

Europa Oxalá – notices de présentation des œuvres et des artistes

Aimé Ntakiyica

D'origine burundaise, Aimé Ntakiyica vit et travaille en Belgique. Cet artiste facétieux affiche sans détour, dans un travail multimédia, ses affinités électives avec le surréalisme de son pays d'adoption, explorant et renouvelant à sa façon la thématique de l'*objet paradoxal* si chère au tonique mouvement artistique du 20^{ème} siècle : l'objet incongru qui provoque l'effet de surprise devant l'inattendu par le détournement de la réalité, de l'image ou de la représentation qu'il opère sous nos yeux – et qui, ce faisant, nous fait soudain changer d'espace mental. En attrapant notre regard par l'humour et le décalage dont il est porteur, ses œuvres ont le don de provoquer notre esprit, de décloisonner nos représentations, d'aérer notre inconscient : déboussolant nos repères, elles font renâtrer en nous cet étonnement qui incite à penser. Ainsi de l'œuvre intitulée *P.O.V.*, qui propose une réflexion sur nos *point de vue* en tant qu'ils conditionnent – inconsciemment, le plus souvent – notre appréhension spontanée du monde. En effet, dès le premier regard, cette cartographie complètement chamboulée de l'Europe suspend les représentations qui conditionnent notre perception et confortent notre lecture du monde, d'un seul et unique point de vue : le point de vue européen, établi et dominant, qui organise culturellement depuis des siècles la cartographie mentale et visuelle du vieux continent. Tout est là, sous nos yeux : on reconnaît en effet les pays, les lacs, les mers, les océans. Leurs frontières comme leurs superficies sont exactes mais tout est mélangé et réagencé – tout est *sens dessus dessous* : on y perd le Nord mais aussi le Sud, l'Est et l'Ouest. Aimé Ntakiyica nous invite ici à faire un pas de côté, nous forçant à pratiquer une gymnastique mentale salvatrice : la désorientation que *P.O.V.* impose volontairement à notre regard, et donc à notre esprit, est le grain de sable qui vient perturber la mécanique automatisée et bien huilée de notre perception du monde. Elle nous oblige à laisser nos certitudes géographiques au vestiaire de notre conscience ethnocentrée, à redécouvrir le monde selon le point de vue de l'autre – et, partant, à accepter que, sur un même sujet mille fois observé, étudié et traité, il existe différents point de vue, tous légitimes.

Roland Gunst alias John K. Cobra

Le kwanga est un pain congolais à base de manioc. Signifiant à la fois *vie* et *pain* en kikongo, Roland Gunst alias John K. Cobra y voit un concept et une forme *afropéen(ne)* : un espace de similarité qui révèle l'expérience commune des populations africaines et européennes. Si, de part et d'autre, le *pain quotidien* désigne l'aliment nutritif de base, il revêt une signification philosophique dont l'artiste s'empare, élevant le kwanga à la dignité d'un matériau symbolique propice à mélanger les cultures en fluidifiant nos identités cimentées par le discours monoculturel. Le kwanga a les caractéristiques du caoutchouc blanc, emblème de la domination coloniale : il est donc un symbole réactualisé du pouvoir. Liquide, il prend la forme de tout ce qu'il recouvre : objets, monuments et visages. Solide, il est résistant et peut toujours reprendre sa forme initiale. Le kwanga se fait ici *médium* : substance fluide, matérielle et immatérielle, il devient le combustible de la reconstruction d'une réalité afro-

François de Coninck, Notices de présentation des œuvres et des artistes, catalogue de l'exposition *Europa Oxalá* / MUCEM, Marseille, octobre 2021– janvier 2022 / Fondation Calouste Gulbenkian, mars – mai 2022 / Musée Royal de l'Afrique centrale, Tervuren, octobre – mars 2023.

européenne qui nous reconnecte à nos origines communes. Les *Barres Kwanga* ont la forme d'un palais afro-européen – sous la membrane blanche, on devine la forme d'une aile du Cinquantenaire à Bruxelles : bâti grâce aux revenus de la production de caoutchouc, ce monument est une trace physique laissée par la propagande coloniale à même le corps de l'espace public. Le kwanga est utilisé ici comme stratégie de décolonisation des sites de mémoire – une alternative à leur destruction réclamée par certains : sa peau caoutchouteuse inscrit aussi dans sa forme ce passé colonial pour qu'il ne soit pas effacé, oublié, manipulé. Roland Gunst explore ensuite les stratégies développées par les sapeurs congolais pour libérer leurs corps opprimés. Sa performance filmée rend hommage à la parole, à la poésie et à la philosophie de ces *Clowns sacrés* afro-européens : des êtres à l'identité fluide, en constante transformation dans leurs gestes et pensées, qui consomment des barres de kwanga pour maintenir leur corps dans l'état liquide du caoutchouc. Il devient ainsi le véhicule d'une réalité hybride qui transcende les notions d'identité : ici aussi, le kwanga révèle son pouvoir de liquéfier l'identité culturelle, nationale, ethnique et sexuelle.

Sabrina Belouaar

Sabrina Belouaar questionne sans relâche sa double culture franco-algérienne : ancré dans une histoire familiale marquée par les injustices et les inégalités, son travail artistique dit, de façon universelle, la difficulté de trouver sa place – comme femme en particulier – dans une société occidentale foncièrement stigmatisante à l'endroit de tous ceux qu'elle maintient à l'écart. L'art est donc le médium électif de son propos : un lieu de fusion des contraires, où la dualité entre Orient et Occident se fait œuvre(s). Le corps – l'ambiguïté entre ce qui le pare et ce qui le contraint – est au cœur de ses œuvres : il est toujours suggéré à partir d'un détail qui fait sens plutôt qu'exhibé de manière frontale. Dans *Dada*, la ceinture en cuir qui s'enroule autour de ces poings fermés est celle de son père, qui a travaillé comme ouvrier dans une usine de ceintures : c'est le corps bridé de l'immigré exploité par le système qui est ici évoqué. Celui de *M. Bobigny* est paré de lourdes chaînes et de cadenas : ce sont là autant de grigris, de talismans qui protègent cette personne SDF des maux de la société en marge de laquelle elle vit. Enfin, dans la série *The Gold Sellers*, Sabrina Belouaar met en avant des femmes mises à l'écart dans la société algérienne : les Dellalates. Ce faisant, elle renoue avec les vacances en Algérie de son enfance : petite, elle était fort intriguée par ces femmes qui faisaient briller, comme des présents sous le soleil, leurs mains couvertes de bagues en or. Mais à ses questions, sa mère répondait uniformément par un « C'est la honte ! Ne regarde pas ! ». Jeune adulte, elle décide un jour de partir à leur rencontre pour obtenir une réponse à son interrogation lancinante. Elle découvre alors les parcours difficiles qui se cachent derrière la façade dorée de leurs mains cuivrées : souvent veuves ou divorcées, en charge d'une famille nombreuse mais sans plus disposer d'aucune protection masculine, ces femmes ont d'abord été obligées de vendre leur dote pour survivre. Elles ont ainsi créé un marché souterrain, régi par des femmes, dans un pays musulman. Et la plupart d'entre elles ont pris goût à cette vie : devenues addictes à leur métier, elles ont tout simplement continué leur business.

Délio Jasse

Travaillant exclusivement avec des techniques analogiques – notamment des émulsions liquides et des filtres manuels – Délio Jasse est connu pour expérimenter et développer ses propres procédés d'impression, de manipulation et de montage photographiques : par des interventions subtiles qui utilisent la peinture, la lumière liquide, les feuilles d'or, le collage, l'insertion de cercles, le maintien de marques de ruban adhésifs ou de lignes de coupe, il compose des images nouvelles et uniques où passé et présent s'entrelacent à la lisière tremblante du réel et de la fiction. Désirant initier de nouveaux liens entre la photographie et la mémoire, l'artiste explore et matérialise dans ses œuvres le concept d'*image latente* propre à la technique analogique : cette image en devenir, présente sur un film exposé mais invisible à l'œil nu tant que son exposition à la lumière ne l'a pas révélée au cours de son développement. Ainsi de la technique dite du cyanotype, utilisée dans cette série de quarante photographies réunies sous le titre *Terreno Ocupado*. Sous l'effet des rayons UV, les tons sombres de ces images se transforment en bleu de Prusse, dont la teinte riche et profonde crée une distance manifeste avec la réalité du paysage urbain qu'elles nous donnent à voir : l'atmosphère poussiéreuse et sablonneuse de Luanda, la métropole tentaculaire où Délio Jasse a grandi. Deuxième producteur de pétrole en Afrique, l'Angola a connu une croissance économique des plus rapides durant la première décennie du 21^{ème} siècle – jusqu'à l'effondrement dévastateur des prix du pétrole en 2014, qui marqua l'arrêt des tentaculaires projets d'infrastructures et de logements qui ont accompagné l'ascension fulgurante de la capitale autant que sa défiguration. Sur les terrains nouvellement acquis par les investisseurs et promoteurs immobiliers s'affichaient ainsi partout des panneaux « Terreno ocupado ». L'abondance et la superposition d'affiches a inspiré cette série qui dépeint la matérialité de la rue dans cette époque de transition fulgurante où l'ancien et le nouveau cohabitaient : une flamboyante architecture d'entreprise en verre y côtoie l'architecture coloniale portugaise classique et l'architecture informelle des colonies.

Pedro A.H. Paixão

Composés sur papier aux crayons de couleur rouge violacé – la couleur de la fleur sensuelle du Laurier-rose, un arbuste toxique – les dessins *Il pentito* et *La Lupara* marquent le retour de Pedro A.H. Paixão à l'art du portrait : le portrait investi comme lieu de contemplation, de sédimentation et de condensation des interrogations qui le hantent et des réflexions croisées qu'il mène sur son histoire familiale et sur l'histoire nationale de l'Angola, son pays natal. Comme dans un songe, passé et présent se superposent, fiction et réalité s'entremêlent : des récits fusionnent dans l'image, jusqu'à se confondre dans ces portraits hypnotiques où s'estompe la distance qui sépare les rêves, les histoires, les blessures de ceux qui nous ont précédé de notre propre réalité et imaginaire. Inspiré d'un portrait photographique, aujourd'hui perdu, de son arrière-grand-mère Aurora Duarte de Castro, née à la fin du 19^{ème} siècle d'une mère angolaise inconnue et d'un père portugais, *La Lupara* présente une femme métisse assise dans un fauteuil de style colonial, en état de contemplation, un serpent passant autour de son cou. Sa chemise est délicatement déchirée et ses doigts sont tatoués du nom d'une célèbre vestale : Rhéa Sylvia, mère de Romulus et Rémus, les fondateurs mythiques de Rome nés de son union avec Mars, le dieu de la guerre. Elle tient dans la main gauche un pistolet

François de Coninck, Notices de présentation des œuvres et des artistes, catalogue de l'exposition *Europa Oxalá* / MUCEM, Marseille, octobre 2021– janvier 2022 / Fondation Calouste Gulbenkian, mars – mai 2022 / Musée Royal de l'Afrique centrale, Tervuren, octobre – mars 2023.

sur lequel est gravé le mot *Larentia*, du nom de la louve qui, dans la mythologie romaine, aurait pris soin des jumeaux abandonnés à une mort certaine quand ils furent jetés dans le Tibre par leur grand-oncle Amulius. Mais selon Tite-Live, Larentia n'était pas une louve mais l'épouse du berger Faustulus qui avait découvert Romulus et Rémus : une femme de basse condition qui, diffamée pour ses mœurs légères, était surnommée *Lupa* – ce qui signifie courtisane ou prostituée. Enfin, *Lupara* est aussi le nom d'un célèbre pistolet sicilien : un fusil de chasse spécialement raccourci pour ne pas rater sa cible, utilisé par un clan de maffieux qui ensanglanta la Sicile dans les années 80 et 90 dans la région de Corleone, une région que l'artiste connaît bien pour y avoir passé du temps et fait des recherches – une partie de la famille de sa femme en est originaire.

Malala Andrialavidrazana

Née à Madagascar, Malala Andrialavidrazana est arrivée à l'âge de douze ans à Paris. Architecte de formation et photographe de prédilection, cette artiste nomade explore, dans un langage plastique résolument tourné vers l'Histoire – la narration du monde et sa relecture à l'aune des enjeux contemporains – les territoires de l'intime et du collectif : leurs structures, leurs rites, leurs imaginaires, leurs représentations et, surtout, leurs interactions. Voyageant sans cesse de par le monde, elle a fait du dialogue et de la rencontre avec ce qui est autre son mode de vie, de recherche et de création permanentes. *Figures* est une série de photomontages de grand format, entamée par l'artiste en 2015, qui prend des cartes géographiques obsolètes comme point d'ancrage pour interroger les profondes mutations de la mondialisation au 19^{ème} siècle – la grande époque de la construction des empires coloniaux – autant que leurs traces, survivances et modulations dans nos représentations et nos visions du monde. On sait que l'art de la cartographie fut et reste un art de la distorsion de la réalité au profit des puissants. Au 19^{ème} siècle en particulier, les atlas mondiaux et régionaux constituaient des instruments rhétoriques du pouvoir : ils servaient subtilement de supports de propagande politique au service de l'expansion coloniale et de la légitimation de la domination européenne. Exhumées par l'artiste, ces cartes mensongères ont donc servi de trames au (mé)tissage de ces grandes broderies digitales foisonnantes d'images, d'objets, d'icônes, de symboles et d'écritures. Détourés, incrustés, intriqués, superposés en couches successives, des fragments de billets de banques, de timbres-poste, de gravures, de couvertures de livres anciens ou de pochettes de disques vinyle de sa génération composent ainsi des tableaux vivants et vibrants dans lesquels différentes époques et représentations se (con)fondent : autant de niveaux de lectures du monde passé et présent qui se multiplient dans cet entrecroisement bariolé, non sans déconstruire la connaissance que nous pensons en avoir – le talent de Malala Andrialavidrazana est de nous faire passer des certitudes ignorantes aux incertitudes réfléchies.

Sara Sadik

Née en 1994 à Bordeaux, Sara Sadik vit et travaille à Marseille. Après le collège, elle choisit la filière artistique dans une optique d'ascension sociale : être acceptée dans un lycée réputé pour quitter la ZEP. Ce n'est qu'au cours de sa deuxième année aux Beaux-Arts que ce choix purement stratégique se transforme en un véritable projet artistique, professionnel et ambitieux : elle se met à écrire des

François de Coninck, Notices de présentation des œuvres et des artistes, catalogue de l'exposition *Europa Oxalá* / MUCEM, Marseille, octobre 2021– janvier 2022 / Fondation Calouste Gulbenkian, mars – mai 2022 / Musée Royal de l'Afrique centrale, Tervuren, octobre – mars 2023.

scripts inspirés de son adolescence, de ses amies d'enfance et des personnes qui l'entouraient dans sa jeunesse, qu'elle joue et met en scène dans de courtes vidéos. Elle fait aujourd'hui partie des artistes émergents qui renouvellent avec vigueur la scène de l'art contemporain européenne. Mêlant performance, installation et photographie, ses vidéos explorent, revisitent et manipulent les objets culturels, les symboles et les pratiques esthétiques liés à la musique, à la mode, aux réseaux sociaux de la culture *beurcore* : celle de la jeunesse des quartiers populaires issus de la diaspora maghrébine, méprisée, sinon exotisée par les petits bourgeois et les rappeurs bابتous des classes favorisées. En créant ce néologisme puissant pour définir son travail et ses recherches – et pour en finir avec le fourre-tout de la « culture urbaine » – elle ne s'imaginait pas devenir la porte-parole d'un véritable mouvement collectif que d'autres artistes de sa communauté, toutes (in)disciplines confondues, se réapproprient aujourd'hui pour référencer et visibiliser leur travail dans le monde sélectif et réservé de l'art contemporain. Utilisant des techniques de compositing mêlant chromakey et modulation 3D qu'elle met en relation avec des éléments sculpturaux, Sara Sadik s'attache, sur un ton « pop » qui lui est propre, à traduire la complexité de cette culture collective dans un langage visuel, sonore et spatial inédit, qu'elle matérialise dans des fictions prospectives et des narrations futuristes où elle interprète différents *alter ego*. Ce faisant, elle déconstruit tous les poncifs du *genre* pour les réinjecter dans des récits allégoriques qui décapent, avec le mordant nécessaire, la « couche de blanc » qui recouvre les sempiternels stéréotypes sur la banlieue et sur les populations d'origine maghrébine.

Katia Kameli

A rebours du fond inusable des catégories de pensée occidentales qui la voudraient algérienne *ou bien* française, Katia Kameli explore et matérialise dans un travail protéiforme son identité culturelle multiple – ce fluide irréductible à un signifiant. Déjouant la dualité au profit de la multiplicité des signes d'appartenance et de leur intrication, elle arpente le territoire de l'entre-deux, de l'hybridité entre les identités, dans un mouvement critique à l'endroit des discours qui les figent : ses œuvres prennent forme dans ce *tiers-espace* aux frontières poreuses et aux influences réciproques. Chacune d'entre elles est la réécriture d'un récit, sa traduction dans un langage plastique qui propose une autre lecture du monde où s'entrecroisent *l'Histoire*, comme discipline, et *les histoires* – ces narrations réelles ou imaginaires qui forment la trame de nos existences vécues. *Le Roman algérien* est un film en trois chapitres qui, au travers d'une collection éclectique d'images tapissant un kiosque des rues d'Alger, propose une immersion dans l'histoire algérienne et une narration inédite de la mémoire collective dont cette iconographie coloniale et postcoloniale est le vecteur : cartes postales, scènes de genre ou d'architecture, publicités pour compagnies ferroviaires et reproductions de figures politiques algériennes composent une sorte d'Atlas Mnémosyne algérien aléatoire, filmé par l'artiste et soumis ensuite au regard et à l'analyse de la philosophe contemporaine de l'image Marie-José Mondzain et de l'auteure Wassyla Tamzali. *Trou de Mémoire* est une installation photographique représentant le Grand Pavois ou Monument aux morts : érigé dans le jardin de l'horloge fleurie à Alger en 1928 par le sculpteur Paul Landowski, cette sculpture voulait rendre hommage aux morts algérois, algériens et français de la Première Guerre Mondiale. En 1978, le monument est remanié pour que s'y reflète la réalité postcoloniale. Le projet est confié par le gouvernement algérien à l'artiste M'Hamed Issiakhem qui, plutôt que de détruire la sculpture originale, choisit de la recouvrir

François de Coninck, Notices de présentation des œuvres et des artistes, catalogue de l'exposition *Europa Oxalá* / MUCEM, Marseille, octobre 2021– janvier 2022 / Fondation Calouste Gulbenkian, mars – mai 2022 / Musée Royal de l'Afrique centrale, Tervuren, octobre – mars 2023.

dans un coffrage en béton dans lequel sont sculptées deux mains brisant des chaînes. Des fissures apparues à la surface laissent entrevoir aujourd'hui l'œuvre originale. En insérant, à même la photographie du monument, des cartes postales d'époque représentant l'œuvre de Landowski, Katia Kameli inscrit son geste de recouvrement dans le sillage de celui posé par l'artiste algérien – à contre-courant de l'effacement prôné par les appels actuels à la suppression des vestiges du passé colonial.

Mónica de Miranda

Artiste, chercheuse et enseignante portugaise d'origine angolaise, Mónica de Miranda explore, en les entrecroisant, les concepts d'archéologie urbaine et de géographie émotionnelle : à travers la photographie, le dessin, l'installation multimédia, son travail pluridisciplinaire brouille les frontières entre fiction et documentaire. *Tales of Lisbon* s'inscrit dans le cadre du projet de recherche artistique Post-Archive : la création d'une archive numérique rassemblant du son, des images et des textes collectés par l'artiste pendant plus d'une décennie au fil de ses recherches sur les relations entre les mouvements migratoires, associés à la décolonisation et aux mouvements d'indépendance africains et la création de paysages urbains en Europe. Déclinée sous forme d'installations multimédias qui démultiplient les perspectives d'appréhension et de compréhension empathique de ces relations dont l'histoire s'inscrit dans le tissu urbain, la présentation fragmentaire de ces images brutes agit comme une métaphore des déplacements diasporiques. *Tales of Lisbon* offre ainsi un témoignage émotionnel, visuel et sonore, de la géographie postcoloniale de la ville qui anticipe la transformation – sinon la démolition totale – de quartiers qui, jusqu'il y a quelques années encore, dominaient le tracé de la route Caxias-Sacavém : érigée au début du 19^{ème} siècle pour défendre Lisbonne contre les invasions étrangères, cette route militaire a ironiquement poursuivi son but au 20^{ème} siècle en reléguant dans ces quartiers informels en périphérie de la ville les immigrés d'origine africaine. En l'occurrence, les photographies qui composent l'installation photographique et sonore sont celles d'objets laissés par les personnes qui vivaient dans six maisons qui ont été démolies. Elles sont accompagnées de l'enregistrement audio de six récits écrits par des auteurs africains, invités par l'artiste à imaginer des univers habités à partir des objets recueillis à proximité de chacune des maisons. Bien plus que le souvenir photographique de ces quartiers, *Tales of Lisbon* est un métadiscours, un objet polymorphe qui humanise ces lieux dans le regard du spectateur, invité à reconnaître émotionnellement une Lisbonne hors du centre mais qui s'affirme de l'intérieur.

Nù Barreto

Artiste critique, engagé corps et âme dans la dénonciation de toutes les monstruosité orchestrées par la mondialisation sur notre planète, Nù Barreto, originaire de Guinée Bissau, vit et travaille à Paris depuis plus de trente ans. Hantée par la mise à sac du monde, son œuvre pluridisciplinaire – peinture, dessin, collage, photographie et vidéo – convoque en particulier notre regard sur la misère, l'oppression, les discriminations, les violences, les troubles et les souffrances qui ensanglantent le continent africain. A la recherche d'un ordre au cœur du désordre, le dess(e)in de Nù Barreto vise l'énigme nerveuse, le centre insituable et informe du chaos qui agite encore et toujours aujourd'hui

le grand corps malade de l'Afrique : c'est de son « pauvre cœur mis à nu » qu'il est ici question. Des désastres et des fléaux, des cris et des fureurs, des fièvres et des gesticulations, son dessin fait surgir les puissances poétiques, levain d'une autre écriture du monde, amorce d'un autre *phrasé* et, partant, d'une autre lecture de l'Afrique mutilée et inachevée. Emporté dans le mouvement du geste par un trait vif et délié dont il mobilise toutes les ressources, ce dessin à l'esthétique tournoyante déploie, dans un langage bouillonnant, une écriture picturale lacérée, entaillée et rythmée par l'incorporation et la juxtaposition de formes, de couleurs et de motifs porteurs d'un symbolisme fort. Sur fond de couleur *funguli*, cet aspect blanchâtre que prend la peau noire quand elle est victime de carences, et dans un paysage jaunâtre d'incertitude, Nù Barreto figure des êtres humains à la finition imparfaite – dépourvus des contours habituels de l'identité que sont le sexe, le visage ou les habits. Déformés par la peur et la douleur, jetés dans le monde comme des ombres plus ou moins présentes selon les variations du rouge terreux de leurs traits – la couleur du sang versé, d'où ils émergent – ces singularités esseulées, ces ébauches d'êtres humains à l'expressivité ondulante et torturée gesticulent et se démènent à la surface du papier comme des acrobates empêtrés, des marionnettes emmêlées, des funambules suspendus à un fil au-dessus d'un monde à la dérive, à la recherche d'un sens et d'une réinvention de la vie.

Aimé Mpane

Après avoir longtemps fouillé la mémoire coloniale et exprimé, dans son travail de sculpteur, sa colère et ses frustrations à l'endroit de cette histoire, Aimé Mpane, conscient que ni la violence ni la colère ne résolvent les tensions, s'attache désormais à explorer positivement les questions de *l'avenir* et du vivre ensemble dans la dignité humaine. Le temps n'est plus à la critique, au jugement et à la condamnation du rapport entre les cultures : l'artiste congolais travaille à l'instauration d'une nouvelle fraternité entre les peuples, ce qui implique d'aller à la rencontre de l'autre, de l'écouter, de rétablir la communication pour trouver de nouvelles *correspondances*. C'est l'enjeu du concept *Restore* qu'il développe dans son travail depuis 2016, convaincu que seule une *agape* – au sens des Grecs anciens : un amour universel – peut contrer l'égoïsme du groupe inscrit dans les gènes, dépasser la lutte pour les intérêts personnels, saper notre attachement aux biens matériels et, partant, recimenter le lien entre les humains en remplaçant leur interdépendance du côté du vivant. *Table de fraternité* est une installation-performance. Au mur, une adaptation actualisée de *La Cène* de Léonard de Vinci donne à voir, sous la forme d'une mosaïque sculptée dans le bois, quatre groupes de trois personnes, d'horizons différents, fort affairées à négocier des biens matériels : de l'or et de l'argent, des territoires ou l'outil informatique de domination du monde. Ce tableau mural est placé en dialogue avec une table couverte de pièces de monnaies élimées, étalées dans la poussière du papier de verre qui la recouvre et sur laquelle un ordinateur portable diffuse une performance orchestrée et filmée par l'artiste. Le plateau de bois posé sur des tréteaux a en effet d'abord servi de plateforme à quatre danseurs, dont les semelles de chaussures étaient recouvertes de ces pièces de monnaie. En dansant, ils les ont frottées sur le papier de verre jusqu'à effacer toute empreinte et les rendre aveugles et banales : la prestation des danseurs leur a ainsi ôté toute valeur d'échange. Un dispositif activé par l'artiste dissimulé derrière le mur du tableau fait dégouliner sur ce dernier de la couleur rouge, au rythme de la danse.

Sammy Baloji

Depuis 2005, Sammy Baloji explore la mémoire et l'histoire de la République Démocratique du Congo – et en particulier l'héritage culturel, architectural et industriel de sa région d'origine, le Katanga. Son œuvre tant photographique que plastique se fonde électivement sur des documents d'archives – ces traces éparses et désassorties, mais bien réelles, de la mémoire fragmentée d'une histoire qui ne lui a pas été léguée mais à laquelle il se fait le devoir de se confronter comme artiste. Ce n'est pas le colonialisme en tant que période historique et révolue qui l'intéresse, mais comme système continué de ségrégation, dont il entend questionner et révéler les effets actuels. Car ses principes sont toujours actifs dans la société contemporaine, notamment dans la manière dont les identités sont façonnées, transformées, récupérées et perverties par les discours établis de la mémoire officielle. Explorant ses zones d'amnésie, il rassemble et se fait percuter des histoires qu'on cherche habituellement à séparer, sinon à occulter. Ainsi de l'installation qu'il présente : des douilles d'obus en cuivre datant de la première et de la seconde guerre mondiale, ouvragées par des Poilus, servent ici de pots à des plantes exotiques. Ces douilles gravées, qui s'achètent sur de nombreux sites internet, témoignent d'une pratique populaire en Belgique qui consiste à les utiliser comme des pots de fleurs. Mais à bien y regarder, les plantes que l'artiste y a placées ne sont pas anodines : originaires des zones minières du Katanga, ces plantes indigènes se sont acclimatées aux intérieurs bourgeois. Du vivant organique s'hybride ainsi avec du morbide métallique : c'est rappeler à notre mémoire frelatée que durant les deux guerres mondiales, les Belges ont considérablement augmenté leur production de cuivre au Katanga, dépouillant encore davantage le Congo de ses ressources naturelles. Nombre d'ouvriers africains ont ainsi extrait le précieux minerai pour fabriquer des bombes à destination des champs de bataille européens ravagés par la mort. Marquant le retour du matériau à son lieu d'origine, l'installation rend hommage aux morts oubliés, aux histoires tues, aux récits occultés de cette période de l'histoire qui hantent encore le présent.

Djamel Kokene-Dorléans

La personnalité autant que l'œuvre de Djamel Kokene-Dorléans s'inscrit à rebours des constructions éculées qui forgent le mythe de l'*artiste accompli* : celui qui, fort de son identité parfaitement définie, délivre, dans le moule calibré d'œuvres closes sur elles-mêmes ou dans les protocoles bien balisés de ses interventions, une interprétation maîtrisée du monde qui prétend apporter des réponses fermes et univoques aux grandes interrogations qui le traversent. Djamel Kokene-Dorléans, lui, se vit comme un artiste toujours *à venir* : un stagiaire du monde en perpétuelle formation, un individu nomade à l'identité fluide, hétérogénétique et volontairement suspendue, qui n'a de cesse de déjouer toute appartenance, tout processus identificatoire de son travail hétéroclite d'artiste, de commissaire d'expositions, d'initiateur de revues, de collectifs ou de projets. Savamment mûries, ses œuvres se veulent des propositions les plus ouvertes possibles sur le monde, qui aèrent en grand le spectre de l'interprétation : interrogeant, pour mieux les déterritorialiser, les questions d'identité individuelle et collective, elles dénoncent leurs accointances avec la globalisation galopante de notre monde et nous

donnent à réfléchir sur le caractère cloisonnant et mortifère de nos identités sociales, de nos origines ethniques et de nos communautés de genre. L'installation *Ça a été* revisite le concept de photographie, faisant de la célèbre formule par laquelle Roland Barthes désignait l'essence de la photographie son titre : pour le sémiologue, en saisissant un moment, en immobilisant son référent, la photographie témoigne de ce qu'il a été vivant – elle suggère donc qu'il est déjà mort. Mais ce qui passionne Djamel Kokene-Dorléans, ce n'est pas tant ce que l'image *a été* que la façon dont elle se construit mentalement et effectivement, *en temps réel*, pour le regardeur. En disposant en dessous de la phrase miroitant « Ça a été » un objet historiquement et socialement marqué – ici, un fouet – l'artiste crée une tension et ouvre subtilement un rapport temporel inédit entre la désignation écrite qui renvoie à un événement révolu et l'objet réel, visible *hic et nunc* dans l'espace d'exposition. Ce faisant, il nous donne la possibilité d'élaborer mentalement et graduellement notre propre image de l'installation, qui s'offre à notre vue comme le négatif d'une image dont on n'aurait pas encore procédé au tirage photographique – puisque c'est singulièrement, en chacun de nous, que cette image se révèle et s'imprime.

Sandra Mujinga

Citoyenne norvégienne d'origine congolaise, Sandra Mujinga vit et travaille entre Oslo et Berlin. Films, installations, sculptures, son, performances : cette artiste multimédia multiplie les formes et les espaces d'intervention en opérant dans le monde réel autant que dans le monde virtuel. Dans la grande fabrique contemporaine des apparences, l'espace d'exposition, la boîte de nuit, les lieux d'organisation activistes, les médias sociaux et les réseaux immatériels de distribution de musique sont autant d'arènes où déployer, entre présence et absence, visibilité et opacité, son travail d'artiste, de musicienne, de DJ et d'observatrice attentive des mutations contemporaines de l'identité. Elle utilise chacun de ces rôles contingents pour examiner de manière critique les structures de pouvoir, les contextes économiques et sociaux et, surtout, tous ces réseaux immatériels de communication où prolifère l'utilisation sociale des images dans les jeux de représentation de soi. Car c'est dans ces espaces où se négocie aujourd'hui la production des identités que se déploient les mécanismes technologique d'observation et de surveillance d'une société vouée à leur contrôle. Serons-nous encore capables de nous cacher ? C'est la question spéculative sur l'avenir que nous adresse son installation *Seasonal Pulses*. Inspirée par le courant artistique de l'afrofuturisme qui, dès la seconde moitié du 20^{ème} siècle, a élaboré – par le recours à la science-fiction dans la littérature, la musique ou les arts visuels – un nouveau cadre de théorisation critique de la culture de la communauté noire, Sandra Mujinga propose *l'invisibilité* comme stratégie de survie et comme outil conceptuel pour observer de manière critique, sans être vu, la réalité biopolitique de notre temps. Ces sculptures textiles à l'apparence humaine et austère, plus grandes que nature, affirment ici théâtralement leur opacité comme stratégie de défense contre les technologies de surveillance à caractère racial. Quatre d'entre elles semblent garder l'espace tandis que deux autres se recroquevillent sur le sol. Toutes sont vêtues de sweats à capuche prolongée : un vêtement utilisé par la police pour le profilage racial mais aussi un symbole récent de protestation.

Márcio Carvalho

Artiste et curateur portugais actif entre Berlin et Lisbonne, Márcio Carvalho explore, pour mieux la démystifier, la mémoire collective de l'histoire coloniale – comme plasticien, c'est à sa *morphologie* qu'il s'intéresse en particulier. A travers la performance, le dessin, la photographie ou le cinéma, il interroge, interrompt et décompose les grands récits hégémoniques qui cimentent nos pratiques et nos actes collectifs de mémoire. Convoquant et mélangeant des disciplines et des croyances que tout semble séparer à première vue – le chamanisme, les neurosciences, la psychologie sociale, les documents d'archives et les études postcoloniales – il met en évidence les influences biologiques, culturelles et sociales de cette entreprise de mémoire collective autant que ses interactions avec nos mémoires individuelles. Ce faisant, il dévoile les mécanismes de construction, de sélection et donc d'occultation des événements du passé, selon qu'ils sont mis en lumière ou volontairement gardés dans l'ombre par les technologies occidentales de la connaissance auxquelles cette entreprise fait appel – non sans récuser d'autres formes de savoir, en particulier celles qui sont incarnées. D'où sa prédilection pour le médium de la performance et son intérêt pour l'espace public. Ainsi, Márcio Carvalho investit les monuments et les statues de commémoration du « génie colonial » comme un espace électif d'intervention artistique dans le débat postcolonial : autant de lieux où mettre en acte son travail esthétique de démystification et de contextualisation des récits et des discours qui ont façonné notre mémoire collective et continuent de l'influencer. Car c'est là une étape indispensable à l'imagination de perspectives futures pour les communautés africaines, dans leur rapport aux peuples européens. La série de dessins *Falling Thrones* illustre très bien ce en quoi peut consister une approche créative de l'histoire coloniale. Ce projet utilise les jeux olympiques et leurs structures de pouvoir pour évoquer, sur le mode de la rivalité sportive, l'histoire de ces peuples opprimés dont il s'agit de se souvenir : chacun des athlètes figurés représente en effet une femme ou un homme qui s'est battu contre des dirigeants coloniaux.

Carlos Bunga

Édifiées in situ en dialogue avec l'architecture du lieu qui les accueille, les installations de Carlos Bunga sont des maquettes architecturales conçues à l'échelle humaine : des constructions intimes et colossales, contingentes et éphémères qui nous donnent à vivre, physiquement et mentalement, l'expérience conjointe de l'architecture et de la peinture. Réalisées avec des matériaux humbles et périssables – du carton, du ruban adhésif d'emballage et de la peinture domestique – ces sculptures fragiles et fugitives, aux surfaces peintes et aux ouvertures parcimonieuses, évoquent des intérieurs urbains irréalistes et colorés autant que des abris de rue temporaires : érigés par l'artiste à la frontière ambiguë entre l'habitat instable, le refuge de fortune et la ruine moderne, jouant de l'indistinction entre l'intérieur et l'extérieur, ces « anti-monuments des temps précaires » matérialisent la fragilité et la porosité de la vie urbaine contemporaine. Ils reconfigurent également l'espace d'exposition en projetant le visiteur dans un entre-deux, un espace intermédiaire entre le site en construction et le lieu en voie de démantèlement. Réputé comme créateur d'espaces architectoniques, la peinture n'en reste pas moins la base de travail de Carlos Bunga – le fondement pâteux, odorant et coloré où il puise et ressource sa pensée plastique. Quant au carton, ce matériau pauvre et protéiforme s'est

imposé à l'artiste comme le médium électif qui lui permet d'unir la peinture à la sculpture dans son œuvre. En effet, dans sa forme typique de boîte, le carton définit un volume : il crée une structure, et donc une monumentalité qui lui permet de rompre avec la bidimensionnalité de la peinture sur toile. Léger, bon marché et transportable, il fournit un plan plat, rigide et absorbant. Comme la peau, il offre un emballage protecteur. Enfin, facilement détruit, il est généralement jeté comme déchet. Fort de ces diverses qualités, ce matériau anonyme donne ainsi à Carlos Bunga la possibilité de définir un espace de fusion entre la peinture et la sculpture où il peut jouer avec ses qualités associatives et, partant, formaliser le songe d'architecture nomade qui le hante.

Pauliana Valente Pimentel

Née en 1975 à Lisbonne, où elle vit toujours, Pauliana Valente Pimentel travaille partout dans le monde. Comme photographe indépendante, elle réalise depuis 1999 des reportages pour plusieurs journaux et magazines tant portugais qu'étrangers. Exposé un peu partout en Europe et au-delà, son travail d'artiste a été couronné par de nombreux prix : la Société portugaise des auteurs lui a ainsi décerné le prestigieux prix de la meilleure œuvre photographique en 2015 et, en 2016, elle fut nommée au prix *Novo Banco*, le plus important pour la photographie contemporaine au Portugal. Attentive à saisir l'air du temps, soucieuse de documenter à sa façon la société dans laquelle elle vit, sa démarche privilégie la rencontre : l'artiste s'immerge dans l'intimité de ses modèles ; elle prend le temps et le soin de gagner leur confiance par la parole et l'écoute. Tout en douceur et en nuances, ses portraits intimistes s'attachent à représenter les êtres humains au plus proche de leur situation de vie, au cœur de leur environnement quotidien. *Afro descendants* est le début d'une nouvelle série réalisée avec un appareil argentique au format moyen, entamée durant la pandémie de Covid-19. Elle nous donne à découvrir les portraits de jeunes artistes lisboètes d'origine africaine, à l'avenir incertain, particulièrement vulnérabilisés par le confinement mais déterminés à affirmer, avec une force singulière et une lumière unique, leur œuvre artistique en devenir. La plupart d'entre eux ne connaissait pas Pauliana Valente Pimentel, qui dit avoir senti beaucoup de retenue : ce fut un travail difficile mais intense. Cette période inédite d'isolement ayant coïncidé avec les manifestations « Black lives matter », elle leur a aussi demandé ce que représentait pour eux le fait d'être européen aujourd'hui, les invitant à écrire un court texte à ce sujet – qui figure dans la légende qui accompagne chacun de ces portraits que l'artiste a choisi de présenter en petits formats, pour inciter le regardeur à s'approcher de l'image afin de créer une relation plus intime avec eux.

Francisco Vidal

Né au Portugal de parents angolais et capverdiens, Francisco Vidal vit et travaille entre Lisbonne, sa ville natale et Luanda en Angola, le pays natal de son père – où il a joué un rôle déterminant dans la promotion des arts visuels, notamment en représentant le pays à la Biennale de Venise en 2015 avec le collectif d'artistes *e-Studio* qu'il a contribué à créer. Francisco Vidal se considère à la fois comme africain et comme un produit hybride de la diaspora, du mélange et de la fusion des cultures. A travers une œuvre foisonnante et haute en couleurs, il développe une réflexion continue sur les possibilités discursives de l'expression artistique, ancrée dans sa propre expérience de vie et

François de Coninck, Notices de présentation des œuvres et des artistes, catalogue de l'exposition *Europa Oxalá* / MUCEM, Marseille, octobre 2021– janvier 2022 / Fondation Calouste Gulbenkian, mars – mai 2022 / Musée Royal de l'Afrique centrale, Tervuren, octobre – mars 2023.

fondée sur l'observation minutieuse des sociétés portugaise et angolaise entre lesquelles il partage son existence. Ses œuvres sont profondément chargées de connotations historiques et politiques : l'histoire coloniale – ses pratiques de travail, ses violences, ses conflits, ses traumatismes et leurs conséquences sur la condition postcoloniale – est au cœur de ce travail pluridisciplinaire. Dessins, peintures, sculptures et installations explorent les thèmes des identités mixtes, de la négritude et du créolisme, de la dissidence et des courants artistiques transculturels. L'artiste jongle en effet, de manière ludique, avec les différentes influences esthétiques qui ont forgé son parcours de vie : son lexique visuel et pictural s'appuie autant sur les portraits cubistes de Picasso que sur la photographie ethnographique, les textiles africains imprimés à la cire, la culture hip-hop des années 1980 ou les lignes calligraphiques des graffitis urbains et du street art. Vidal est surtout connu pour ses peintures et ses dessins qui associent des couleurs et des motifs audacieux sur du papier et sur de la toile faits à la main, souvent assemblés pour créer des installations monumentales. Ses portraits réalisés à grande échelle sont composés de feuilles de papier superposées, qui soulignent leur statut d'objets *et* de peintures, évoquant une physicalité architecturale.

Josèfa Ntjam

Josèfa Ntjam fait partie de cette jeune génération d'artistes qui a grandi avec Internet et évolue dans le monde numérique comme dans un biotope naturel. Elle en a fait le lieu d'exploration autant que la zone de projection de toutes les hybridations possibles, au service de la déconstruction d'un monde fait d'images et de mythes. Le langage poétique et la fiction spéculative occupent une place importante dans ce travail artistique qui relie les nouvelles technologies à des références aux cultures ancestrales et traditionnelles – dont les cultures africaines, principalement. En combinant différents médiums – de la vidéo à la lecture performée en passant par l'installation, le photomontage et la sculpture – l'artiste imagine et matérialise d'autres mondes : à travers des histoires fictionnelles, mythologiques, marginales, insubordonnées et dissidentes, incarnées par des images détournées pour créer de nouvelles narrations, elle propose des fictions alter futuristes inspirées par la science-fiction. Du collage hétérogène de mots, d'images et de symboles naissent des formes hybrides : des plantes en révoltes et des paysages artificiels déserts se font la métaphore de mondes inexplorés, en constante évolution – archipels interconnectés qui matérialisent le fantasme humain de la construction d'hétéropies à ciel ouvert. Partant, ses narrations *futuribles* déconstruisent le concept d'authenticité, dissolvent le fantasme d'hégémonie culturelle, réinventent le concept d'origine pour favoriser l'émergence de communautés nouvelles inclusives, processuelles et résilientes. *Mélas de Saturne* figure la mélancolie comme une force génératrice déployée sur (les) Internet(s). Entremêlant des réflexions sur la mythologie, la cosmologie et la science, le film nous projette dans un territoire virtuel aux confluences des abysses et du *darknet*. La *mélas* – un liquide noir infiltrant et brouillant les principes nominatifs et la perception historique du temps et de l'espace – constitue la matrice de ce métarécit dans lequel fantasmes technologiques, voyages intergalactiques et civilisations sous-marines hypothétiques sont utilisés pour envisager la formation de nouvelles mémoires collectives au sein d'écosystèmes hybrides.

Fayçal Baghriche

Récusant tout savoir-faire et se gardant de tout discours pontifiant, Fayçal Baghriche (Algérie, 1972) revendique une pratique « faite de bric et de broc » qui assume les lacunes, les errements ou les erreurs de jugements d'un artiste qui a choisi de mettre à l'épreuve, non sans humour et avec une remarquable économie de moyens, son incompréhension du monde – et, partant, sa volonté d'en interroger les soubassements culturels et symboliques. Il se décrit comme un questionneur qui utilise la figure de l'hypothèse comme point de départ de ses réflexions : mobilisant un geste discret, une action mineure – soustraire, inverser, accélérer, ... – dans des protocoles d'intervention bien définis, chacune de ses pièces donne forme plastique à un « Et si... ? ». Performances, installations, vidéos, photographies ou sculptures détricotent, pour mieux les déjouer, les structures langagières et les représentations imagées qui modèlent nos comportements, nos croyances, nos valeurs et nos identifications. L'artiste sape nos références collectives et bouleverse nos repères pour leur donner un nouveau sens : en révélant leur étrangeté, il redonne une place à l'énigme, et donc à la poésie tapie au cœur de nos pratiques quotidiennes. *Souvenir* est un globe terrestre animé d'une rotation rapide : il tourne si vite qu'on ne distingue plus les continents ni les couleurs identifiant leur démarcation – tout est fondu dans un bleu uniforme. *Épuration élective* nous donne à contempler un ciel uniformément bleu constellé d'une myriade d'étoiles de formes, de couleurs et de dispositions différentes : c'est en réalité la version agrandie d'une double page d'un dictionnaire représentant les drapeaux des pays du monde, recouverte par l'artiste d'une teinte bleue qui n'a préservé que les étoiles des bannières nationales. Libérées de leurs symboles patriotiques, ces monades esseulées flottent au firmament d'un ciel épuré des codes qui organisent notre représentation géopolitique du monde. Enfin, *Le bras du Cardinal* est la reproduction de la partie manquante d'une statue érigée en 1920 sur le parvis de la basilique Notre-Dame d'Afrique à Alger, représentant le Cardinal Lavigerie – le fondateur des Pères blancs, missionnaires en Afrique. Un film resitue l'interprétation sculpturale du Cardinal – manifestement biaisée en regard de son œuvre – et explore les diverses interprétations que des acteurs actuels de l'Église et de la société algérienne donnent à ce bras toujours manquant...

Mohamed Bourouissa

Mohamed Bourouissa (Algérie, 1978) s'est fait connaître en montrant ceux que les médias ignorent, quand ils ne les diabolisent pas dans des constructions sensationnalistes et des images simplistes : ses potes de quartier, les vendeurs de cigarettes à la sauvette, les oubliés du monde carcéral et tous les laissés pour compte de l'intégration cantonnés en périphérie de la société, invisibilisés dans ses marges. Textes, dessins, photographies, films, objets : c'est la nature du projet qui impose le choix du médium qu'il met au service d'un patient et rigoureux travail de déconstruction des clichés, qu'il aborde par leurs contours plutôt que de les attaquer frontalement. Loin de la distanciation cynique d'un certain art contemporain, son travail se singularise par une implication personnelle de l'artiste, au plus près de son sujet. Chaque projet est ainsi précédé d'une phase d'immersion : c'est par l'interaction et l'échange que Mohamed Bourouissa saisit le fonctionnement et les codes d'une communauté ; c'est dans la rencontre avec le réel qu'il crée les dispositifs fictionnels qui lui

François de Coninck, Notices de présentation des œuvres et des artistes, catalogue de l'exposition *Europa Oxalá* / MUCEM, Marseille, octobre 2021– janvier 2022 / Fondation Calouste Gulbenkian, mars – mai 2022 / Musée Royal de l'Afrique centrale, Tervuren, octobre – mars 2023.

permettent de déjouer les clichés en vigueur. Démultipliant les angles d'approche, ouvrant les points de fuite, exposant l'être humain dans ses résistances, ses fraternités, ses grandeurs, ses imperfections autant que dans sa violence, il réintroduit de la complexité dans sa représentation. En désaxant notre regard, il nous incite à repenser autrement leurs identités. *Nous sommes Halles* : cette série de 2003-2005 a été déclenchée par les portraits de Jamel Shabazz de jeunes gens habillés en street wear, posant dans les rues de New York entre 1980 et 1989. Se reconnaissant dans ce travail, Mohamed Bourouissa s'essaie alors à la photographie pour la première fois : avec son amie Anoush Kashoot, il passe plusieurs mois dans le quartier de Châtelet-Les Halles où converge la jeunesse banlieusarde. Ils s'intéressent à tous ceux qui portent des vêtements Lacoste, à l'image des chanteurs du groupe de rap *Ārsenik* qui détournent les normes bourgeoises de la marque au crocodile pour mieux se la réapproprier. *Nous sommes Halles* dresse ainsi le portrait d'une génération, celle du début des années deux mille, avec laquelle il a grandi : la série rend compte de la façon dont la jeunesse nord-africaine prend possession des codes de la mode, symboles de richesse et de réussite, pour sortir de l'invisibilité dans laquelle on la cantonne et intégrer une société dont elle est exclue.