, depuis le début, un rôle fondamental dans le travail de l'artiste, constituant à la fois son principal moyen d'expression et le point d'entrée conceptuel qui lui permet d'aborder les questions d'histoire, de mémoire et de représentation.

Baloji s'est d'abord tourné vers ce médium pour documenter les traces visibles du colonialisme dans la région minière du Katanga, en particulier les sites industriels fantomatiques et les infrastructures minières désaffectées de la colonisation belge, qui a profondément transformé la région. Sur ces premières photographies, souvent austères et angoissantes, on découvre des paysages de désolation (ruines, lieux désertés, vestiges de l'exploitation minière), marqués par l'absence et peuplés de figures squelettiques, vulnérables, qui nous renvoient à la fragilité du corps noir et aux cicatrices indélébiles laissées par l'histoire et par l'exploitation. Loin d'aborder la photographie comme un simple support documentaire, Baloji fait ici fusionner les images anciennes – notamment des clichés de l'époque coloniale représentant des ouvriers ou des administrateurs – afin d'en tirer des représentations éminemment contemporaines. Cette démarche, qui

EN At 47, Sammy Baloji has established himself as one of the most influential contemporary artists today through his powerful exploration of memory, colonial history, and identity, particularly in the Democratic Republic of Congo (DRC), his country of origin. Working across photography, video, and installation, Baloji has become known for combining and layering archival imagery and found footage with representations of present-day realities in his country, creating striking visual juxtapositions that expose the lingering impact of colonial exploitation and extractivism in the DRC.

His work often engages with the history of mining – and its geopolitical, economic, and social implications – in the mineral-rich eastern province of Katanga, as well as its impact on people and the landscape, connecting local narratives to broader global systems of power and extraction. Combining rigorous historical

research with a conceptually driven, critically reflective, and subtly nuanced visual language, Baloji not only documents the colonial past but also highlights its ongoing consequences, thus positioning his practice at the forefront of contemporary post-colonial discourse.

From the beginning, photography has played a foundational role in his work, serving as both his primary medium and his conceptual entry point into questions of history, memory, and representation. Baloji initially turned to photography as a tool for documenting the visible traces of colonialism in the mining-rich region of Katanga, particularly the ghostly, abandoned industrial sites and infrastructures from the Belgian colonial period that defined the region. Focusing on desolate landscapes marked by absence – ruins, empty spaces, remnants of extraction –, these early images are often stark and eerie, populated by skeletal, vulnerable figures that remind us of

the fragility of the Black body and the enduring scars of history and exploitation. Rather than treating photography as a purely documentary medium, Baloji fuses historical scenes – especially colonial-era photographs of workers and administrators – into contemporary depictions. Most clearly visible in the series *Mémoire* (2004–06), this approach is layered and almost archaeological, a way of collapsing time so that past and present coexist within a single frame, rendering visible the continuities of power and exploitation.

Baloji's subsequent series *Kolwezi* (2010–12) explores the mining landscapes of Katanga as a space where global capitalism, informal extraction, precarity, and shifting geopolitical influence intersect. The images reflect on the tension between large-scale industrial mining – particularly the influx of Chinese investment in the late 2000s – and the parallel economy of "artisanal" mining carried out by local





Courtesy the artist, galerie Imane Farès.



Page de gauche: *Rethreaded Indies* (détail, 2025) de Sammy Baloji photographié par Delali Ayivi. Laine, coton et lin, 343 cm x 461 cm.
Réalisé en collaboration avec Cécile Fromont. Design textile de Silvana de Bari.

Ci-dessus : Sammy Baloji photographié par Delali Ayivi à la galerie Imane Farès.





Page précédente : *Goods Trades Roots* (2020) de Sammy Baloji photographié par Delali Ayivi. Métier à tisser en bois d'Afzélia, 195 x 162 x 12 cm. Réalisé en collaboration avec Estelle Chatelain.

Untitled #6, série Mémoire (2006) de Sammy Baloji.

creuseurs in abandoned pits and peripheral zones. Rather than treating these systems separately, Baloji weaves them together to reveal how they coexist within the same fractured landscape. Chinese-backed infrastructure appears as a symbol of renewed industrial ambition and global investment, yet the images also capture interruption, emptiness, and stalled production, exposing the fragility of extractive economies dependent on global market fluctuations and downturns. The series juxtaposes the harsh realities of informal mining with found archival or promotional images of idyllic or idealized landscapes – often associated with prosperity, natural abundance, or development narratives – that contrast sharply with the precarious conditions of *creuseurs* working in degraded industrial environments. This tension reveals how the same territory is visually and ideologically constructed as both a site of promise and projected desires and a space of

exhaustion and desperation. By placing these contradictions in dialogue, *Kolwezi* exposes how Congo's mining regions are shaped by overlapping systems of extraction, representation, and aspiration, all rooted in the same contested ground.

Over the years, Baloji's practice has expanded into installation, video, and mixed media, continuing his investigation into how extractive industries continue to shape both the land and the lives of local communities in the DRC, connecting past colonial exploitation to modern global capitalism – which, one can argue, is often a form of neo-colonialism. The artist highlights how the history of mining in the country is not a closed chapter but an ongoing condition that directly shapes the present, pointing towards the fact that the infrastructures, labour systems, and inequalities established during Belgian colonial rule were never fully dismantled – they simply

changed hands and were adapted into modern global supply chains. The same regions that once produced copper for colonial industries now supply cobalt and other minerals essential for smartphones, electric vehicles, and renewable energy technologies for Chinese companies, among others.

In later works such as *That is where, as you heard, the elephant danced the malinga. The place where they now grow flowers* (2016), and *Tales of the Copper Cross Garden* (2017), copper – a metal Baloji repeatedly returns to – acts as a carrier of layered histories. It is tied to landscapes transformed by extraction and later aestheticized through post-industrial redevelopment, where former mining sites are reimagined as spaces of newfound mobility and forgetting. In the video *Tales of the Copper Cross Garden*, the metal is explicitly linked to precolonial copper-cross currency systems, reactivating indigenous forms of value while

also exposing their entanglement with colonial and contemporary extractive economies. Across these works, copper becomes a medium through which Baloji traces the shifting meanings of land, labour, and value in Congo's ongoing mining history. Overall, Baloji's use of copper (or of other metals originating in the DRC) is never purely aesthetic, functioning as a charged material that connects past and present and reveals how wealth extracted from Congo continues to shape its history, identity, and global position, as well as the predicament of its people.

In another strand of Baloji's work, the extraction of precious metals is consistently intertwined with the logic and violence of the military-industrial complex, revealing how colonial and postcolonial resource economies are inseparable from armaments and global capital. In works such as *Untitled* (2018), which repurposes 41 First World War

mortar shells as vases filled with exotic plants from Congo, Baloji stages a stark confrontation between instruments of warfare and fragile organic life. During the world wars, copper extraction in Katanga intensified to produce brass shell casings, many of which were later engraved by soldiers and repurposed in Belgium as decorative objects or plant pots. In this installation, Baloji reintroduces plants native to Katanga, which are now common in European botanical gardens and markets, into their place of origin. The work traces the violent circulation of materials between Congo and Europe, highlighting forced histories of extraction while honouring the unacknowledged Africans who fought for the colonial powers – a suppressed aspect of Black history that continues to haunt the present. The mortar shells, as residues of conflict, evoke the militarization that protects and enables extractive industries, while the

plants suggest both ecological regeneration and the uneasy domestication of landscapes shaped by exploitation.

Similarly, in *Shinkolobwe's Abstraction* (2022), Baloji references the infamous Shinkolobwe mine in Likasi, Katanga, one of the world's most significant uranium sites, which supplied the raw material for the Manhattan Project during World War II. Here, abstraction becomes a way of exposing how geological matter is transformed into geopolitical power: the mine is not just a site of extraction but a node in a global military apparatus that turns Congolese resources into instruments of nuclear force. Across these works, Baloji demonstrates that extraction is never purely economic, since it is structurally dependent on militarization, with weapons, mines, and colonial histories forming a continuous system of accumulation and violence.

transparaît notamment dans sa série *Mémoire* (2004-2006), se caractérise par une approche stratifiée, presque archéologique. Pour l'artiste, ce processus est devenu un moyen de replier le temps sur lui-même, permettant au passé et au présent de coexister sur une même image tout en rendant visibles les continuités du pouvoir et de l'exploitation.

Sa série suivante, *Kolwezi* (2010-2012), parcourt les paysages miniers du Katanga comme un espace où s'entrecroisent le capitalisme mondialisé, l'extraction informelle, la précarité et la fluctuation des influences géopolitiques. L'œuvre s'intéresse à la tension qui existe entre l'extraction industrielle à grande échelle – sous l'effet notamment d'un afflux massif d'investissements chinois à la fin des années 2000 – et l'économie parallèle des pratiques minières "artisanales" ou informelles, conduites par des "creuseurs" locaux dans

les puits abandonnés et les zones périphériques. Les infrastructures financées par la Chine apparaissent comme les symboles d'une ambition industrielle renouvelée et de l'investissement international. Pourtant, ces images capturent aussi l'activité en suspens, le vide, la production à l'arrêt, exposant la fragilité des économies extractives toujours tributaires des fluctuations et des ralentissements du marché mondial. La série juxtapose ainsi les pénibles réalités de l'exploitation minière informelle avec des images d'archives et des images promotionnelles sur lesquelles des paysages idylliques ou idéalisés (souvent associés à la prospérité, à l'abondance naturelle ou aux scénarios du développement) contrastent fortement avec le statut précaire des *creuseurs* travaillant dans des environnements industriels dégradés. Cette opposition souligne à quel point un même territoire peut être visuellement et idéologiquement construit

de manières contradictoires – lieu de toutes les promesses et des désirs projetés en même temps qu'espace d'épuisement et de désespoir. En faisant visuellement dialoguer ces deux registres, *Kolwezi* montre comment les territoires miniers du Congo sont façonnés par des systèmes d'extraction, de représentation et d'aspirations qui se superposent les uns aux autres et qui, tous, viennent s'ancrer dans les mêmes terres âprement contestées.

Au fil des années, la pratique de Baloji s'est étendue aux installations, à la vidéo et aux dispositifs multimédias. L'artiste ne cesse d'explorer comment, en RDC, l'industrie minière continue de façonner le territoire et la vie des communautés locales, faisant le lien entre l'exploitation coloniale d'hier et le capitalisme mondialisé d'aujourd'hui – dont on pourrait soutenir, au demeurant, qu'il constitue une forme de néocolonialisme.

What makes Baloji's work especially relevant today is how it reveals the hidden human and environmental costs behind these economies. As he himself has stated, "I am not interested in colonialism as an event of the past, but rather as a continuation of a system." In his work he consistently suggests a continuity: exploitative labour conditions, ecological degradation, and extraction of wealth for external markets persist, even if the actors and technologies have changed. In this way, mining becomes a lens through which to understand globalization itself, revealing how wealth flows outward while local communities continue to remain impoverished and disenfranchised.

discussion of modern technological advancement must also account for the histories and realities of places like Katanga. In doing so, he reframes extractivism not just as an economic process but as a cultural and political one that continues to structure inequalities in the present.

Baloji also connects extractivism to questions of visibility and historiography, the people most affected by mining often being absent from dominant global conversations about sustainability and progress. Pushing against that erasure, his work insists that any



L'artiste montre bien que, dans ce pays, le chapitre de l'exploitation minière est loin d'être clos : il est une réalité qui se prolonge et se poursuit, donnant directement sa forme au présent. Baloji pointe du doigt le fait que les infrastructures, l'organisation du travail et les inégalités nées sous la domination coloniale belge n'ont jamais fait l'objet d'un complet démantèlement. Les dispositifs ont simplement changé de main, et ils ont été adaptés pour s'intégrer aux chaînes mondiales d'approvisionnement de l'époque moderne. Ces régions qui produisaient autrefois du cuivre pour les industries coloniales fournissent aujourd'hui du cobalt et d'autres minerais indispensables à la fabrication de téléphones portables, de véhicules électriques ou de technologies d'énergie renouvelable, notamment à destination d'entreprises chinoises.

Dans des œuvres plus récentes, comme *That is where, as you heard, the elephant danced*

the malinga. The place where they now grow flowers (2016) ou encore *Tales of the Copper Cross Garden* (2017), le cuivre – métal auquel Baloji revient inlassablement – se fait le vecteur d'histoires multiples. D'abord lié à la transformation du paysage par les pratiques extractives, il a depuis été esthétisé par les réhabilitations postindustrielles, qui réinventent d'anciens sites miniers en espaces de mobilité retrouvée, et d'oubli du passé. Dans l'œuvre vidéo *Tales of the Copper Cross Garden*, le cuivre renvoie ainsi explicitement au système monétaire précolonial de la "croisette du Katanga" ou *handa* (une croix en cuivre d'environ un kilo qui servait de monnaie). Il réactive ainsi des formes autochtones de la valeur, tout en exposant leur imbrication dans les économies extractives, aussi bien coloniales que contemporaines. Dans ces œuvres-là, le cuivre devient pour Baloji un moyen de retracer les significations changeantes du travail,

de la terre et de la valeur dans l'histoire minière du Congo et dans ses prolongements actuels. Au bout du compte, son recours au cuivre (ou à d'autres métaux présents en RDC) n'est jamais purement esthétique. Le cuivre agit comme un matériau conducteur, connectant le passé au présent pour révéler comment les richesses extraites du Congo continuent de façonner son histoire, son identité et sa position sur l'échiquier international – mais aussi la situation difficile de sa population.

Dans un autre volet de l'œuvre de Sammy Baloji, l'extraction des métaux s'entremêle systématiquement aux logiques et à la violence du complexe militaro-industriel, révélant à quel point les économies coloniales et postcoloniales fondées sur les ressources d'un pays sont, en réalité, indissociables des industries d'armement et des capitaux internationaux. Dans une œuvre comme *Sans titre* (2018) – qui intègre quarante et une

carcasses d'obus de mortier tirés pendant la Première Guerre mondiale et réutilisés ici comme des vases pour contenir des plantes exotiques originaires du Congo –, Baloji met en scène une confrontation brutale entre des instruments de destruction et la fragilité de la vie organique. Durant les deux conflits mondiaux, l'extraction du cuivre s'est intensifiée au Katanga pour produire des douilles en laiton, dont beaucoup furent ensuite gravées par des soldats, puis réutilisées en Belgique comme objets décoratifs ou en tant que pots de fleurs. Dans cette installation, Sammy Baloji replace donc dans leur environnement d'origine des espèces végétales venues du Katanga (mais désormais courantes dans les jardins botaniques et sur les marchés aux fleurs européens). L'œuvre retrace ainsi la violence du déplacement des matériaux entre le Congo et l'Europe, pour prendre acte des histoires d'extractions forcées, mais aussi en

hommage aux Africains anonymes qui ont combattu sans aucune reconnaissance pour le compte des puissances coloniales – un pan occulté de l'histoire noire qui continue de hanter le présent. Les douilles de mortier, témoignages des conflits passés, renvoient aussi à la militarisation qui protège et rend possible l'extraction des ressources minières, tandis que les plantes évoquent à la fois la régénération écologique et la délicate domestication des paysages façonnés par l'exploitation.

De même, dans *Shinkolobwe's Abstraction* (2022), Baloji fait référence à la tristement célèbre mine d'uranium de Shinkolobwe, à Likasi, dans le Katanga. Elle était l'un des principaux sites mondiaux d'extraction et, pendant la Seconde Guerre mondiale, elle a fourni l'uranium nécessaire au projet Manhattan². Ici, l'abstraction sert à révéler comment un matériau géologique se

métamorphose en puissance géopolitique : la mine n'est pas simplement un site d'extraction, mais aussi un nœud essentiel dans l'appareil militaire mondial transformant les ressources congolaises en force de frappe nucléaire. À travers ces différentes œuvres, Baloji démontre ainsi que l'enjeu des activités extractives n'est jamais strictement économique – il est structurellement dépendant de la militarisation, à travers laquelle les armes, les sites miniers et les histoires coloniales forment un continuum systémique d'accumulation et de violence.

Ce qui rend l'œuvre de Sammy Baloji particulièrement pertinente aujourd'hui, c'est sa manière de révéler le coût humain et environnemental qui se cache derrière ces économies. Comme il l'a dit lui-même, "Je ne m'intéresse pas au colonialisme en temps qu'événement du passé, mais en tant que prolongement d'un système". Dans son travail,

Raccord #1 Cité de Kawama (2012) de Sammy Baloji.





Baloji insiste donc sans relâche sur la notion de continuité : les conditions de travail abusives, les destructions écologiques et l'extraction des richesses au profit des marchés extérieurs sont des réalités persistantes, même si les protagonistes et les technologies ont changé. L'exploitation minière devient ainsi dans son œuvre un prisme au travers duquel il nous est donné de comprendre la mondialisation elle-même – comment la richesse s'écoule vers l'extérieur du pays tandis que les populations locales continuent de vivre dans la pauvreté et l'exclusion. Baloji fait également le lien entre l'extractivisme et les questions de visibilité et d'historiographie : les personnes les plus directement touchées par l'exploitation minière sont bien souvent absentes des grands débats mondiaux sur le développement durable et le progrès. Le travail de l'artiste tente, par conséquent, de s'opposer à cet effacement, soulignant que toute discussion sur les

avancées technologiques de la modernité doit nécessairement prendre en compte l'histoire et les réalités de régions comme le Katanga. Ce faisant, il redéfinit l'extractivisme : de simple processus économique, celui-ci devient aussi un processus culturel et politique, qui continue aujourd'hui encore de structurer les inégalités.

1. Signifiant "enregistrement vidéo trouvé", cette technique cinématographique mime une prise de vue en amateur, comme si quelqu'un (un personnage) avait filmé la scène et que la séquence avait été retrouvée et diffusée en l'état.
2. Programme scientifique et technique mené pendant la Seconde Guerre mondiale par le gouvernement américain dans le but de produire les premières bombes atomiques et qui a abouti au larguage de deux d'entre elles sur le Japon les 6 et 9 août 1945.

Sammy Baloji, *To Dig (or To Die)...*, jusqu'au 10 mai à la Haute École des arts du Rhin, Strasbourg (67).

***Des mondes à relire*, du 6 juillet au 4 octobre aux Rencontres d'Arles (13).**

Sammy Baloji à la Biennale de Venise, du 9 mai au 22 novembre.

Double page précédente et ci-contre : Sammy Baloji photographié par Delali Ayivi avec une plaque de sa série *Untitled* (2015) de Sammy Baloji. Plaque de cuivre embossée, 60 x 42,5 cm. Courtesy the artist, galerie Imane Farès.

Ci-dessous : *Untitled* (2018) de Sammy Baloji. Vue de l'installation de Sammy Baloji au Palais de Tokyo.



Courtesy the artist, galerie Imane Farès. Photo : Aurélien Mole.

