Document generated on 10/12/2024 4:38 a.m.

Espace Sculpture

Camouflage
Art contemporain africain

Natasha Hébert

Number 53, Fall 2000

URI: https://id.erudit.org/iderudit/9570ac

See table of contents

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Hébert, N. (2000). *Camouflage* : art contemporain africain. *Espace Sculpture*, (53), 42–45.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2000

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

CAMOUFLAGE Art contemporain africain

NATASHA HÉBERT

Au tournant de l'an 2000, le monde occidental découvre l'art africain contemporain. Dans l'œil de l'Occident, l'Afrique se réveille et s'impose avec un art neuf, radical et vibrant. On parle de globalisation, d'un nivellement, d'une émergence de l'Afrique en art contemporain. L'Occident, un brin paternaliste, vient de faire naître l'Afrique. Pour les artistes africains perplexes, l'art contemporain est une réalité qui existe depuis longtemps. Selon eux, c'est l'Occident qui vient à peine de se réveiller et de comprendre que l'Afrique est autonome, loin de l'image folklorique qu'on s'acharne à entretenir...

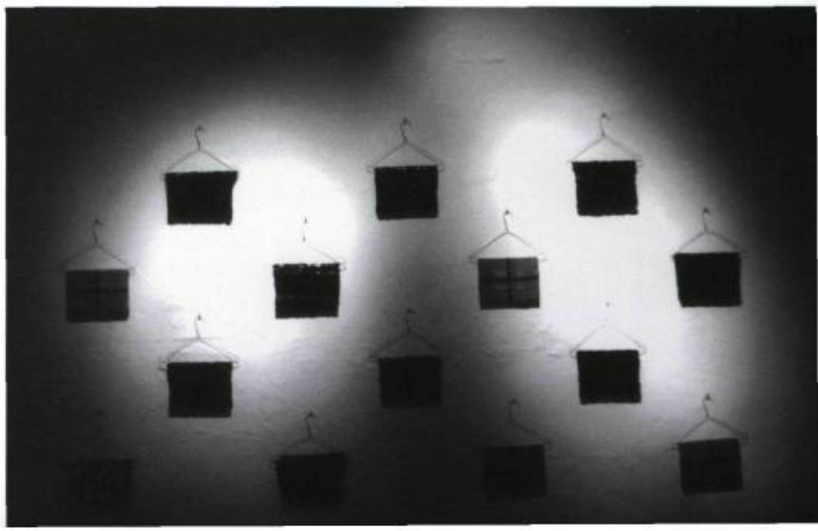
Juin 1999, Sothebys Londres : une grande vente aux enchères d'œuvres d'art contemporain africain provenant de la collection Jean Rigozzi sème un certain émoi chez les collectionneurs d'art. L'Afrique est désormais branchée, au diapason de l'art contemporain, intégrée dans la grande globalisation. L'événement est appuyé par une citation de Pline (23-70 av. J.-C.) : *Ex Africa semper aliquid novi* (Il y a toujours quelque chose de neuf provenant de l'Afrique). Neuf ? Pour l'Occident peut-être, mais pour l'Afrique, l'art contemporain est une réalité dont on ne remet plus en question la présence ou la nécessité. L'Afrique, différente de l'image qu'on pourrait s'en faire, possède ses propres artistes, écoles, galeries, centres d'art, résidences, événements, colloques et débats. Rien de neuf, quoi. Mais la nouveauté réside dans la vision de l'Occident qui commence à comprendre que l'art contemporain n'est pas tout à fait son exclusivité. Pour pallier à l'absence d'art africain en Europe et donner une image plus proche de la réalité, le Centre d'Art Contemporain d'Afrique du Sud (C.CASA) a créé un projet novateur, *Camouflage*, qui lui permet désormais d'évoluer et d'assurer une diffusion hors des frontières africaines.

IGNORER L'AUTRE, C'EST LE TUER

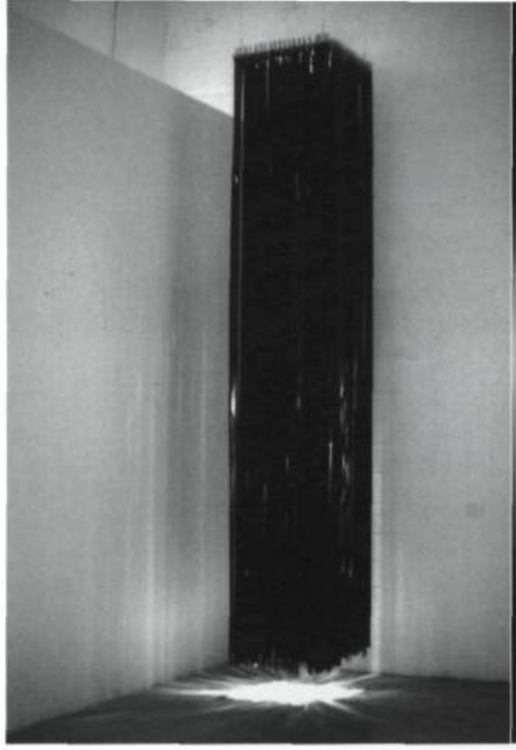
Jusqu'à tout récemment, les artistes africains en art contemporain brillaient par leur absence au-delà des limites de l'Afrique. Fait étonnant, compte tenu des relations d'abord coloniales, puis commerciales qu'ont entretenues avec elle les pays d'Europe et d'Amérique. Cette ignorance de la richesse artistique du continent africain fait réfléchir. Il est frappant de voir à quel point l'art contemporain tel que pratiqué actuellement en Occident puise ses sources à même l'Afrique : esthétique gestuelle, parfois naïve, iconographie, textures apparentes, utilisation de matières brutes et d'objets recyclés. Pourtant l'Occident, qui ne se cache pas de cette influence, semble nier la présence d'artistes forts et accomplis qui pratiquent à l'extérieur de ses frontières. Selon Fernando Alvim, artiste et co-fondateur du projet *Camouflage*, cette négation du continent africain n'est pas un oubli, mais un geste volontaire. Nier l'autre, c'est le tuer... Geste volontaire ou non, il est clair que l'Occident s'appuie sur une vision déformée, étriquée et folklorique de l'Afrique, qui désormais ne s'identifie plus à ce modèle réducteur. L'art contemporain tel qu'utilisé par l'Afrique est un art de survie, une arme puissante qui frappe par sa profondeur, sa justesse et sa pertinence. Pendant que l'art occidental prend une forme très égocentrique, individuelle et formelle, l'art africain prend la parole pour l'Afrique et défend des injustices, des cultures, des droits, des aberrations, parle d'urbanisation, d'américanisation, d'exil, de quête identitaire, d'altérité, d'échanges, d'égalité. C'est un art qui exprime simplement de grandes questions fondamentales, et qui porte la réflexion encore plus loin sur nous-mêmes ainsi que sur l'art contemporain actuel, car elle provient de l'autre côté du miroir. L'art africain frappe fort et s'exprime avec un langage qui surprend par son universalité. Ses artistes utilisent et amalgament, avec aisance et facilité, nouvelles technologies et matières traditionnelles : utilisation maximale des ressources, recyclage, récupération, adaptation sont des actions de base en situation de survivance.

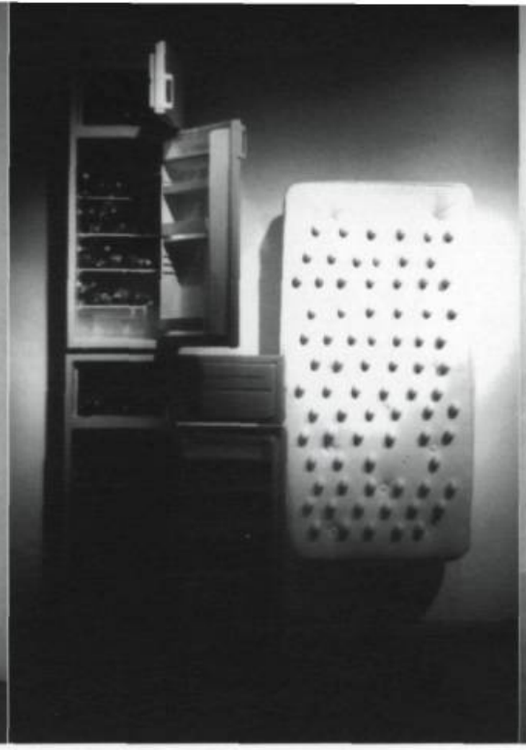
CAMOUFLAGE

C'est désormais sur la faille de l'ignorance de l'Occident et sur ce désir d'être perçu autrement que le C.CASA pose les bases de son nouveau projet. *Camouflage*, fondé par Fernando Alvim (artiste), Hans Bogatzke (collectionneur) et Clive Kellner (commissaire), prend racine (nucleus) à Johannesburg et s'étend par une ambassade (periphery) à Bruxelles, capitale de l'Union Européenne. Il inclut un pro-



Moshekwa Langa (Afrique du Sud), *Untitled (Operational town : Cape)*, 1996. Bottins téléphoniques enveloppés et cintrés de métal. 45 x 40 x 10 cm chacun.





Aimé Ntakiyica (Burundi), *L'arbre à palabre*, 1999. Métal, bois, celluloïd. 400 x 69 x 70 cm.

Installation de Fernando Alvim.

Toma Muteba Luntumbue, *Tormento 2*.

gramme d'expositions d'artistes africains et européens, un programme de résidence entre Bruxelles et Johannesburg (AREA), l'édition de catalogues, un magazine d'art africain (co.@rtnews) et une publication sur la théorie de l'art (autopsia & desarquivos). Le C.CASA se donne ainsi les armes pour défendre et diffuser l'art contemporain africain tant sur son territoire qu'à l'extérieur de l'Afrique. Un des grands intérêts de l'aventure réside dans la philosophie du projet, qui ne se veut pas réservé uniquement à l'art africain et ne cherche pas à poser un geste ultra-politisé de lutte pour la culture africaine, mais qui, plutôt, cherche à poursuivre ses activités en art contemporain en continuité avec ses propres démarches, dans le respect de ses artistes, dans une atmosphère de coopération et d'interaction entre l'Occident et l'Afrique. De ce fait, l'Afrique se place dans une position de force, loin d'être à la remorque de l'art européen.

[A 3 H B]

Pour son inauguration, *Camouflage* présente le travail de douze artistes africains provenant de la collection de l'Allemand Hans Bogatée [A3HB]. Cette collection, rassemblée sur une période de dix-sept ans, propose un échantillon de quelques artistes africains parmi les plus importants de cette génération. Elle s'est constituée à partir d'une philosophie particulière où le collectionneur et les artistes travaillent en interaction, à la fois en atelier et en exposition, permettant ainsi une insertion de l'artiste dans son contexte de production. Un des points communs de la pratique des artistes de [A3HB] se trouve dans l'assimilation des nouvelles formes de vidéo et d'installation, la multiplicité et le pluralisme des identités et une compréhension commune du mode de vie politique et urbain actuel. Fernando Alvim, Bili Bidjocka, Moshekwa Langa et Pascal Marthine Tayou se définissent comme des nomades culturels, changeant constamment de contexte et accumulant des identités fluides. De son coté, le travail de Zwelethu Mthhwa, Kay Hassan et William Kentridge suggère une relation intime entre l'urbanisation et l'effritement du système social, dans une forme narrative personnelle. Aimé Ntakiyica, Toma Luntumbue, Ouattara et Abdoulaye Konate présentent de multiples interprétations modernes par la combinaison d'images traditionnelles et d'objets recyclés. L'exposition présente un large éventail qui s'étend de la peinture iconographique de Ouattara aux situations déstabilisantes et poétiques de Kendell Geers et une utilisation ouverte de médiums contemporains. Essentiellement, ces artistes sont critiquement engagés dans une restructuration de l'image de l'Afrique. La fusion de l'identité africaine et d'une esthétique occidentale amène vers un déplacement culturel qui émancipe les artistes de définitions réductrices telles que « ethnique », « locale » ou « primitive ». Cette collection se veut un point de départ d'un projet artistique dépassant les définitions de race, différence et culture.

Kendell Geers (Afrique du Sud) est fortement touché par son paradoxe identitaire : trop Européen pour l'Afrique, trop Africain pour l'Europe, hybride culturel, il tente de comprendre et de sublimer la culpabilité ainsi que le rejet provoqué par son héritage colonial à travers un art dénonciateur. « Ma culpabilité, dit-il, est ma liberté et, par le fait même, ma liberté, la cause de ma culpabilité » (*The Perversity of my Birth : The Birth of my perversity*, 1995). Son installation *The Lovers* surprend par sa simplicité subtile, son ingéniosité et sa forte valeur symbolique. Dans une petite pièce blanche, un socle blanc, sur lequel trônent deux gyrophares de police : un bleu, un rouge. Allumés et tournoyants, les deux phares reflètent sur

Kendel Geers (Afrique du Sud), *The Lovers*, 1999. Installation, formats variables.

Camouflage, vue partielle de l'exposition.

le mur une lumière stroboscopique rose. Sans effets spéciaux, ces deux gyrophares créent réellement une lumière rose lorsque projetée à l'intérieur d'un espace blanc. Dès lors, toute interprétation devient possible : amalgame romantique et utopique du Nord et du Sud, du Blanc et du Noir, de deux nations en guerre qui côte à côte peuvent former un couple uni entrelacé dans une symbiose parfaite, crée un univers nouveau et différent, métissage des races provoquant la naissance de l'humain de l'avenir, ni tout à fait blanc, ni tout à fait noir, amalgame personnel de l'artiste, entre Europe et Afrique, entre culpabilité et rédemption.

Un autre point de vue existe dans l'intention de Geers, un peu plus pervers et dénonciateur : les phares de police qui réfèrent à l'ordre Blanc et à ses abus en Afrique du Sud sont baignés dans une lumière rose sucrée de discothèque kitsch, ce qui ramène inévitablement à l'univers gay de *Village People*. Une insulte provocatrice qui semble émerger de l'œuvre elle-même : un gyrophare bleu et un gyrophare rouge qui tournent ensemble dans une pièce blanche donnent effectivement une lumière rose...

Aimé Ntakiyica (Burundi) expose une œuvre poétique simple et séduisante, *L'arbre à palabre*. Quatre cents fines et longues bandelettes noires de celluloïd sont suspendues par des épingles à linge à un grillage carré, lui-même accroché au plafond sous une forte lampe. Au premier coup d'œil, l'œuvre semble banale, sorte de douche noire, mais elle dévoile tout son charme sensuel lorsque le spectateur s'approche et pénètre à l'intérieur. Envahis par ces douces bandelettes, nous retrouvons, en levant les yeux, toute la force et la chaleur d'un soleil puissant qui perce à travers les arbres, appuyées par le mouvement des bandelettes qui reproduit le son doux du vent dans les feuilles. Par une approche plus symbolique, l'œuvre met en avant le palabre, qui est une longue et lente discussion entretenue par les anciens Africains pour atteindre un commun accord avant une prise de décision. Les longues bandelettes rappellent des bandes-son ou des bandes de films, comme si ces longues discussions avaient été enregistrées dans cet arbre. Ntakiyica met en évidence le rapport entre la tradition orale et les nouveaux médias, entre ces prises de décision communes qui ont construit l'Afrique et la politique actuelle qui, dans un sens, la dénature.

L'exploration de Bili Bidjocka (Cameroun) attire l'attention par son aspect esthétique, simple et ludique. Son travail, *Le principe et la fin #4*, démontre l'évolution de son œuvre en trois temps, trois grandes photographies : des bananes posées au sol dessinent la silhouette d'une robe longue. Les bananes, d'abord jaunes, puis brunâtres, puis enfin noires, créent un motif qui rappelle les motifs des tissus africains, tant dans la forme que dans les couleurs. L'utilisation de la banane comme élément central de l'œuvre réfère de prime abord à l'africanité, à la culture africaine, à la base même de sa nutrition et de sa survie. Elle réfère aussi à une vision folklorique de l'Afrique, telle Joséphine Baker portant une jupe de bananes pour ses spectacles à Paris au début du siècle. De plus, symbole phallique incontournable, la présence de bananes sur une robe féminine en fait un objet sexuel, mais traite aussi d'une vision douce de l'union des sexes, d'un travestissement, d'une forme d'androgynie, voire même de métissage. D'ailleurs, ce passage des bananes claires aux bananes foncées ramène subtilement à ce rapport Noir-Blanc.

Quatorze bottins téléphoniques, chacun enveloppé individuellement, sont suspendus par des cintres sur un mur : *Operational term : Cape*. Moshekwa Langa (Afrique du Sud) fait une biopsie de Cape Town dans un moment spécifique de l'histoire de cette ville forte d'immigration et de mouvement. En enveloppant ainsi les noms des résidents de Cape Town à un moment précis, il fait un instantané de la population, archive cette information et la scelle. Travail sociologique, géographique et démographique, ces petits paquets deviennent des éléments d'une éventuelle découverte archéologique. Préservées, ces familles immortalisées sont ainsi à l'abri de nouveaux mouvements et du passage du temps. Les cintres ramènent à l'idée d'une installation, d'un ancrage dans un lieu précis. En accrochant ainsi les noms répertoriés et emballés, Moshekwa fixe dans le temps et dans l'espace la population d'une ville, ramenant cette population, et l'artiste lui-même, dans une sédentarisation et un enracinement sécurisants.

Les installations de Kay Hassan (Afrique du Sud) proposent généralement des mises en situation de lieux dans des lieux. L'artiste crée des espaces intimes ou publics reprenant, à chaque détail près, un univers connu de lui qu'il retranspose dans un univers plus formel, soit les musées. Dans *The Shebeen*, il

Statuettes de Pascal Marthine Tayou.

présente une pièce, à la fois salon et petit bar de rencontre africain, lieu où les gens sortent, discutent et font la fête. La pièce reconstitue cet espace dans les moindres détails, comme si les occupants venaient à peine de quitter la pièce. Un frigo ouvert, rempli de bières, un divan, un table où trônent des détritus (verres de bière, bouteilles vides, paquets de cigarettes, magazines, cendriers pleins de mégots), une table plus haute avec un système de son et des disques, une petite lampe, un tapis au sol et des murs en tôle ondulée. Sur ces murs sont projetées deux séries de diapositives montrant des gens s'amusant et discutant dans des lieux différents, mais semblables. Une bande sonore, prise en direct de musique et de voix, complète l'atmosphère. Ce lieu, pourtant différent, nous ramène curieusement aux fêtes et aux bars occidentaux. Avec l'effritement de la culture et du tissu social africains, on comprend que ces lieux prêtent à une nouvelle forme de sociabilisation, à cheval entre les cultures occidentale et africaine. Avec *The Shebeen*, Hassan intègre le spectateur dans un espace familier africain, comme un voyage imaginaire dans une autre réalité. Le spectateur devient participant de ce lieu, à la fois témoin, voyeur et étranger. Avec ses espaces, Hassan devient ambassadeur en amenant l'Afrique et ses propres référents contextuels et culturels en voyage avec lui.

Les statuettes de Pascal Marthine Tayou (Cameroun) composent une installation effrayante, mais attirante. Quatre statuettes, construites à partir de déchets (têtes défigurées, jambes sales de poupées, bouts de bois, canettes rouillées, etc.) sortent d'une caisse de bois et évoluent sur une plate-forme qui fait penser à celles des défilés de mode. La caisse rappelle fortement les caisses coloniales utilisées pour transporter par bateau les trésors trouvés en Afrique. Les statuettes, version actuelle des statuettes folkloriques prisées par les coloniaux, défilent comme des zombies, bêtes accusatrices ou bijoux d'art actuel. Ces nouvelles statuettes attireront-elles autant que les versions anciennes ? Peu importe leur aspect, ces statuettes s'émancipent en sortant de leur boîte et en exposant leur caractère propre, à l'image de l'Afrique actuelle. Toute la force de l'œuvre de Marthine Tayou réside dans cette dérision, une mascarade du monde contemporain faite à partir d'objets sales, désormais inutiles et mais fort représentatifs de notre société de consommation. L'œuvre précédemment exposée dans le cadre de cette exposition, *Externet.com*, construction d'un réseau électronique à partir de vieux magnétophones, téléviseurs, radios, fils et antennes, exprimait tout autant cet état de modernisation dans lequel se retrouve l'Afrique.

Une brouette rouillée, prise dans un enchevêtrement de tiges de métal, constitue l'œuvre de Toma Muteba Luntumbue (Congo). *Tormento 2* met en parallèle les méthodes de construction ancestrales et modernes, l'étouffement de la brouette par le métal, de la maison traditionnelle par le building. C'est le passage à la modernité et à l'urbanisation qui rejette les métiers anciens, la lenteur du geste humain, le contact avec la terre et la sociabilisation. *Tormento 2* exprime cette douleur de l'adaptation à une nouvelles réalité et à de nouvelles valeurs. Toutefois, cette structure rappelle un objet archéologique qui laisse entrevoir un futur différent où l'un et l'autre seront dépassés.

Un matelas blanc, orné de coquilles d'œufs vides, debout au mur, placé entre deux réfrigérateurs blancs, l'un sur l'autre, pleins à craquer de racines de manioc, et une télévision blanche, allumée, sans image : « Morfina and disarmed DNA. A wonderful journey in bed with Zi-unplugged ». Fernando Alvim (Angola) travaille à partir d'objets de culture occidentale qu'il organise, installe et peint en blanc. Ses œuvres sont lourdes de sens, de symboles et d'interprétations : Afrique, grenier du monde, urbanisation, enracinement, américanisation, biotechnologies, ravage du SIDA, méconnaissance de l'Afrique par le reste du monde, manipulation de l'information... Il se définit comme un artiste nomade aux identités multiples pratiquant une culture de survie, sans nation fixe. Le travail de Alvim est généralement porté par de grandes questions universelles et fondamentales tout en étant empreint de sa personnalité multiculturelle. Un des co-fondateurs de *Camouflage*, Alvim est porte-parole de ce mouvement en avant africain. Ses œuvres laissent transparaître le poids de son désir de décrier haut et fort, d'être ici et partout à la fois.

Notons enfin les cinq vidéos de William Kenthridge (Afrique du Sud), dessins d'animation qui traitent d'urbanisation, d'exil, de travail et de vieillesse, les photographies de Zwelethu Mthethwa (Afrique du Sud), qui mettent en évidence l'apparition d'éléments incongrus de cultures européenne et américaine dans des moments quotidiens et communs de la vie africaine, l'installation de cordes et de tissus, hermétique et méditative de Abdoulaye Konate (Mali), ainsi que l'œuvre peinte de Ouattara (Côte d'Ivoire), icônes, motifs et coloris africains dans une peinture texturée et moderne.

Les rencontres entre l'Afrique et l'Occident sont fertiles et ouvrent généralement sur de nouvelles perspectives. Pourtant, et trop souvent, l'Afrique s'est retrouvée victime de pillages, sans être reconnue pour ses apports. Avec des projets comme *Camouflage*, l'Afrique n'attend plus cette reconnaissance et s'impose de façon autonome et paisible, forte d'un art mûr et riche, prête à entretenir de nouveaux rapports de coopération et de collaboration. Peut-être est-ce là toute la nouveauté du geste. *Ex Africa semper aliquid novi...* ∎

In June 1999, at Sothebys in London, a large auction of contemporary African art from the collection of Jean Rigozzi stimulated some excitement among art collectors. Africa is now connected to the contemporary art scene and integrated into widespread globalization. The event was promoted with a citation from Pliny (23-70bc): *Ex Africa semper aliquid novi* (there is always something new coming from Africa). New? For Westerners perhaps, but in Africa, contemporary art is a reality, and its presence and necessity is no longer questioned. Africa is different from the images one might have of it: Africa has artists, schools, galleries, art centres, residencies, events, conferences and debates. Nothing new, you might say! But the novelty lies in the Westerner's vision, which is just starting to understand that contemporary art is no longer exclusively Western. In order to give a more realistic view of contemporary art, and to make up for the absence of African art in Europe, the Centre for Contemporary Art of South Africa (C.CASA) has created an innovative project called Camouflage that has enabled it to evolve and to show works outside of Africa.

***Camouflage*, founded by Fernando Alvim (artist), Hans Bagatzke (collector) and Clive Kellner (curator), took root in Johannesburg (nucleus) and has expanded to Brussels (periphery), the capital of the European Union. It includes exhibitions of work by African and European artists, a residency program in both Brussels and Johannesburg (AREA), catalogues, an African art magazine (co.@rtnews) and a publication on art theory (autopsia & desarquivos). In this way, C.CASA is prepared to defend and promote contemporary African art both on its own territory and abroad. One of its most interesting aspects is the project's philosophy, which shows that the centre is not solely reserved for African art, nor does it attempt to be highly politicized, constrained to a fight for African culture. Instead, the centre is attempting to pursue continuity in its contemporary art activities, while respecting its artists in an atmosphere of co-operation and exchange between the West and Africa. Africa thus places itself in a strong position, rather than trail in the wake of European art.**