

Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales
en cotutelle avec
Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura e Pianificazione

Thèse de doctorat en
Anthropologie sociale et ethnologie
Gouvernement et planification du territoire

La Biennale de Dakar

comme projet de coopération et de développement

Candidat : Iolanda Pensa

Directeurs de recherche
Jean-Loup Amselle en cotutelle avec Rossella Salerno

Jury
Jean-Loup Amselle, Elio Grazioli, Rossella Salerno, Tobias Wendl

Paris, 27 juin 2011

Iolanda Pensa, *La Biennale de Dakar comme projet de coopération et de développement*, 2011
iolanda@pensa.it



Pour texte et images de l'auteur Paternité-Partage des Conditions Initiales à l'Identique
© Les auteurs et les artistes pour leurs images

Font Gentium Basic 1.1
Victor Gaultney, 03/04/2008
© SIL Open Font License 1.1, 26/02/2006

Sommaire

- 5 Préface
- 7 Introduction
1. Objectifs et motivations scientifiques 8 - 2. Méthodologie et sources 10 - 3. Structure 12.
- 15 I. La Biennale de Venise
1. Le modèle historique de la Biennale de Venise 16 - 2. La première Biennale d'art de Dakar et le modèle de Venise 19 - 3. Ouverture et participation de l'Afrique à la Biennale de Venise 22 - 4. Le nouveau modèle de la Biennale de Dakar : Dak'Art devient une biennale d'art africain contemporain 31.
- 35 II. Les biennales africaines
1. Les caractéristiques des biennales 37 - 2. La Biennale du Caire 43 - 3. La Biennale de Cape Town 45 - 4. La Triennale de Luanda de 2007 58 - 5. La Triennale de Douala SUD-Salon Urbain de Douala 64.
- 75 III. Histoire de la Biennale de Dakar
1. La naissance de la Biennale de Dakar 77 - 2. La Biennale des Lettres de 1990 79 - 3. Dak'Art 1992 82 - 4. Dak'Art 1996 85 - 5. Dak'Art 1998 89 - 6. Dak'Art 2000 92 - 7. Dak'Art 2002 96 - 8. Dak'Art 2004 100 - 9. Dak'Art 2006 104 - 10. Dak'Art 2008 108 - 11. Dak'Art 2010 110 - 12. La Biennale de Dakar et Dakar 115 - 13. Dak'Art en fin de compte 126.
- 129 IV. Le paysage de l'art et l'Afrique
1. Une œuvre d'art à New Crossroads en Afrique du Sud 131 - 2. Vit et travaille à 135 - 3. Le catalogue des nationalités : prétendre représenter le monde 142 - 4. Diplomatie culturelle 145 - 5. Nationalités, étiquettes nationales et nationalismes 152 - 6. Dialogue interculturel 155 - 7. Interventions urbaines 160 - 8. Cartographier 162 - 9. Voyageurs et chercheurs 166 - 10. Paysages imaginaires 170.
- 175 V. L'étiquette "art contemporain africain"
1. Qu'est-ce que l'art contemporain africain ? 176 - 2. Balados de l'art contemporain africain 178 - 3. Le côté africain du monde 187 - 4. Comment justifier la promotion de l'art contemporain africain 189.
- 203 VI. Les réseaux
1. Chimurenga Library, un réseau de revues 205 - 2. Les professionnels de l'art contemporain africain 207 - 3. Les partenaires : collaborations et contributions 223 - 4. Toucher le grand public : Le rêve populiste de l'art 242 - 5. Médias, critiques et journalistes 245.
- 249 VII. Le projet comme système
1. Vendre la culture sous forme de projet 250 - 2. Repenser le système de l'art 252 - 3. Les institutions 258 - 4. Les artistes 266 - 5. Le projet 271.

287 Conclusions

1. *Le réseau de la Biennale de Dakar 288* - 2. *La Biennale de Dakar comme projet de coopération et de développement 290* - 3. *Le système de l'art contemporain, les dynamiques spatiales, les politiques culturelles et le marché de l'art vus de Dakar 291* - 4. *L'avenir de la Biennale de Dakar c'est son passé 302.*

305 Sources

1. *Recherches sur le terrain 305* - 2. *Bibliographie 313.*

341 Remerciements

Préface



Global city lights in UnPlugged Ars as the scene of global conflict : Ars Electronica 2002, p. 144

Le monde de nuit, éclairé par l'électricité, est l'image la plus rassurante de notre paysage contemporain. La lumière éclaire et définit ce que l'on appelle l'Occident, qui domine la planète, tandis que le continent noir confirme sa nature sombre. D'une part la lumière, de l'autre l'obscurité.

Mais où sont les téléphones portables ? Et les avions ? Qui est connecté à Internet en ce moment ? Qui parle avec qui ?

Comme beaucoup des catégories critiques auxquelles nous sommes habitués, le monde de nuit nous plaît car il fonctionne en mode binaire : allumé/éteint, riche/pauvre, nous/eux, occidental/non-occidental, Nord du monde/Sud du monde, blanc/noir, dedans/dehors... Mais le monde est beaucoup plus imbriqué.

Introduction

Why can't I posit Dakar as the world ? Disneyland posits itself as Disney World. Dakar is the world, alright. William Pope.L¹

En partant de l'étude de *Dak'Art*, la biennale d'art contemporain africain du Sénégal, la recherche se propose d'explorer le système de l'art contemporain et, en particulier, la relation entre les arts visuels, les dynamiques spatiales, les politiques culturelles et le marché de l'art.

Créée en 1990, la Biennale de Dakar est l'exposition d'art contemporain africain la plus importante du monde et celle qui peut vanter la plus ancienne tradition. Cette thèse entend montrer que la Biennale de Dakar est aussi et surtout un projet de coopération et de développement. Observer la manifestation de ce point de vue permet d'expliquer le système de l'art selon une démarche différente, en mesure de faire ressortir certaines caractéristiques parfois négligées. C'est précisément parce qu'il s'agit d'un projet de coopération et de développement que la biennale est d'un intérêt indiscutable, non seulement culturel, mais anthropologique, géographique et politique.

Coopération, développement, territoire et représentation sont des notions qui forment la toile de fond de la recherche. Etant donné son importance non seulement artistique, la Biennale de Dakar permet d'observer de près le système de l'art contemporain ainsi que, plus en général, les visions imaginaires et les paysages liés à l'Afrique, l'ambiguïté des dualismes qui séparent le "nous" des "autres", la géopolitique internationale aussi bien que les lieux et les savoirs qui sont de plus en plus superposés et imbriqués. L'étude de la Biennale de Dakar contribue à évoquer la complexité des branchements et des représentations contemporaines.

¹ William Pope.L, *The Whole Entire World : Interview by Amy Horschak in Dak'Art 2006*, Dakar, 2006, p. 382.

1. Objectifs et motivations scientifiques

Cette étude commence par la constatation que les grands événements internationaux sont des plateformes idéales pour observer la contemporanéité. Ce sont des lieux de rencontre et de coopération qui donnent de la visibilité à la production culturelle et qui ont une dimension aussi bien urbaine, que nationale et internationale². La Biennale de Dakar – dite *Dak'Art* – est l'une de ces manifestations (avec vingt ans d'histoire, neuf éditions et environ 450 artistes exposés) et elle possède des caractéristiques qui lui sont spécifiques : elle a lieu en Afrique et elle se concentre sur l'art africain contemporain.

Avec une approche anthropologique, cette thèse considère la Biennale de Dakar comme son terrain d'enquête. Mais quel est le terrain de la Biennale de Dakar ?

À ce jour, la biennale a été analysée surtout comme étude de cas. Qu'il s'agisse de recherches universitaires, d'articles ou de publications, *Dak'Art* est prise en examen comme exemple, un exemple de biennale, de grande manifestation en Afrique³ ou d'autoreprésentation africaine⁴. La Biennale est généralement placée dans un discours sur les institutions culturelles, sur l'art, sur la question de l'identité ou sur l'Afrique. Certaines études récentes ont contribué à une meilleure connaissance des dynamiques internes de la manifestation⁵, de ses relations avec la scène artistique et avec la politique culturelle sénégalaise⁶ ; d'autres ont apporté une contribution qui peut être décrite comme émotive, et ont montré que la biennale représente une plateforme importante, une occasion qui demande à être valorisée⁷.

Cette thèse propose de considérer les réseaux de *Dak'Art* comme principal terrain d'enquête.

Cette approche se situe dans un cadre qui comprend une vaste littérature sur la mondialisation, les représentations, les Afriques, les branchements, le métissage, les lieux, les paysages et les relations entre anthropologie, urbanisme et art. La thèse se propose d'apporter une contribution centrée sur un événement spécifique – la Biennale de Dakar observée et étudiée de près tout au long d'une période de 12 ans – et de répondre à la question suivante :

2 Cf. *Supports et circulations des savoirs et des arts en Afrique et dans le monde*, Centre d'études africaines (Ceaf), EHESS, 2005.

3 Cf. Youma Fall, *Les événements culturels en Afrique : enjeux politiques, sociaux et culturels*, Thèse, Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, 2008 ; "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008 ; "Africa e Mediterraneo", dossier *Le industrie culturali in Africa*, n. 47-48, 01/2004.

4 Cf. Fiona Mauchan, *The African Biennale : Envisioning 'Authentic' African contemporaneity*, Master of Arts, Stellenbosch University, 2009.

5 Cf. Yacouba Konaté, *La biennale de Dakar : pour une esthétique de la création contemporaine africaine : tête à tête avec Adorno*, L'Harmattan, Paris, 2009.

6 Cf. Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow : Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*, Duke University Press, Durham & London, 2004.

7 Cf. Rasheed Araeen, *DAK'ART - 1992-2002* in "Third Text", 17, n. 1, 2003, p. 93 ; Olu Oguibe, *The Failure of DAK'ART ?* in "Third Text", 18, n. 1, 2004, p. 83 ; Salah Hassan, *Editorial* in "NKA", 2002.

Comment le système de l'art contemporain, les dynamiques spatiales, les politiques culturelles et le marché de l'art se présentent-ils lorsqu'on les observe à partir de la Biennale de Dakar ?

La question fondamentale de la recherche se focalise sur la dimension internationale de *Dak'Art* et exige une réponse à d'autres interrogations :

1. Que comporte le fait que la Biennale de Dakar soit une biennale ? Qu'est-ce qui caractérise la Biennale de Dakar ?
2. *Dak'Art* et les autres biennales produites en Afrique sont-elles comparables aux biennales qui ont lieu dans d'autres pays du monde ? Sont-elles simplement plus modestes, périphériques et mal organisées ou ont-elles des caractéristiques d'intérêt spécifique ?
3. Comment *Dak'Art* s'est-elle structurée au cours des années ?
4. Quel territoire occupe-t-elle ?
5. Qu'entend-on au juste par art africain contemporain ?
6. Qui sont les acteurs principaux de la Biennale de Dakar ? Quel est son réseau ?
7. Quelle influence les bailleurs de fonds exercent-ils sur la Biennale de Dakar ?
8. Certaines des caractéristiques de *Dak'Art* sont-elles communes à d'autres institutions ?

La recherche se propose de montrer que la Biennale de Dakar est un projet de coopération et de développement. En premier lieu c'est un projet parce que, à partir de sa nouvelle formulation de 1996, la biennale se structure en "objectifs, activités et résultats mesurables" et cette nouvelle structure comporte un effet évident sur son fonctionnement. Ensuite c'est un projet de coopération parce que le territoire et le réseau dont *Dak'Art* fait partie sont des aspects d'importance primordiale. Le terme coopération entre en jeu car la biennale se déroule en Afrique ; cela implique des stratégies particulières pour la récolte de fonds aussi bien que des dynamiques Nord-Sud et Sud-Sud et des références au dialogue interculturel, à l'inclusion, à l'internationalisation de l'art et au panafricanisme. La Biennale de Dakar est enfin aussi un projet de développement car, pour justifier son existence et motiver beaucoup de ses partenaires, elle doit assurer un impact tant au niveau local (offrant formation, professionnalisation, tourisme, bénéfices) qu'au niveau international (augmentant la visibilité et le marché de l'art contemporain africain).

Les questions proposées par cette thèse touchent plus d'un domaine, notamment l'anthropologie et les études de territoire. Puiser dans ces domaines est indispensable pour comprendre la nature particulière de la Biennale de Dakar. L'approche anthropologique permet de transformer *Dak'Art* en terrain d'enquête et en point d'observation sur tous les acteurs concernés tandis que l'approche territoriale permet d'explorer les différents espaces occupés par *Dak'Art* et ceux qui lui sont reliés à l'échelle urbaine, nationale, continentale et internationale.

2. Méthodologie et sources

L'enquête s'est servi d'une série de visites et d'entretiens réalisés au cours de cinq éditions de la Biennale de Dakar, de 1998 à 2010, et de réunions successives avec les participants et les partenaires de la biennale organisées dans différents pays : au Cameroun, en Afrique du Sud, en Égypte, en Tunisie, en Belgique, en France, en Allemagne, en Grande-Bretagne, en Espagne, en Suisse et aux États-Unis. Si le point d'observation et le terrain de la recherche sont principalement ceux de la Biennale d'Art Africain Contemporain de Dakar, la perspective cependant, à travers son réseau, s'étend à l'échelle internationale. Les visites et les interviews effectuées en particulier à Dakar, à Douala et à Johannesburg, la participation à des conférences successives ainsi que la connaissance directe de projets, d'institutions et d'experts du secteur de l'art en Afrique sont les documents les plus importants de cette recherche qui figurent parmi les sources citées dans le texte et qui sont évoqués à travers les récits et les exemples fournis.

Les œuvres d'art sont considérées dans cette recherche comme des sources. Elles ne sont pas citées en tant qu'exemples, mais apportent plutôt leur propre langage aux sujets traités. Le choix des œuvres a été dicté essentiellement par leur valeur photogénique : certaines installations très intenses deviennent muettes en photographie. Les œuvres qui conservaient leur pouvoir expressif en reproduction ont donc été privilégiées. Ces images d'œuvres d'art proviennent de catalogues d'expositions ou ont été données directement par leurs auteurs ; les légendes indiquent la permission et les éventuels droits d'auteur.

La sélection des cartes est le résultat d'une recherche thématique réalisée avec quelque cinq cents publications ; elles accompagnent le texte pour illustrer l'importance des références géographiques dans la documentation produite par les projets culturels. Dans les expositions d'art contemporain africain la carte de l'Afrique est un cliché significatif qui met l'accent sur l'identité géographique de beaucoup d'artistes qui, bien au contraire, expriment dans leurs œuvres leur appartenance à plus d'un lieu ; la localisation de ces personnes est souvent en contradiction avec leur biographie. Les cartes de l'Afrique et du monde apparaissent d'ailleurs dans de nombreuses œuvres d'art.

Les sources bibliographiques et d'archives qui contribuent à la documentation ont été consultées auprès de la bibliothèque de la Biennale de Dakar, de *doual'art* au Cameroun, *Documenta* à Kassel, *CulturesFrance* à Paris, Ford Foundation Archive, Cambridge University Library, British Library, la Bibliothèque d'Histoire de l'Art de Genève et la Biblioteca di Storia dell'Arte del Castello Sforzesco de Milan. Étant donné que cette recherche se concentre sur ces vingt dernières années, le matériel d'archive pris en examen n'est évidemment pas historique mais actuel, et il s'agit plus souvent de textes inédits conservés dans des centres de documentation que de réels documents d'archives. Les institutions culturelles ont souvent exprimé de fortes réticences à fournir des informations budgétaires. Même lorsqu'il ne s'agissait pas de données sensibles ou confidentielles, leurs responsables semblaient ne pas savoir comment répondre à la demande ni à qui demander une autorisation.

La sélection bibliographique comprend surtout des contributions présentées dans des catalogues d'expositions et lors de conférences ; elles sont généralement en italien, en anglais ou en français, rarement en allemand ou en d'autres langues. Il est important de relever que la correspondance entre les catalogues et les expositions est souvent très

relative ; même si l'on fait abstraction des inexactitudes, les catalogues qui contribuent aux expositions avec des images et des textes ne les représentent certes pas. C'est pour cette raison, que l'observation directe des expositions est une source essentielle ; pour les événements qu'il ne m'a pas été possible de visiter directement, j'ai recueilli des informations au moyen d'entrevues et de commentaires (qui cependant manquent généralement d'analyse critique).

Cette recherche fait suite à mon travail de fin d'études universitaires de 2003 sur la Biennale de Dakar en Lettres et Histoire de l'Art à l'Université Catholique de Milan. Pour éviter de surcharger la thèse avec une quantité excessive de renseignements généraux, les informations fondamentales sur les expositions et les artistes cités n'ont pas été incluses dans ce texte ; elles ont été publiées sur Wikipedia.

3. Structure

Chaque chapitre explore un tag, un aspect bien défini de la dimension urbaine, nationale, continentale et internationale de la Biennale de l'Art Africain Contemporain de Dakar : le territoire, la Biennale de Dakar, les biennales d'art contemporain, l'art africain contemporain, les réseaux et les projets.

Le premier chapitre observe les biennales en général. La Biennale de Venise – qui s'est inspirée de la structure des Expositions Universelles – est le point de référence explicite ou implicite de plusieurs manifestations homonymes et se trouve au cœur du débat sur la représentation internationale de l'art contemporain africain et sur ceux auxquels on reconnaît le droit de le représenter. La Biennale de Dakar suit d'abord l'exemple de Venise, s'en éloigne ensuite et devient, à son tour, un modèle. Un espace important du chapitre est consacré à la participation africaine à la Biennale de Venise, où depuis de nombreuses années on négocie la visibilité de l'Afrique. Il s'agit d'une question centrale pour comprendre le contexte à l'intérieur duquel *Dak'Art* se réalise et son rôle de vitrine.

Le deuxième chapitre concentre l'attention sur les biennales africaines, en particulier la Biennale du Caire, *CAPE-Not Another Biennale* de Cape Town, la Triennale de Luanda e *SUD-Salon Urbain de Douala*. Les biennales se distinguent d'un pays à l'autre par leur réseau spécifique aussi bien local que national, international et thématique ; leur seul élément commun, c'est leur aspiration à la grandeur. Les exemples présentés montrent bien ce désir de grandeur dans la velléité politique des événements (Biennale du Caire), dans leur rapport avec le territoire (*CAPE-Not Another Biennale*), dans la centralité de l'Afrique (Triennale de Luanda) et dans la stratégie particulière des projets (*SUD-Salon Urbain de Douala*).

Le troisième chapitre décrit brièvement l'histoire de la Biennale de Dakar, les différentes éditions de la manifestation et les aspects qui les ont distinguées par rapport aux autres. L'attention se porte ensuite sur la relation entre la biennale et la ville de Dakar pour illustrer certaines des caractéristiques dominantes de l'événement.

Le quatrième chapitre analyse l'art contemporain et son paysage. En considérant les participants et les partenaires de la biennale, ce chapitre met en évidence l'intérêt vers le monde du système de l'art, son internationalisation, le rôle des artistes en tant que représentants nationaux, la diffusion d'une rhétorique interculturelle, le rôle polyédrique des protagonistes de l'art, les représentations du territoire, les recherches, l'attention pour la ville, les interventions urbaines "site-specific" et les événements en marge des expositions principales.

Le cinquième chapitre tente une démarche historiographique de l'art contemporain africain, et s'intéresse en particulier à l'invention de son "brand". La spécificité africaine de la Biennale de Dakar est encadrée à l'intérieur d'un panorama dans lequel le concept de "l'art africain contemporain" change de sens suivant l'interprétation à chaque fois différente des commissaires, des critiques et des artistes eux-mêmes. À travers l'histoire des expositions et des publications qui ont inventé la catégorie critique de l' "art africain contemporain" et qui l'ont diffusée dans le monde entier, l'Afrique apparaît tantôt comme un territoire, une identité, une idéologie, une nationalité, un élément caractéristique, caractérisant ou pittoresque. Le chapitre considère aussi les motivations qui amènent les spécialistes et les institutions à promouvoir l'art contemporain africain.

Le sixième chapitre observe les réseaux de la Biennale de Dakar : les acteurs, les partenaires, le public aussi bien que les systèmes de communication, de distribution et d'accès au savoir. Le panorama qui s'en dégage est un scénario à mille facettes, impliquant des personnes et des institutions qui appartiennent à des mondes qui se rencontrent mais qui ne communiquent pas. Le rôle des partenaires est particulièrement important pour déterminer deux aspects de la Biennale de Dakar : sa structure "à projet" et le fait qu'elle se propose des objectifs de développement. Ces deux aspects de la biennale sont communs à une quantité de projets culturels réalisés en Afrique et ont des conséquences bien précises sur l'évaluation des manifestations.

Le septième chapitre montre enfin à quel point l'art contemporain, l'art africain contemporain, les biennales, la Biennale de Dakar et l'ensemble du système de l'art sont influencés par leur structure "à projet". Ce dernier chapitre propose un modèle différent de représentation du système de l'art déterminé précisément par sa structure à projet et non pas par le rôle de ses acteurs traditionnels (artistes, commissaires, marchands, collectionneurs et musées).

Cette étude conjugue différents points d'observations et une expérience sur le terrain tantôt comme témoin, tantôt comme critique et journaliste, tantôt enfin en qualité d'assistante et collaboratrice responsable de projets spécifiques.

Il en ressort un tableau varié qui s'éloigne parfois de la théorie traditionnelle, quand celle-ci ne saurait rendre compte de la diversité des situations des biennales africaines, pour explorer la spécificité du système de l'art en Afrique avec la recherche des conditions qui en permettent la valorisation.

I. La Biennale de Venise

La Biennale de Dakar est une biennale, ce qui signifie que *Dak'Art* appartient à un genre. Les biennales sont des événements qui se répètent tous les deux ans, bien entendu, et qui ont comme modèle direct ou indirect la Biennale de Venise ; elles ont chacune une histoire et font partie d'un réseau international.

Les critiques et les commissaires d'art ricochent d'une ville à l'autre, théorisent le phénomène, en critiquent l'étendue, discutent de l'avenir, proposent des réseaux et, dans l'euphorie de chaque nouvelle inauguration, entre un canapé et une coupe de champagne, méditent leur seul regret : celui de ne pas avoir encore engendré leur propre biennale, unique et indispensable.

Les aspects qui caractérisent les biennales sont leur diffusion, leur structure, leur relation avec le contexte urbain et territorial et leurs relations avec les gouvernements. Choisir d'organiser une biennale est une façon de déclarer que l'on souhaite un événement régulier, visible, qui attire une grande foule.

Ce chapitre commence par la Biennale de Venise, comme modèle historique direct et indirect de la Biennale de Dakar ainsi que de nombreux autres événements internationaux. La Biennale de Venise est aussi considérée comme point de référence et lieu privilégié de débats sur l'art contemporain africain et sur la contribution de l'Afrique au panorama international de l'art contemporain.

1. Le modèle historique de la Biennale de Venise

Une biennale est – en principe – un événement qui se répète tous les deux ans ; une triennale est – en principe – un événement qui se répète tous les trois ans. Détails (pas toujours respectés). Ce que les biennales et les triennales ont d'intéressant est sans aucun doute leur charge magnétique : des artistes, des opérateurs culturels et le public partent en pèlerinage et, en don, apportent du prestige aux organisateurs et font du shopping en ville. Les organisateurs y gagnent, la ville y gagne et le public a quelque chose à voir.

La Biennale de Venise, première en son genre, naît en 1895 essentiellement pour redonner de la visibilité à la ville qui en a perdu, pour promouvoir le tourisme, le marché local et, évidemment, la culture nationale et internationale. La biennale atteint vite ses objectifs et devient un lieu de rencontres permanent dans lequel les nations du monde (qui à l'époque de sa naissance comprenait à peine plus que l'Europe) se retrouvent et exposent leur créativité¹.

La Biennale de Venise est un lieu² et une organisation³ qui unissent art et géographie. Elle promeut des manifestations consacrées aux arts visuels, au cinéma, au théâtre, à la danse, à la musique et à l'architecture, avec une approche qui est devenue de plus en plus interdisciplinaire. Comme les Expositions Universelles, chaque manifestation accueille plusieurs événements, coordonnés mais pas gérés entièrement par la biennale⁴. Les expositions internationales et celles qui sont à thèmes sont organisées par la biennale elle-même, qui les confie à un spécialiste du secteur ; les expositions nationales sont par contre gérées par différents Etats. En effet, de nombreuses nations possèdent un pavillon dans les jardins de la biennale ou bien un édifice dont ils sont responsables et qui abrite leurs expositions ; les Etats qui n'ont pas eu l'occasion ou le temps de créer leur pavillon dans le jardin peuvent très bien louer un appartement en ville et – sans craindre une hyperbole – l'appeler pavillon.

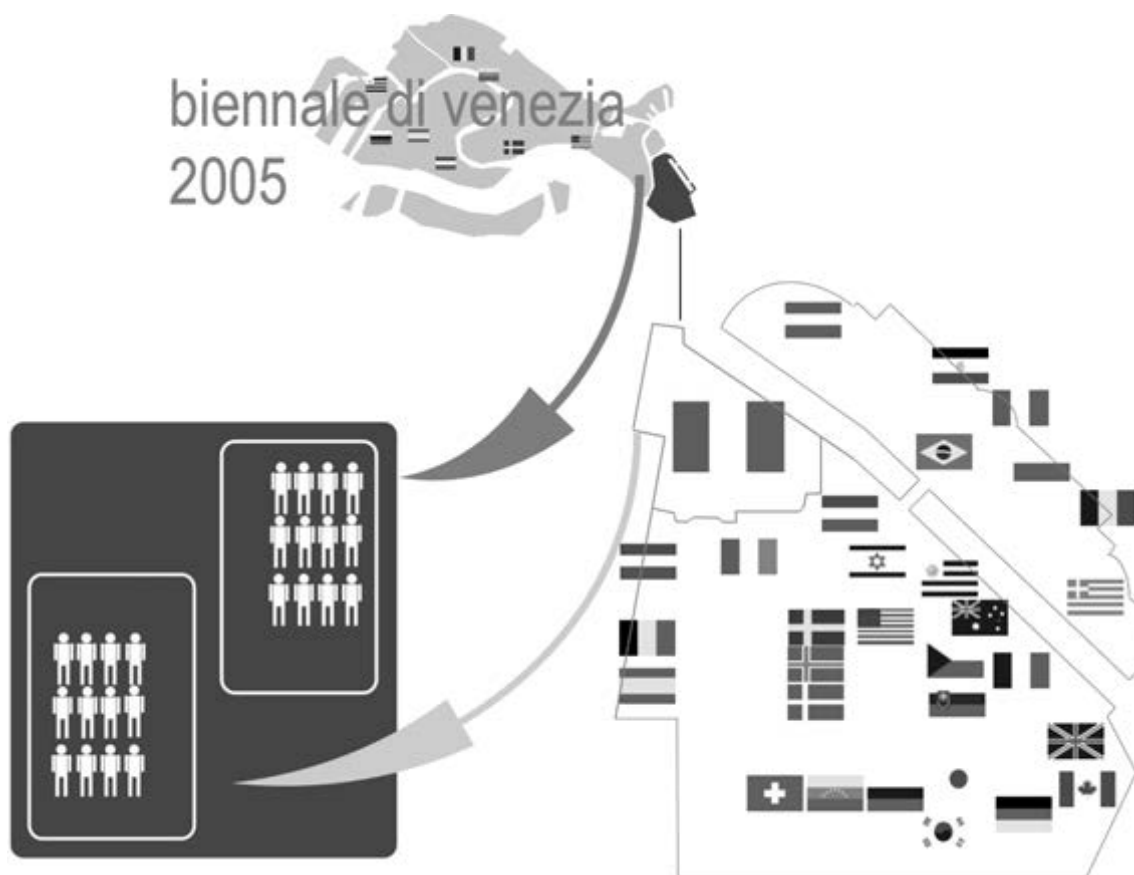
1 *La Biennale di Venezia : Le Esposizioni Internazionali d'Arte 1895-1995 : Artisti, Mostre, Partecipazioni Nazionali, Premi*, La Biennale di Venezia, Electa, Milano 1996.

2 La Biennale de Venise a son siège dans le Pavillon de l'Italie, dans le Jardin de la Biennale et dans l'Arsenal de Venise.

3 La Biennale de Venise de 1998 est une "société de culture", c'est-à-dire une personne juridique privée.

4 Marilena Vecco, *La Biennale di Venezia Documenta di Kassel*, Franco Angeli, Milano, 2002.

Les participations nationales et le modèle de la Biennale de Venise

Iolanda Pensa & Federica Verona, *Biennale di Venezia 2005*, Milan, 2006

Les pavillons sont donc des espaces organisés et gérés directement par les nations qui participent à la biennale. Les différents gouvernements peuvent choisir librement leurs procédés pour la sélection de leurs artistes⁵. L'Autriche par exemple a une commission d'experts qui sélectionne un commissaire qui à son tour choisit le représentant national ; la Suisse a une commission fédérale chargée de sélectionner les participants ; d'autres pays ont des institutions spécifiques qui s'occupent de promouvoir la culture nationale à l'étranger (comme le *British Council* ou *CulturesFrance*)⁶. Grâce ou à cause de la grande variété des méthodes de sélection des artistes, les expositions nationales peuvent être de tous types et de tous niveaux, pratiquement sans contrôle de la part de la biennale elle-même, sauf naturellement à travers le choix du thème ou du titre général.

Les gouvernements ont tendance à adopter les mêmes procédés de sélection pour toutes les

⁵ La structure à pavillons de la Biennale de Venise est l'objet de critiques et de débats depuis des années, cf. Stefano Cagol, *Storia e organizzazione della Biennale di Venezia in Interculture Map*, (dir.) Lai momo, 2006. La question de l'inclusion et de la définition d'art national n'échappe pas même à l'intérieur des expositions présentées dans les différents pavillons de la biennale. Cf. *We Are the World* : Carlos Amoraes, Alcia Framis, Meshac Gaba, Jeanne van Heeswijk, Erik van Lieshout, Dutch Pavilion, 2003 ; *It's not you it's me*, United Arab Emirates, Venice Biennale Pavilion, 2009 ; *ICF International Curator Forum*, 07-08/06/2007.

⁶ Conversation avec les responsables des pavillons nationaux de la Biennale du Caire (Suisse, Autriche et Grande Bretagne), Le Caire, 12/10/2003 ; Iolanda Pensa, *The 9th International Cairo Biennial : Pass me a Balloon* in "Nefas Art Magazine", 01/2004.

expositions qui sont organisées sur le modèle de Venise, c'est-à-dire à pavillons⁷. La présence de nombreux pays à la Biennale de Venise en effet a facilité et encouragé la naissance de manifestations artistiques semblables dans d'autres Etats du monde, soit évidemment pour rivaliser en prestige avec l'événement de la lagune, soit pour promouvoir l'art contemporain de leurs régions.

⁷ Cf. Biennales Funding Opportunities for Organizations, U.S. Department of State, Bureau of Educational and Cultural Affairs.

2. La première Biennale d'art de Dakar et le modèle de Venise

La Biennale d'art de Dakar naît en 1992 avec une structure proche du modèle à pavillons de la Biennale de Venise⁸. Les artistes sont regroupés selon leur nationalité et pour sélectionner et inviter les participants étrangers, les organisateurs se sont adressés aux ambassades, aux institutions culturelles étrangères et aux organisations internationales, en utilisant un réseau de contacts essentiellement lié au gouvernement, enrichi de quelques connaissances personnelles⁹. Il était donc inévitable que la première biennale consacre plus les rapports politiques internationaux que l'art contemporain.

Comme le souligne à juste titre Yacouba Konaté¹⁰, ce système d'organisation est en partie dû à la situation économique. Pour cette raison, ce système de sélection des artistes étrangers se répète dans la plupart des petites biennales et triennales d'art du monde et c'est le plus fréquent jusqu'aux années quatre-vingt-dix¹¹.

Les manifestations ainsi organisées apparaissent donc comme de joyeuses foires où chaque pays a son stand. L'impression qu'elles donnent est celle d'une espèce de compétition globale grotesque¹² : sans aucun rapport avec la qualité des œuvres, le meilleur semble être celui qui a le plus de stands. Ainsi des artistes sénégalais domiciliés en Allemagne produisent des stands allemands, tandis que des Belges avec de lointaines origines irakiennes contournent les embargos pour fonder leur pavillon. Tout cela évidemment à cause des organisateurs, certes pas à cause des artistes qui se contenteraient avec plaisir de présenter leur travail dans les meilleures conditions possibles.

Même lorsque la structure et l'organisation subissent des modifications importantes, le système à pavillons de *Dak'Art 1992* se maintient d'une certaine manière dans les éditions successives de la biennale. L'idée d'une représentation géographique apparaît dans l'indication de la nationalité des artistes (très visible dans le catalogue et dans les légendes des œuvres exposées) aussi bien que dans les statistiques, dans les communiqués publiés par le bureau de presse et dans la structure des Expositions Individuelles pour lesquelles dans plusieurs éditions on demande aux commissaires de se concentrer sur certaines "régions". Le cas peut-être le plus paradoxal est celui d'un communiqué de presse de *Dak'Art 2006* qui s'enorgueillit de la présence d'un participant du Malawi alors qu'en réalité il s'agissait de Billie Zangewa, une artiste née au Malawi mais qui a toujours vécu en Afrique du Sud¹³.

8 Isabelle Bosman, *Dak'Art 96-Troisième édition de la Biennale de Dakar - Etude d'évaluation (rapport intermédiaire)*, Dakar, 01/1997, p. 10.

9 *Dakar 1992-Biennale Internationale des Arts* (cat. expo), Paris, Beaux Arts Magazine, Paris, 1992.

10 Yacouba Konaté, *Dak'art : Centralization Effects of a Peripheral Biennale in Curating the Other-Curator as Tourist*, Dartington College of Arts, Dartington, UK, 21/04/2007 ; Yacouba Konaté, *La biennale de Dakar : pour une esthétique de la création contemporaine africaine : tête à tête avec Adorno*, L'Harmattan, Paris, 2009.

11 Dans les années quatre-vingt naissent de nombreuses biennales parmi lesquelles celles de Seoul en Corée, de l'architecture de Venise, de la Havane, de l'art asiatique de Dhaka au Bangladesh, de l'architecture de Cracovie en Pologne, des jeunes artistes de l'Europe et de la Méditerranée, d'Istanbul et de Barcelone.

12 "A few centuries ago, Europe initiated the practice of world trade fairs. The Crystal Palace in London was built for that purpose, and the Chicago trade fair eventually became perhaps the most famous of those trade fairs. It was at the Chicago Trade Fair that ice tea was invented." Olu Oguibe, *Regarding Venice in "ASAI"*, 09/06/2007.

13 Communiqué de presse, Biennale de Dakar, 2006.

Cette façon de présenter les participations nationales à *Dak'Art* rappelle l'approche de la première édition de 1992 qui se targuait du nombre total de représentants nationaux quand la plupart des participants étaient en fait sénégalais. Que ce soient des Sénégalais habitant à l'étranger ou des "étrangers" habitant au Sénégal, ce qui compte, c'est d'apporter tout un éventail de pays à *Dak'Art*. Selon Isabelle Bosman¹⁴, *Dak'Art 1992* consacre peu de place aux artistes africains et donne l'impression de se soucier plus de tirer avantage de son ouverture vers les pays riches que de soutenir la création d'un nouveau domaine culturel africain. En fait, la sélection correspond moins à une stratégie idéologique qu'à la nécessité de produire une Exposition Internationale qui ne coûte pas trop cher.

C'est pour l'argent qu'on le fait

Structurer une exposition par pavillons nationaux réduit le coût d'un événement car on demande aux ambassades, aux consulats et aux institutions internationales de gérer directement (et payer) une sélection d'artistes. Si c'est effectivement une stratégie qui réduit les frais, ce n'est certainement pas la seule manière de faire des économies. L'application du système de candidatures libres – promu par *Dak'Art* à partir de 1996 et que nous verrons plus loin – est une alternative. Rendre les biennales itinérantes et impliquer les gouvernements et les administrations municipales de différentes nations permet aussi de distribuer les frais d'un grand événement¹⁵ ; de même, il convient de structurer la manifestation comme le résultat final et visible d'un programme d'activités de plusieurs années (comme dans le cas de la Triennale de Luanda et de *SUD-Salon Urbain de Douala* qui ont récolté de l'argent non seulement pour l'exposition mais aussi pour financer leurs activités d'une exposition à l'autre¹⁶ ; chercher des donateurs intéressés à la dimension urbaine et provinciale est aussi possible (comme l'a fait *CAPE-Not Another Biennale* avec des résultats plutôt malheureux). Bénévoles et amateurs sont aussi une ressource qui peut soutenir l'organisation d'un événement comme le *Festivaletteratura*, le festival de la littérature de Mantoue¹⁷. Organiser l'exposition par pavillons nationaux ne peut être cependant considéré comme une décision qui répond à des fins exclusivement économiques.

La structure à pavillons de la Biennale de Venise calque le modèle des expositions universelles. En d'autres mots, comme les expositions universelles, la Biennale de Venise est la conséquence d'une volonté politique et diplomatique. Il ne s'agit pas seulement de promouvoir l'art et la culture, mais aussi de dialoguer avec d'autres nations et de vendre ses meilleurs talents. Le lien profond qui unit l'Italie et la Biennale de Venise caractérise toute

14 Isabelle Bosman, *Dak'Art 96-Troisième édition de la Biennale de Dakar - Etude d'évaluation (rapport intermédiaire)*, Dakar, 01/1997, p. 10.

15 Cf. *Festival Mondial des Arts Nègres*, Biennale Bantu, *Manifesta*, mais aussi *Africa Remix*.

16 Cette méthode est à l'origine de la transformation de la Biennale d'Istanbul (cf. Vasif Kortun, *9th Istanbul Biennial in Where Art World Meet : Multiple Modernities and Global Salon*, (dir.) Robert Storr, Marsilio, 2005, p. 176-180) ; c'est la méthode dont Gerardo Mosquera a fait les éloges dans son discours à la biennale de la Havane (in *ibidem*, p. 181-185) et qui y a été adoptée pendant quelques années.

17 *Metodologia di valutazione di impatto degli interventi culturali*, (dir.) Elvina Degiarde, con Guido Guerzoni, Jessica F. Silvani, Emanuela Bonicalzi, IReR-Istituto Regionale di Ricerca della Lombardia, 2006 ; Guido Guerzoni, *Effettofestival. L'impatto economico dei festival di approfondimento culturale*, Fondazione Eventi e Fondazione Carispe, 2008.

l'histoire de l'événement ; ce même lien entre d'autres nations et d'autres événements a déterminé la naissance de nombreuses autres biennales.

Pour survivre au fil du temps, un événement qui veut se répéter à intervalles réguliers a besoin d'un financement stable. Le gouvernement peut être le meilleur partenaire car il peut assurer son soutien à long terme. En réalité, pour beaucoup de biennales, le gouvernement n'est pas un partenaire, c'est le propriétaire de l'événement. Quant à la Biennale de Dakar, lorsque l'on dit qu'elle est "voulue par le gouvernement sénégalais", cela signifie que le gouvernement sénégalais possède la biennale intégralement. La biennale est gérée par des fonctionnaires nommés par le ministère et sa pérennité dépend directement de la volonté du Président. En 2000, avec l'élection du président Wade au Sénégal, *Dak'Art* a poussé un soupir de soulagement parce que le nouvel élu a déclaré lors de l'inauguration qu'il la soutiendrait¹⁸. C'était loin d'être évident.

Être à la merci des élections, des candidats et de la politique a fait que beaucoup de biennales ont essayé de se dégager de la dépendance totale du gouvernement. Plusieurs critiques invités à la Biennale de Dakar ont invoqué à plusieurs reprises une structure autonome et indépendante ; la Biennale de Venise a été réorganisée plusieurs fois à la recherche d'un caractère juridique capable de la rendre indépendante sans toutefois perdre le soutien national. Il est évident qu'indépendance et financement national ont de la peine à marcher main dans la main et la plupart des biennales qui se maintiennent au cours des années sont précisément celles qui sont soutenues (et possédées) par les gouvernements. Cela se passe encore mieux s'il s'agit d'un gouvernement stable ; il va sans dire que les biennales, les triennales et les festivals fleurissent particulièrement bien dans les pays qui n'ont qu'un parti politique.

S'il n'est pas certain que l'organisation de la Biennale de Venise ait influencé directement d'autres expositions d'art¹⁹, il est incontestable que la participation de nombreux pays à cette biennale a répandu dans le monde le modèle à pavillons. Ce modèle a été particulièrement apprécié parmi les gouvernements les plus intéressés à mettre en valeur l'image de leur pays dans le monde²⁰.

18 *Dak'Art 2000 : Inauguration, Dakar, 05/05/2000.*

19 Le secrétaire général de la Biennale de Dakar Ousseynou Wade a visité la Biennale de Venise pour la première fois en 2007 quand il a été invité à faire partie du Jury international.

20 Parmi les nombreuses expositions basées sur le modèle de la Biennale de Venise, rappelons par exemple la Biennale de Sao Paulo au Brésil (depuis 1951), la Biennale de Paris (depuis 1959), l'India Triennial (depuis 1968), la Biennale internationale de peinture de Cuenca en Equateur (depuis 1987) et pratiquement toutes les biennales et triennales égyptiennes et iraniennes.

3. Ouverture et participation de l'Afrique à la Biennale de Venise

Si les fleuves et les montagnes ne se déplacent pas, les frontières font mieux. A partir de 1895 jusqu'à nos jours la géographie du monde a changé et la Biennale de Venise a dû s'y adapter. Il est difficile cependant de tenir compte des changements de la première guerre mondiale, de la deuxième, de la guerre froide, de l'indépendance des colonies, des nouveaux Etats, des nouveaux noms, de la révolution de 68, de la chute du mur de Berlin, de l'effritement de l'Union soviétique et de la Yougoslavie, de la mondialisation, de la diaspora internationale, des progrès de la Chine... Pendant que le monde change de forme, la biennale est bien obligée de tenir compte d'une structure liée à une géographie dépassée, à des nations séparées qui recommencent à cohabiter, à des regroupements anormaux, à des pavillons pseudo-continentaux, à des demandes d'asile politique, à des débats, des sous-traitances, des disputes, des locations à prix fous et un manque chronique d'appartements. En 1955 on inaugure la première édition de *Documenta* à Kassel, en Allemagne, une Exposition Internationale d'art contemporain qui a lieu tous les cinq ans. *Documenta* a une structure complètement différente de celle de la Biennale de Venise. Pas de géographie, pas de pavillons, aucune représentation nationale : rien qu'une gigantesque exposition qui fait le point sur le présent. Des kilomètres d'œuvres (et d'interventions urbaines) et des heures et des heures de vidéos, de documentaires, de projets multimédia et technologiques sélectionnés par un directeur d'orchestre unique²¹.

Le débat sur l'Afrique à Venise

Le débat sur l'Afrique à Venise remonte à près d'un siècle et implique art, cinéma, danse, musique, théâtre et architecture²². Au fil du temps sont arrivés les pavillons de différents pays africains : Egypte, Tunisie, Libéria, Kenya, Congo, Nigéria, Zimbabwe, Sénégal, Côte d'Ivoire et Afrique du Sud ; différentes expositions ont été organisées – *Fusion : West African Artists at the Venice Biennale*²³ ; *Affinities : Contemporary South African Art*²⁴ ; *Modernities et*

21 Marilena Vecco, *La Biennale di Venezia Documenta di Kassel*, Franco Angeli, Milano, 2002.

22 Un article de Carlo Anti (1889-1961) *The Sculpture of the African Negroes* ("Art in America", 12/1923) est reporté dans le recueil d'essais *Primitivism and Twentieth-Century Art* de 2003 (p. 180-193) sur la participation des pays africains à la Biennale de Venise de 1922, par Carlo Anti e Aldobrandino Mochi. Cf. aussi Joëlle Busca, *Uno sguardo dislocato* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Arte africana contemporanea*, (dir.) Giovanna Parodi da Passano, n. 28-29, 02-03/1999, p. 19-22 ; *Authentic/Ex-Centric*, (dir.) Salah Hassan et Olu Oguibe, Forum For African Arts, Ithaca (NY), 2001 ; Mary Angela Schroth, *Artisti africani alla Biennale di Venezia* in "Africa e Mediterraneo", n. 2-3/99, 12/1999, p. 116-117 ; Iolanda Pensa, *Arte/Biennale di Venezia : L'Africa non c'è, l'Africa c'è, "Nigrizia"*, anno 119, n. 9, 09/2001, p. 57 ; Iolanda Pensa, *Check List* in "Mousse", 06/2007.

23 *Fusion : West African Artists at the Venice Biennale*, (dir.) Thomas McEvilly, Museum for African Art, New York, 1993.

24 *Affinities / Incroci del Sud : Contemporary South African Art (XLV Biennale di Venezia, 06-12/1993)*, (dir.) Glenn R.W. Babb, South African Association of Arts, Ambasciata del Sudafrica, Roma, 1993 (Palazzo Giustinian Lolin, Venise ; Sala 1, Rome) ; Mary Angela Schroth, *A Look Back in Time : Incroci del Sud. Contemporary Art from South Africa* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Sulla storia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Iolanda Pensa et Sandra Federici, n. 55, 01/2006, p. 50-51.



Laylah Ali, *Untitled*, 2001. Gouache en paper, 69x46 cm. Courtesy Fault Lines, Biennale di Venezia 2003

*Memories*²⁵; *Authentic/Ex-Centric*²⁶ – et plusieurs artistes africains ou originaires d'Afrique ont été présentés à l'occasion de cette exposition internationale.

Toutefois 2007 est une année de nouveautés. Le directeur artistique de la biennale Robert Storr lance le premier concours consacré à l'Afrique. Le vainqueur est *Check List*, "une exposition qui représente l'art contemporain africain" – je cite la presse – à travers les œuvres de la collection africaine d'art contemporain Sindika Dokolo organisée par Fernando Alvim (artiste, fondateur du centre *Camouflage* de Bruxelles et de la Triennale de

25 *Modernities et Memories*, (dir.) Brahim Alaoui (avec Pia Alisjhabana, Suhail Bisharat, Clifford Chanin, Salima Hashmi, Salah Hassan, Hasan-Uddin Khan, Beral Madra, Toeti Heraty Noerhadi, A.D. Pirous), Zenobio Institute, in contemporanea con la XLVII Biennale di Venezia, Venezia, 1997.

26 *Authentic/Ex-Centric*, (dir.) Salah Hassan et Olu Oguibe, Forum For African Arts, Ithaca (NY), 2001 (Venise, 09/06-30/09/2001); Salah M. Hassan et Olu Obuibe, "Authentic/Ex-Centric" at the Venice Biennale: African Conceptualism in Global Contexts in "African Arts", Vol. 34, 2001.

Luanda) et Simon Njami (écrivain, commissaire des *Rencontres de la Photographie Africaine de Bamako* et d'*Africa Remix*).

Forum for African Arts

"Quelle drôle d'idée de faire un concours !" doivent s'être dit Okwui Enwezor et Salah Hassan, "il y a déjà le *Forum for African Arts*".

Au cours de la Biennale de Dakar de 2000, un groupe d'intellectuels dirigé par Okwui Enwezor (directeur de la Biennale de Johannesburg en 1997 et de *Documenta* en 2002), Salah Hassan (commissaire d'art et professeur à l'Université de Cornell) et Olu Oguibe (artiste, critique et professeur à l'Université du Connecticut) organisent une rencontre avec Harald Szeemann (alors directeur artistique de la Biennale de Venise) et inaugurent la carrière du *Forum for African Arts*²⁷. Cette institution a été fondée dans le but de renforcer et de soutenir la participation de l'Afrique aux grandes expositions internationales en nommant des commissaires et en sélectionnant les artistes. La réunion de Dakar n'assure pas un pavillon permanent de l'Afrique à la Biennale de Venise – comme certains le souhaitaient peut-être – mais annonce *Authentic/Ex-Centric*²⁸, un événement organisé en 2001 par Olu Oguibe, Salah Hassan, Forum & Co dans le cadre du programme *Africa in Venice*.

Bien que *Authentic/Ex-Centric* ne soit pas non plus la première participation de l'Afrique à la biennale (nous y revoilà), sans aucun doute est-ce la première fois qu'est présenté un projet qui aspire au statut de légitimité institutionnelle. Le *Forum for African Arts* veut avoir ses papiers en règle pour négocier avec les grands centres de pouvoir de l'art, et réussit effectivement en 2004 à faire partie de l'exposition officielle de Venise avec l'exposition *Fault Lines : Contemporary African Art and Shifting Landscapes* organisée par Gilane Tawadros²⁹. Certes, dans la grande confusion de la Biennale de Venise de 2003 dirigée par Francesco Bonami, tout le monde réussit pratiquement à participer³⁰ et, ce qui est surprenant, beaucoup plus qu'à *Documenta* de Kassel en 2002 (réalisée par Okwui Enwezor, promoteur du *Forum*³¹). De toutes façons le *Forum* se développe, mais ses ambitions et sa légitimité contrastent avec des problèmes de contexte : comment rêver de faire un "pavillon national" quand on n'est soutenu par aucune "nation" et, pire encore, comment représenter un continent quand on n'a pas le soutien d'une légitimité politique continentale.

Au cours de la Biennale de Dakar de 2004, c'est la légitimité même du *Forum* qui a été contestée : lors d'une conférence sur les biennales internationales, on met en cause sa

27 *Africa In Venice*, Hotel Sofitel Teranga, Dakar, 05/05/2000.

28 *Authentic/Ex-Centric*, (dir.) Olu Oguibe, Salah Hassan et Forum for African Arts, Fondazione Querini Stampalia, Biennale di Venezia 2001. Sponsor : Ford Foundation et Prince Claus Fund. Les artistes invités sont : Williëm Boshoff, Maria Magdalena Campos-Pons', Godfried Donkor, Rachid Koraichi, Berni Searle, Zineb Sedira et Yinka Shonibare. A l'occasion de l'exposition un livre-catalogue a été publié avec des textes sur les artistes ainsi que différents articles critiques sur le concept de l'art contemporain africain et sur le problème de l'identité et des frontières. La Biennale de Venise inclut l'exposition parmi les événements parallèles et l'oeuvre de Yinka Shonibare reçoit un prix de la biennale.

29 *Fault Lines : Contemporary African Art and Shifting Landscapes*, (dir.) Tawadros, Gilane, et Sarah Campbell, Institute of International Visual Arts & Forum for African Arts & Prince Claus Fund, 2003.

30 *Biennale di Venezia. Dreams and Conflicts : The Dictatorship of the Viewer*, (dir.) Francesco Bonami, Skira, Milano, 2003.

31 *Documenta 11. Platform 5 : Exhibition Catalogue*, (dir.) Okwui Enwezor, Hatje Cantz Publishers, 2002.

nature, sa mission et, évidemment, la liste de ses membres³². Une vieille histoire, qui revient régulièrement dans les débats en Afrique, est la question "où vivez-vous?". Le fait que *Forum for African Arts* ait son siège aux Etats-Unis et soit soutenu principalement par la Fondation Ford et promu par des "Africains de la diaspora" – qui, comme le répète la litanie, ne connaissent pas et ne vivent pas la réalité quotidienne (et les difficultés) africaines – commence à causer de l'acidité gastrique, d'autant plus que l'institution gagne du terrain et devient un peu trop envahissante.

La Biennale de Venise de 2005 marque un premier revers pour le Forum (qui fait partie des sponsors mais sans projet ad hoc), tandis que la biennale de 2007 semble déclarer sa chute.

Concours



Olu Obuibe, *Keep It Real Memorial to a Youth*, installation, 1997-2000. Courtesy Check List Luanda Pop, Biennale di Venezia 2007

"Okwui Enwezor et Salah Hassan ont écrit à Robert Storr au nom du *Forum for African Arts*" – m'a dit un ami – "Et Olu Oguige a envoyé une lettre ouverte à un grand nombre de contacts, publiée ensuite au Forum *ASAI-African South Art Initiative*³³. Ainsi, même si la première lettre

32 En 2001 les membres du *Forum for African Arts* sont Olu Oguibe, Salah Hassan, Florence Alexis, El Anatsui, Ibrahima El Salahi, Okwui Enwezor, Koyo Kouoh, Marilyn Martin, Tumelo Mosaka, Gilane Towadros et Obiora Udechukwu.

33 Olu Obuige, *Open the Gate* in "ASAI", 09/19/2006.

n'était pas publique, tout le monde pouvait plus ou moins comprendre de quoi il s'agissait". L'annonce du pavillon de l'Afrique à la Biennale de Venise défraie la chronique. "On ne peut nier le pouvoir de Venise" – continue mon ami – "mais qui peut se permettre de trouver les fonds nécessaires à la candidature ?". "Pourquoi ne pas proposer un projet virtuel ?" – demandai-je à Mario Pissarro, fondateur de ASAI. "Ça ne m'intéresse pas" – me répond-il brusquement³⁴.

Si la légitimité du Forum a été l'objet de discussions depuis un certain temps (sinon depuis toujours), le concours soulève encore plus de perplexité. Dans son appel d'offres, Robert Storr demande non seulement un projet pour un pavillon africain, mais aussi des ressources financières pour le soutenir et le produire : le tout à présenter à la Biennale de Venise en quelques mois. Les délais serrés et la disponibilité financière ne sont pas des choses qui s'accordent facilement, surtout quand le candidat pourrait (aurait pu) être une institution basée en Afrique. Le seul pratiquement en mesure de fournir rapidement une certaine disponibilité de capitaux est le *Forum for African Arts*, déjà soutenu par un réseau bien établi de partenaires et facilité par son siège aux Etats Unis.

La lettre d'Olu Oguibe, publiée avec la permission de son auteur sur le forum d'*Africa South Art Initiative-ASAI*, critique la violente réaction de Salah Hassan et d'Owku Enwezor à l'annonce du concours : "Je n'accepte pas ni partage votre point de vue ni celui d'Enwezor que la procédure ne doive en aucune circonstance être ouverte à une participation plus vaste ou que le *Forum for African Arts* doive exercer un monopole perpétuel sur la participation africaine à la Biennale de Venise en dehors de l'exposition principale". Si tout le monde s'attendait à une réponse du Forum, ce qui a le plus étonné a été que la réaction soit une lettre confidentielle. Pourquoi parler pour et au nom d'un continent – ce que grosso modo le *Forum for African Arts* entend faire dans l'intérêt des artistes africains lors des grandes manifestations internationales d'art – en toute confidentialité ?³⁵ Une réponse de Marilyn Martin – directrice de la Galerie Nationale de Johannesburg et membre du Forum – décrit le Forum comme une sorte d'institution fantôme³⁶.

L'appel à candidatures pour un pavillon africain à la Biennale de Venise est lancé par Robert Storr en automne 2006, après qu'en mai il eut visité la Biennale de Dakar et bavardé avec des artistes et des commissaires. "Il est étrange que ce ne soit pas Robert Storr qui propose sa sélection d'artistes africains, mais qu'il la fasse faire à d'autres" – commente Gavin Jantjes³⁷ – "Il s'est toujours intéressé à la production d'artistes provenant de toutes sortes de régions géographiques. La nouvelle de l'appel à candidatures m'a surpris. Le concept même de pavillon n'a pas beaucoup de sens. Une structure fermée à laquelle s'ajoutent les projets de la diaspora. Les biennales sont elles-mêmes des formes obsolètes et les pavillons sont un héritage ancien avec les résidus de vieilles participations". "Je pensais que cette histoire du pavillon africain était une blague" – dit Gabi Ngcobo³⁸ – "Comme si l'Afrique était une pensée à part (extra-thought). Même demander que le financement soit garanti dès la présentation du projet est absurde". "Nous avons besoin d'un porte-parole, mais aussi d'une Afrique d'Afrique : l'Afrique doit dire ce qu'elle pense" – s'exclame Stacy Hardy³⁹ – "Il

34 Mario Pissarra (int.), Cape Town, 27/09/2007, 2006, et cf. Mario Pissarra, *Dirty Laundry : Can we think beyond Venice* in "ASAI", 07/06/2007.

35 Le débat s'est poursuivi dans les pages de la revue "Art Forum".

36 Marilyn Martin, *Open Letter to Salah Hassan* in "ASAI", 17/10/2006.

37 Gavin Jantjes (int.), Cape Town, 27/09/2006.

38 Gabi Ngcobo (int.), Cape Town, 27/09/2006.

39 Stacy Hardy (int.), Cape Town, 27/09/2006.

est difficile de travailler ici, ailleurs c'est encore plus difficile, et à quoi bon ? Il y a des potentialités incroyables dans l'interaction entre le niveau local et international, dans la dimension urbaine".

Il est difficile de croire que l'idée d'organiser un concours pour la participation de l'Afrique à la Biennale de Venise ne soit pas en quelque sorte liée à la volonté de donner de l'espace à un panorama africain plus vaste et à torpiller le *Forum for African Arts*, mais les candidats qui peuvent se permettre de proposer un projet "tout compris" sont vraiment peu nombreux.

Le gagnant est...

"Allo ? Tu reconnais ma voix ?". Mon Dieu, me dis-je, encore un journaliste sénégalais rencontré lors d'une conférence dont je ne connais pas le prénom ni le nom de famille, ni ne sais si c'est vraiment un journaliste mais auquel j'ai fait l'erreur tragique de donner mon numéro de téléphone. Comment pouvais-je prévoir qu'il m'appellerait ? Merde, je finis toujours par donner mon numéro de téléphone à des journalistes alcooliques. "Bonjour ? Ma voix ne te dit vraiment rien ? ". Un bruit caverneux surgit des profondeurs des abîmes – Ca ne te dit rien ? Luanda ? Bruxelles ? Hm, ça doit être un journaliste vraiment ivre ou bien... Fernando Alvim ! La suite du téléphone est plutôt incompréhensible. Venise ? Oui, je vis à Milan. Biennale de Venise ? Oui, je suis informée, je sais que tu es le commissaire du Pavillon Africain à la Biennale de Venise : Fernando Alvim, Simon Njami avec la collection Sindika Dokolo. Pâques ? Si je peux venir moi aussi à Pâques à Venise ? Non, Pâques à Venise ? Une démangeaison apparaît soudainement sur mes bras. Bon, Pâques à Venise, je vais en parler avec Matteo. En fin de compte, ça pourrait être pire. Venise n'est pas si mal après tout, si ce n'est pour le trafic. On pourrait y aller en Eurostar, et puis prendre l'espèce d'autoroute piétonnière avec les flèches pour Rialto...

Pendant que je suis en train de me demander comment Matteo (mon mari) prendra la chose, Fernando poursuit : il veut me donner des informations. Hm, c'est peut-être quand même bien un journaliste ivre. Pourquoi est-ce que Fernando Alvim m'appelle pour m'inviter à Venise le dimanche de Pâques et pour me donner des informations sur le Pavillon d'Afrique à la biennale ? Pourquoi ce conspirateur m'appelle-t-il, moi ? Hm, je devrais penser à autre chose qu'à Matteo furieux le jour de Pâques à Venise, errant avec la brochure d'une exposition d'un graveur flamand à la main, et me concentrer pleinement sur ce conspirateur révolutionnaire, Fernando Alvim.

Cinq heures d'entrevue avec Fernando Alvim à Venise à Pâques 2007. Commissaires africains, collectionneurs africains, collection africaine, financements africains, projet africain... Fernando Alvim tire des balles d'"Africanisme", comme un mitrailleur fou. Il est tellement pris dans son discours "africain" qu'on dirait un poster du régime, à couleurs fortes et petite annonce : ce sera un Pavillon AFRICAINE ! Un peu comme "Oncle Sam" ; tandis qu'il raconte le concept de l'exposition, je me l'imagine sur un panneau d'affichage avec une énorme perruque sur la tête, un chapeau haut de forme et le doigt qui pointe : Enfin un projet AFRICAINE ! "Nous proposons une stratégie" – continue de répéter Fernando Alvim en m'expliquant son objectif idéologique et politique. Dans le texte d'introduction au projet de Simon Njami, le mot "politique" apparaît trois fois avec "réécrire l'histoire", "prise de conscience", "débat endogène", "regard critique", "une nouvelle histoire culturelle". Comme affirme Alvim, en parlant de l'exposition *Check List Luanda Pop*, il ne s'agit pas de limiter ce mouvement dans un espace géographique particulier, bien au contraire.

A ce point, on pourrait discuter sérieusement de la notion sacro-sainte de l'africanité. Chambre noire, lampe de table chromée en pleine figure d'Oncle Sam et voilà : où étiez-vous il y a 10 ans ? Où était la collection Sindika Dokolo il y a 10 ans ? Où se trouve Simon Njami ? Et pendant que nous y sommes : comment s'est-il fait son argent, Sindika Dokolo ? Pourquoi avez-vous choisi une telle poignée d'artistes archi-connus qui, pour certains, ont déjà participé à la Biennale de Venise ? Pourquoi l'appel aux candidatures de la Biennale de Venise a-t-il été reporté à deux reprises ? La question se complique. Il ne faut certainement pas grand-chose pour démonter la notion de l'africanité. Flexible, inconsistante, internationale... en fin de compte l'africanité s'adapte très bien à tout et à rien. Un peu comme l'authenticité. Mais pour l'exposition *Check List "africain"* est tout simplement un mot d'ordre, un cri de bataille, un slogan, une marque. Peu importe ce que cela signifie dans le détail, c'est une prise de position, un choix politique, une manière de faire des expositions, des œuvres et des projets qui a toujours caractérisé le travail de Fernando Alvim, peut-être un peu moins celui de Simon Njami qui est plus candidement *remix*. Quoi qu'il en soit, "africain" est une référence à la littérature et à l'idéologie afro-centrique et panafricaine des années cinquante et soixante et au *Festival Mondial des Arts Nègres* (la grande exposition de Dakar en 1966)⁴⁰ ; ce n'est pas un certificat de résidence ou de nationalité. C'est l'esprit du centre d'exposition *Camouflage* à Bruxelles, l'inspiration de saboter le monde avec de nouveaux espaces culturels (avec la série d'acronymes CCASA, TACCA, CCAEA, CACAO) et avec une triennale dans une ville violée par la guerre. Des idées et une idéologie plutôt que des projets concrets structurés et structurants.

Le pavillon africain à la Biennale de Venise est produit par le personnel de la Triennale de Luanda (angolais, angolais, angolais), c'est lui aussi qui le finance avec des fonds angolais : collection, collectionneurs, sponsors privés (dont quelques Italiens, mais le siège est à Luanda), parrainage du gouvernement angolais. Je me demande si c'était confidentiel, en tous cas Fernando m'a aussi dit qu'ils avaient refusé les subventions d'*Africalia* et de la Fondation Prince Claus. En bref, un budget de 780.000 \$ couvert et géré par... l'Afrique. Et la boucle est bouclée. Fernando Alvim appelle cela une "stratégie", une "stratégie commissaire-artiste-collectionneur" et c'est bien d'une stratégie politique et idéologique qu'il parle⁴¹.

40 Premier *Festival Mondial des Arts Nègres*, Dakar, 01-24/04/1966. Le Festival Mondial des Arts Nègres, organisé pour la première fois à Dakar en 1966, est une manifestation itinérante et interdisciplinaire, qui a lieu tous les quatre ans, qui comprend même une exposition d'artistes contemporains provenant des pays sub-sahariens. L'exclusion de l'Afrique du Nord a suscité à l'époque un vif débat qui a amené en 1969 la création de l'unique édition du Festival Panafricain des Cultures d'Alger. Plusieurs fois renvoyée, en 1977 la seconde édition du Festival Mondial a lieu à Lagos en Nigeria, tandis que la troisième, prévue d'abord en Ethiopie et ensuite au Sénégal en 1988 (sous le nouveau nom de FESPAC), a été annulée.

41 Cf. aussi Maurizio Maldini, *Dal riscatto alla modernità: intervista a Fernando Alvim, curatore della collezione Sindika Dokolo* in "Africa e Mediterraneo", dossier 'Oggetti d'arte' nei musei e nelle collezioni nell'Africa contemporanea : le poste in gioco, (dir.) Giovanna Parodi da Passano et Sandra Federici, n. 60-61, 11/2007, p. 70-75.

Le Pavillon de l'Afrique à la Biennale de Venise de 2007



Alfredo Jaar, *Muxima*, 2005, still video 36'. Courtesy Check List Luanda Pop, Biennale di Venezia 2007

La cinquante-deuxième Biennale de Venise de 2007⁴² récompense le photographe Malick Sidibé en lui concernant le *Lion d'Or* pour sa carrière et déclare vouloir fournir "une perspective informée et spécifique sur l'art contemporain dans le continent africain et dans la diaspora africaine"⁴³. Ce sont donc trente artistes, un concert, un journal, une émission de radio, et un catalogue : *Check List Luanda Pop* expose une partie de la *Collection Africaine d'Art Contemporain de Sindika Dokolo* ainsi qu'une série d'œuvres sur le point d'être achetées.

Check List représente l'art africain contemporain dans son concept, pas dans la sélection des artistes, mais le fait que les œuvres fassent (presque toutes) partie d'une collection élimine le problème de la sélection : on ne se donne pas la peine de chercher des œuvres ou des auteurs pour représenter l'art contemporain africain mais on expose une collection africaine d'art contemporain déjà sélectionnée. C'est encore là Fernando Alvim qui dicte la loi.

L'histoire et la façon de raconter la collection Sindika Dokolo est une prise de position lucide et stratégique. "Collection africaine d'art contemporain" et non "collection d'art contemporain africain". La distinction n'est pas une question de subtilité : on ne sélectionne pas les œuvres en fonction de la nationalité des artistes (comme à la Biennale de Dakar) ou de l'authenticité du langage (comme dans la plupart des expositions d'"art contemporain africain" qui se sont succédées au cours des années) ou du *remix*, mais on présente une collection qui est africaine par le fait qu'elle est basée en Afrique. La collection affirme sa légitimité par ses choix : elle sélectionne librement les œuvres qui concourent ou ont

42 Biennale di Venezia. *Think with the Senses, Feel with the Mind*, (dir.) Robert Storr, Marsilio, Venezia, 2007.

43 Communiqué de presse, Biennale de Venise, 2007. Cf. Bettina Malcomess, *The 52nd Venice Biennale* in "Artthrob", July 2007 ; Bettina Malcomess, *Interview with Fernando Alvim and others involved in the African Pavilion at the Venice Biennale* in "Artthrob", July 2007.

concouru à une image, une idéologie, une identité africaine. Ce choix devient en soi une déclaration d'intention claire (explicitée, selon le texte d'introduction du projet de Simon Njami, en déclarant que l'on refuse de croire qu'il existe un bon et un mauvais art, ou bien un art africain qui existe en parallèle avec l'art mondial).

L'article de Ben Davis *Art and Corruption in Venice ne peut passer sous silence*. Ben Davis a publié "Artnet News" un texte dont le titre ne permet pas de se tromper : la Biennale de Venise a choisi la collection Sindika Dokolo ; le père, la femme, le beau-père et Sindika Dokolo lui-même sont mauvais (l'article cite des sources Internet) et donc la Biennale de Venise avec sa sélection "drags to light bitter questions about the relation between African elites and the vast majority of Africans" (met en lumière la question controversée de la relation entre les élites d'Afrique et la grande majorité des Africains)⁴⁴. On imagine le journaliste en chemise hawaïenne qui dénonce la Biennale de Venise en se prenant pour Michael Moore, sans cependant parler de la collection, sans mentionner les conditions de l'achat, sans préciser avec quel argent la collection a été achetée, sans citer Hans Bogatzke et sans préciser clairement pourquoi il y aurait corruption à Venise (corruption de Robert Storr ? corruption des commissaires du pavillon ? corruption de la collection ?) ni exactement quel serait le motif d'"embarras " pour la biennale. Parler d'"art et corruption à Venise", n'est pas seulement un titre à sensation, c'est une dénonciation déloyale.

Check List est une nouvelle performance de Fernando Alvim, tout comme les acronymes (qui, dans une large mesure sont restés des acronymes, sans jamais devenir des espaces d'exposition) et un peu aussi comme la Triennale de Luanda (qui, plus qu'une exposition triennale, est un programme culturel avec la stratégie de marketing d'une triennale). Certes, il subsiste quelques perplexités : Pourquoi lancer un concours et ensuite élire Fernando Alvim et Simon Njami ? Le nom de Simon Njami, avec le franchising *remix*, n'est pas exactement inconnu et Fernando Alvim – avec sa société de production *LAX / SOSO* et la Fondation Sindika Dokolo – est l'un des rares à avoir la disponibilité financière pour organiser une exposition à Venise. Il aurait mieux valu les nommer d'office⁴⁵.

⁴⁴ Ben Davis, *Corruption in Venice* in "Artnet News", 23/02/2007.

⁴⁵ Cf. aussi Kinsey Katchka, *52nd Venice Biennale Exhibition Review* in "African Arts", vol. 41, n. 3, Autumn 2008, p. 84-87.

4. Le nouveau modèle de la Biennale de Dakar : Dak'Art devient une biennale d'art africain contemporain

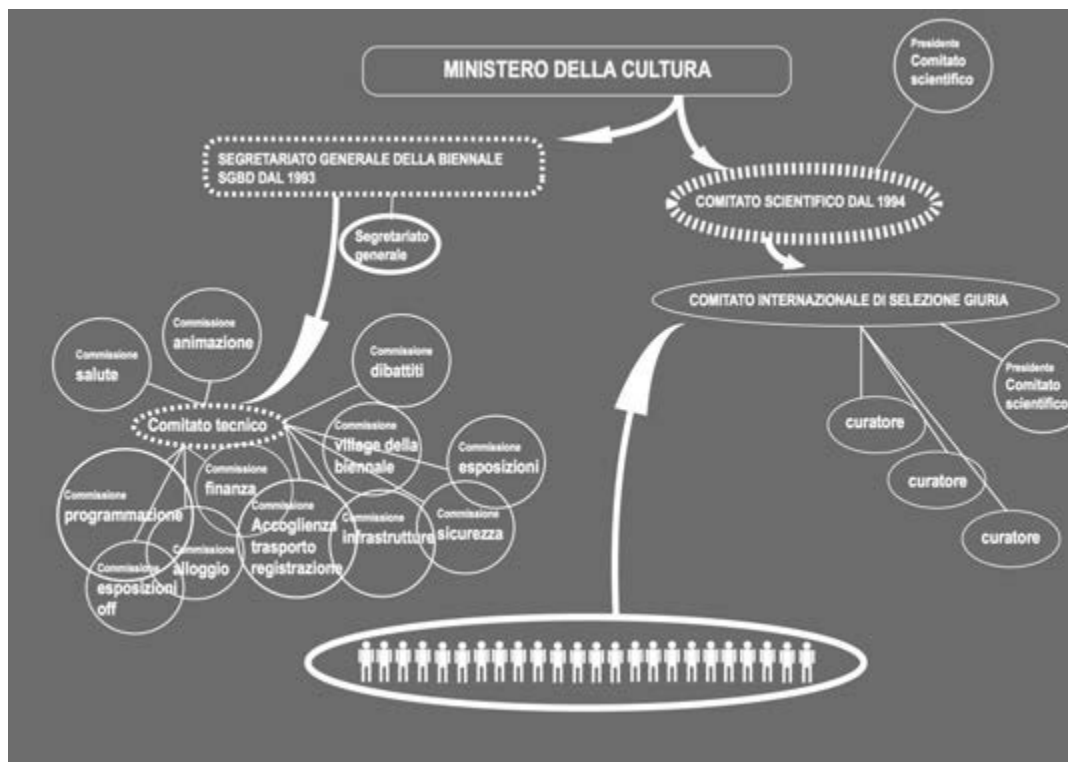
Dès sa seconde édition de 1996, *Dak'Art* subit une transformation profonde qui caractérisera l'événement et aura une incidence sur son avenir : *Dak'Art* devient "biennale d'art africain contemporain". La nouvelle tendance panafricaine de l'exposition, centrée exclusivement sur l'Afrique, impose une nouvelle organisation⁴⁶.



Iolanda Pensa et Federica Verona, *Dak'Art 1996-2006*, Milan, 2006

La biennale de Dakar a une structure double avec un programme officiel ("in") et un programme d'événements en marge ("off"). Le programme officiel comprend tous les événements organisés directement par le secrétariat de la biennale : l'Exposition Internationale, les conférences et un nombre variable de projets qui changent d'une édition à l'autre. Pour *Dak'Art* on organise des expositions de design, des Expositions Individuelles, des rétrospectives, des expositions d'œuvres qui ont remporté les prix des éditions précédentes, des visites guidées, des ateliers de journalisme, des expositions-vente, des étals de bouquinistes, des excursions en bus, des concerts, du théâtre, des laboratoires d'art numérique. Le programme des événements en marge ("off") est indépendant de la biennale

⁴⁶ Alioune Badiane, *Rapport du Séminaire International d'évaluation de Dak'Art 96*, Dakar, 02-03/04/1997 ; Isabelle Bosman, *Dak'Art 96-Troisième édition de la Biennale de Dakar - Etude d'évaluation (rapport intermédiaire)*, Dakar, 01/1997 ; *L'Union Européenne et la République du Sénégal - Rapport annuel 1996 (VIII/1100/97-FR)*, Dakar, 1997.



Iolanda Pensa et Federica Verona, *Dak'Art* 1996-2006, Milan, 2006

qui ne l'organise pas mais qui le soutient en le faisant connaître au moyen de dépliants ou de petites publications.

Du point de vue de l'organisation, l'un des aspects les plus distinctifs de *Dak'Art*, qui d'ailleurs caractérise toujours l'événement, est la sélection des artistes.

De 1996 à 2006, pour participer à l'Exposition Internationale et au Salon du Design du programme officiel deux conditions sont nécessaires : (1) présenter un dossier de candidature selon les indications du secrétariat de la biennale ; (2) posséder le passeport d'un pays du continent africain. Le Comité International de Sélection et du Jury, nommé par le Comité Scientifique sénégalais, n'invite donc pas les artistes, mais il les choisit parmi ceux qui s'offrent. Unique exception : les Expositions Individuelles qui sont organisées assez librement par des commissaires internationaux.

A partir de 2006 – avec la nomination du directeur artistique Yacouba Konaté – la sélection des artistes s'enrichit grâce aux recherches et à la collaboration d'un groupe de commissaires ; leurs indications sont ajoutées aux dossiers des candidats que la biennale a reçu et ensuite le jury se réunit pour procéder à la sélection.

Le système des dossiers de candidature est propre à *Dak'Art* ; il présente autant d'avantages que d'inconvénients. En bref les avantages sont qu'il est économique et qu'il peut produire des résultats inattendus. L'inconvénient principal est que la méthode est encore loin de bien fonctionner pour plusieurs raisons : *Dak'Art* n'est pas en mesure de se faire connaître de manière suffisamment efficace, il s'en suit que la plupart des artistes qui participent n'ont appris la chose qu'à travers des informations indirectes approximatives, et préparer un dossier professionnel de présentation est plus facile et économique en Europe qu'en Afrique. La méthode des dossiers a l'ambition d'être plus ouverte et plus démocratique, mais en réalité c'est un système profondément lié à la communication, qui ne favorise que ceux qui disposent des informations nécessaires.

La centralité donnée à la production africaine et la méthode de sélection basée sur la candidature libre des artistes sont des aspects propres à la Biennale de Dakar qui diffèrent du modèle de Venise, tant et si bien que *Dak'Art* deviendra à son tour point de référence pour de nouveaux événements organisés sur le continent.

II. Les biennales africaines

Il fut un temps, en Afrique comme ailleurs, où pour être un pays "respectable" il fallait un stade. Aujourd'hui, il faut une biennale. Dominique Malaquais¹

L'Afrique aussi à ses biennales, ses triennales et ses festivals².

S'il ne fait aucun doute que la Biennale de Venise est par définition un modèle direct ou indirect pour toutes les biennales, au fil du temps des événements bien lointains de la structure et du modèle de Venise ont pris le nom de biennales. Le terme de biennale est devenu synonyme de quelque chose qui a l'ambition d'être grandiose, international et reproposé à intervalle régulier. La grandeur est l'élément central et constant de toutes les biennales et cette aspiration à la grandeur explique le fait que même des projets qui n'ont jamais été réalisés, des événements qui n'ont eu qu'une seule édition et de simples festivals sont analysés comme "Biennales"³. En Afrique, parvenir à s'inscrire dans la vague des biennales est une des manières les plus efficaces pour faire valoir une position centrale et donner une contribution au sein d'un réseau international⁴.

Il est bien difficile de distinguer les caractéristiques propres au continent africain. Chaque événement est profondément différent de tout autre parce qu'il est étroitement lié à son réseau local, national, international et thématique. Il est cependant aisé de remarquer que la Biennale de Dakar fait partie du réseau d'un certain nombre d'événements et que pour de nombreuses manifestations, organisées en particulier en Afrique sub-saharienne, *Dak'Art* est un point de référence.

1 Dominique Malaquais, *Douala en habit de festival* in "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008.

2 En 1969 naît le *Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision* (FESPACO) de Ouagadougou au Burkina Faso, d'abord annuel puis biennal à partir de 1972. En 1985 on inaugure la première Biennale itinérante d'Art Contemporain Bantu avec son bureau général à Libreville au Gabon et en 1988 la première édition au Burkina Faso du *Salon International de l'Artisanat de Ouagadougou* (SIAO) ; en 1993 a lieu le *Marché des Arts du Spectacle Africain d'Abidjan* (MASA) et en 1992 les *Rencontres de Chorégraphie* - d'abord à Luanda en Angola et ensuite, à partir de 1999, sous le nom de SANGA à Antananarivo au Madagascar. En 1994 on organise à Bamako au Mali les premières *Rencontres de la Photographie Africaine* ; en 1995 s'ouvre la première Biennale de Johannesburg et en 1998 la Biennale Internationale des Naïfs (BINA). Les dernières : au Cameroun la Biennale de la Photographie et des Arts Visuels de Douala (DUTA, janvier 2005), *SUD-Salon Urbain de Douala* (triennale 2007, 2010) et en Angola la Triennale de Luanda (2006). C'est surtout à la fin des années Quatre-vingt-dix que sont créés de nombreux festivals (et d'autres biennales) de théâtre, de cinéma, de littérature, de vignettes et bandes dessinées, de photographie et de musique.

3 Cf. Cédric Vincent, *Une biennale sous le chapeau : Notes pour une histoire des biennales absentes ou inachevées* in "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008.

4 Cf. *Bringing you the answers before we know the question : four positions regarding the idea of a pan-African roaming biennial Symposium* (conf.), (dir.) The Incubator for a Pan-African Roaming Biennial, Manifesta 8, 10/10/2010. Virginie Andriamirado, *Où va la création artistique en Afrique francophone ?*, Editions L'Harmattan, Paris, 2006.

II. Les biennales africaines

Ce chapitre passe en revue certaines caractéristiques générales des biennales et porte sur quatre événements basés en Afrique : la Biennale du Caire en Egypte, *CAPE-Not Another Biennale* en Afrique du Sud, la Triennale de Luanda en Angola et *SUD-Salon Urbain de Douala* au Cameroun. Chacune de ces biennales est analysée à partir d'un point de vue spécifique qui en souligne la valeur politique (Biennale du Caire), la relation avec le territoire (*CAPE-Not Another Biennale*), la centralité de l'Afrique (Triennale de Luanda) et la stratégie de projet (*SUD-Salon Urbain de Douala*).

1. Les caractéristiques des biennales



Biennial Foundation, *Biennial Map*, 2010

The proliferation of large-scale international recurrent exhibitions of contemporary art has been one of the most important recent transitions in the contemporary art world. Intersecting new and existing networks, these exhibitions and the institutions that produce them have been responsible for considerably reshaping the contemporary art world over past twenty-five years. Over one hundred biennial organizations currently operate around the globe. They often share similar objectives, practices and considerations – from the curatorial and artistic strategies to political and economic agendas. Biennial Foundation⁵

⁵ Biennial Foundation, *About*, 2010.

Dès les années quatre-vingt le nombre des biennales et des triennales commence à augmenter dans le monde entier ; c'est à partir de 1993⁶ cependant que le phénomène explose et prend son essor en Afrique⁷.

Chacun fait à sa manière. On crée des biennales et des triennales nationales, internationales ou focalisées sur une région géographique, une religion ou un groupe ethnique. Certaines naissent pour la promotion des arts visuels en général ou des nouveaux media, de peinture, sculpture, graphique, danse, cinéma, théâtre, céramique, design, musique, photographie, architecture, poésie, littérature, bandes dessinées, vignettes et caricatures, en louant toujours plus l'interdisciplinarité : tout compte fait la formule des biennales et des triennales se prête parfaitement bien à des participations multiples⁸.

Chacun a ses bonnes raisons. Il y a ceux qui veulent promouvoir une grande ville en pleine croissance ou une ville en perte d'influence. Ceux qui veulent faire connaître et donner du prestige à des lieux négligés et ceux qui veulent créer de nouveaux centres. Il y a ceux qui aspirent à importer et exporter de la richesse culturelle, ceux qui aiment l'éphémère et qui considèrent qu'il n'est pas possible de faire partie du marché international sans un événement permanent et à cadence régulière. Et il y a ceux que les biennales et les triennales rendent célèbres.

Les biennales et les triennales assurent la consécration de leurs commissaires, de leurs critiques et de leurs artistes, qui ensuite émigrent de ci et de là, de par le monde, glorifiés par les manifestations les plus à la mode.

Pour tenter de faire la lumière sur certains des aspects qui caractérisent les biennales, les textes auxquels on peut se référer sont des monographies, des publications produites à l'occasion de congrès et des contributions critiques dans le cadre d'une réflexion plus générale sur l'internationalisation de l'art ou le soi-disant art mondial. Les biennales à travers le monde se racontent dans des réunions, des livres et des catalogues et se mettent

6 Thomas McEvelley, *Arrivederci Venice : The Third World Biennials* in "Artforum International", 01/11/1993. Cet article est actuellement considéré comme un point de référence ; il est abondamment cité parce qu'en 1993 déjà il a dirigé l'attention internationale sur la naissance et le développement des biennales dans le monde.

7 Parmi les très nombreuses biennales créées à partir de 1993, il faut rappeler les biennales des Caraïbes de Santo Domingo, de Lyon, de la gravure d'Aqui Terme, de Hawaï, de Sharjah dans les Emirats Arabes Unis, des vidéos et des nouveaux medias de Santiago du Chili, de Jérusalem, de la graphique de Bitola en Macédoine et de Cracovie en Pologne, SITE de Santa Fe aux Etats-Unis, de Gwangju en Corée, des musées de Krasnoyarsk en Sibérie, des arts graphiques de Sofia en Bulgarie, de Shanghai, Manifesta, Artgenda des Pays Baltes, de Cetinje au Monténégro, de Port Alegre au Brésil, de Lima au Pérou, EV+a de Limerick en Irlande, de Florence, de Montréal au Québec, de Gumri en Arménie, de Taipei, du design de Saint Etienne en France, de Berlin, de media art de Toronto au Canada, de Shirjaevo (Samara) en Russie, de Liverpool en Grande-Bretagne, de Buenos Aires, BIG de Turin, de Londres, de Bandung en Indonésie, des céramiques d'Albissola, de Valence en Espagne, de Gothenburg en Suède, de Tirana en Albanie, de Fortaleza au Brésil, d'art électronique de Peth en Australie, CP Open de Jakarta en Indonésie, d'architecture de Rotterdam dans les Pays-Bas, de Prague dans la République Tchèque, d'architecture de Pékin en Chine, de Bonn en Allemagne, de Séville en Espagne, de l'architecture de Londres, de Thessalonique en Grèce, de Moscou ; et les triennales APT – asia-Pacific de Brisbane en Australie, d'Echigo-Tsumari et de Yokohama au Japon. À ce point de la liste on ne peut pas citer la sixième Biennale des Caraïbes de 2001, inventée comme vacances au bord de la mer par l'artiste Maurizio Cattelan, pour énerver toutes les expositions énumérées ci-dessus. Cf. *Symposium on Art Critics. The Biennialization Era*, (dir.) AICA international, ACCA, Associació Catalana de Crítics d'Art (Catalan Association of Art Critics), 10/11/2006 ; Iolanda Pensa, *Les Biennales de Venise, du Caire et de Dakar* in *Créations artistiques contemporaines en Pays d'Islam : Des arts en tensions*, (dir.) Jocelyne Dakhlia, Editions Kimé, Paris, 2006, p. 573-588 ; banques de données de l'Institut für Auslands-beziehungen e.V, Stuttgart et de Universes in Universe – Worlds of Art, Berlin.

8 Cf. Caroline Jones, *Biennial Culture*, INHA, Paris, 29/03/2006 ; Jerry Saltz, *Biennial Culture* in "Artnet", 02/07/2007.

en relation avec le phénomène plus vaste de la prolifération des grandes expositions internationales⁹. Des réunions ont lieu avant, pendant et après les biennales et des conférences s'interrogent sur le phénomène à l'occasion de congrès universitaires qui coïncident avec les expositions¹⁰ ; en 2003 "Artforum" a également consacré une table ronde à l'événement¹¹. *To Biennial or not to Biennial* a été organisé en 2009 à Bergen en Norvège pour discuter du modèle des grandes manifestations et décider éventuellement d'en produire une nouvelle¹².

Les biennales sont examinées comme manifestations d'art mondialisé, en particulier dans certains articles de revues, parmi lesquelles "Third Text" et "NKA", et dans des recueils d'essais¹³.

Bien qu'axé sur *Manifesta* (biennale itinérante européenne), *The Manifesta Decade : Debates on*

⁹ Il y a deux manières principales d'étudier les biennales. La première consiste à considérer les biennales comme des expositions gigantesques qui jalonnent l'histoire de l'art : à travers l'examen de ces grandes manifestations on peut donc observer et analyser l'histoire de l'art. Sur cette méthode cf. Bruce Altshuler, *Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History, Volume 1: 1863-1959*, Phaidon Editions, London, 2008. La deuxième manière a été inaugurée par Thomas McEvelley dans son article *Arrivederci Venice: The Third World Biennials* (en "Artforum International", 01/11/1993) : les biennales sont des sortes d'"interface builders" à travers lesquels on peut observer la production d'autres nations et d'autres continents ; cette deuxième méthode amène un élément central : la question que McEvelley présente dans son essai sur le rapport du "non-Western" avec le "non non-Western" (cf. aussi Fiona Mauchan, *The African Biennale: Envisioning 'Authentic' Africa Contemporaneity*, Department of Visual Art, Faculty of Arts and Social Science, Stellenbosch University, Dr. Lize van Robbroeck, 03/2009). La question de la représentation et de l'autoreprésentation (Occident contre non-Occident), tend encore une fois à produire un discours basé sur des catégories binaires qui ne tient pas compte de la complexité de chaque événement. Dans cette recherche, les biennales sont observées comme un des réseaux de Dak'Art qui, en tant que biennale, participe au phénomène mais participe surtout au réseau construit autour de ce phénomène. Si le fait d'être une biennale est une des caractéristiques de Dak'Art, ce n'est pas la seule. Cf. Miguel Leonardo Cultural Rojas-Sotelo, *Maps, Networks and Flows: The History and Impact of the Havana Biennale 1984 to the present*, Ph.D dissertation, History of Art and Architecture University of Pittsburgh, 2009.

¹⁰ La Biennale de Dakar accueille les *Rencontres et Echanges*, des discussions et des débats sur elle-même et sur le phénomène des biennales dans le monde. En 2010 en particulier Dak'Art s'est concentrée sur sa propre histoire ; en 2002 elle a consacré une rencontre au phénomène des biennales internationales organisée par Koyo Kouoh (*Espace Biennales Internationales: La circulation de l'art africain contemporain/Showcasing Contemporary African Art*, Dakar, 15/05/2002) avec la participation entre autres de Simon Njami, Fernando Alvim et Salah Hassan. Les conférences et les présentations des biennales sont innombrables. Plusieurs critiques, parmi lesquels Rémi Sagna, Ousseynou Wade, Yacouba Konaté, N'Goné Fall, Koyo Kouoh, Youma Fall ont été invités à raconter la biennales de Dakar et sa manière de fonctionner. Cf aussi *Art in a Changing Horizon - Globalization and New Aesthetic Practice*, Sharjah International Art Biennial, 2002 ; *Where Art Worlds Meet: Multiple Modernities and the Global Salon. International Symposium*, (dir.) Robert Storr, Marsilio, Venezia, 2005 ; *New Networks: Contemporary Art in West Africa: Koyo Kouoh, Didier Schaub, N'Goné Fall, Bisi Silva, Paul Domela*, (dir.) Lanchashire Artists Network avec Liverpool Biennial 2008, Liverpool, 20/10/2007 ; *Global Exhibitions: Contemporary Art and the African Diaspora*, Tate Liverpool, Liverpool, 19/02/2010.

¹¹ Tim Griffin, *Global Tendencies: Globalism and Large-Scale Exhibition* in "Artforum International", 01/11/2003.

¹² *To Biennial or not to Biennial?*, BBC Bergen Biennial Conference 2009, Bergen Kunsthalle, Bergen, 17/09/2009 ; cf. aussi *The Biennial Reader: An Anthology of Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, (dir.) Elena Filipovic, Marieke van Hal et Solveig Øvstebø, Hatje Cantz-Bergen Kunsthall, 2010.

¹³ Cf. *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*, (dir.) Gerardo Mosquera et Jean Fisher, The MIT Press, 2005 ; *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, (dir.) Jean Fisher, Kala Press, London, 1994 ; *Open 16: The Art Biennial as a Global Phenomenon*, (dir.) Maria Hlavajova, Michael Hardt, Boris Groys, Thierry de Duve, NAI Publishers, Rotterdam, 2009 ; Pamela Lee, *Boundary Issues: The Art World Under the Sign of Globalism* in "Artforum International", 01/11/2003.

*Contemporary Art Exhibitions and Biennales in Post-Wall Europe*¹⁴ est un bon point de départ pour résumer quelques-uns des aspects qui caractérisent les biennales en général (un numéro de la revue "Manifesta" de 2003 est aussi consacré au phénomène¹⁵).

La première caractéristique que cette publication met en évidence est la relation étroite entre les grandes expositions internationales et l'histoire. Il ne s'agit pas exclusivement de fournir des limites chronologiques à l'enquête, mais de montrer combien ces expositions sont encadrées dans un contexte historique et social et contribuent à leur tour au débat historique et social. Le titre annonce clairement que l'analyse commence à partir de 1989, mais c'est surtout la chronologie placée au début du volume qui crée le cadre dans lequel se placent les essais présentés¹⁶. De 1989 à 2005 d'innombrables événements politiques et publications ont influencé la pensée et la critique, les expositions, les institutions et les disparitions. Les biennales apparaissent de temps à autre et montrent leur participation à l'histoire mondiale. *The Manifesta Decade* semble se concentrer davantage sur l'engagement et la participation historique des événements que sur leur caractère commémoratif et sur l'usage toujours plus répandu du terme "festivalism"¹⁷ ; il semble bien évident les biennales naissent et se rafraîchissent à l'"occasion" de dates politiques saillantes comme libération, indépendance et anniversaires. L'histoire et l'évolution des biennales sont inévitablement en rapport direct avec les guerres, les élections et les grandes transformations sociales. Le *Festival Mondial des Arts Nègres* naît en 1966 et – comme pour d'autres festivals – sa date de naissance est profondément liée aux mouvements d'indépendance¹⁸. La Biennale de Johannesburg a été inauguré en 1995, un an après la fin de l'apartheid en Afrique du Sud, pour célébrer l'indépendance (comme on désigne souvent l'année 1994) et la reprise des contacts avec le monde après la fin de l'embargo.

Le deuxième aspect que la publication souligne est la nature profondément géographique des biennales. La carte à la page 20 illustre leur position : *Global Positions of Biennals, 1989-2005*¹⁹ et l'essai *Mapping International Exhibitions* de Bruce W. Ferguson, Reesa Greenberg et Sandy Nairne²⁰, précise la nature citadine des manifestations comme leur nom l'indique (Biennale de Venise, de Dakar, de Sao Paulo, du Caire, etc.), les relations avec les nations (et les financements nationaux) et la dimension internationale qui se révèle dans la sélection des artistes et l'aspiration à représenter le monde. Ce dernier aspect des biennales revient dans les textes successifs, plus précisément en considération de leur dimension locale (Hou Hanru²¹).

14 *The Manifesta Decade : Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennals*, (dir.) Barbara Vanderlinden et Elena Filipovic, MIT Press, 2005.

15 "Manifesta Journal", dossier *Biennals*, n. 2 Winter 2003/ Spring 2004.

16 Elena Filipovic, Rafal B. Niemojewski & Barbara Vanderlinden, *One Day Every Wall will Fall : Select Chronology of Art and Politics After 1989* in *The Manifesta Decade*, MIT Press, 2005, p. 21-44.

17 Peter Schjeldahl, *The Art World : Festivalism* in "The New Yorker", 5/07/1999 ; Cédric Vincent, *Ils construisent pour le futur...* in "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008.

18 Cf. Eloi Ficquet, *L'impact durable d'une action artistique : Le Festival Mondial des Arts Nègres de Dakar en 1966* in "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008 ; Sylvester Ogbechie, *Compagnons d'armes : L'avant-garde africaine au premier Festival Mondial des Arts Nègres de Dakar en 1966* in *ibidem*.

19 Rafal B. Niemojewski, *Global Positions of Biennals, 1989-2005* in *The Manifesta Decade*, MIT Press, 2005, p. 20.

20 Bruce W. Ferguson, Reesa Greenberg & Sandy Nairne, *Mapping International Exhibitions* in *The Manifesta Decade*, MIT Press, 2005, p. 47-56.

21 Hou Hanru, *Towards a New Locality : Biennals and 'Global Art'* in *The Manifesta Decade*, MIT Press, 2005, p. 57.



Rafal B. Niemojewski, *Global Positions of Biennals, 1989-2005* in *The Manifesta Decade*, MIT Press, 2005, p. 20

L'impact que le format choisi pour les biennales a sur la production artistique est une autre caractéristique explorée par Elena Filipovic (*The Global White Cube*)²², qui mentionne également la création des biennales comme infrastructures nécessaires dans des contextes qui manquent d'institutions culturelles significatives et bien visibles, ainsi que le caractère spectaculaire de ces événements, leur aptitude à attirer le tourisme culturel, leur nature exacte (éternellement contemporaine) et la production de "biennal art", de projets spéciaux et d'œuvres urbaines site specific.

La sélection des œuvres, la manière dont elle est effectuée aussi bien que l'autorité de la sélection qui devient elle-même œuvre d'art sont au cœur de l'essai de Boris Groys²³.

Under this new regime of authorship, artists are no longer judged by the objects they have produced but by the exhibitions and projects in which they have participated.
Boris Groys²⁴

22 Elena Filipovic, *The Global White Cube* in *The Manifesta Decade*, MIT Press, 2005, p. 63-84.

23 Boris Groys, *Multiple Authorship* in *The Manifesta Decade*, MIT Press, 2005, p. 93-102.

Les œuvres exposées sont souvent difficiles à voir et pour les artistes les difficultés d'organisation et les problèmes logistiques sont déterminants car ils les empêchent de présenter leur travail dans des conditions optimales²⁵.

La question du pouvoir est un thème transversal qui imprègne beaucoup des réflexions. Les biennales sont créées pour mettre la ville qui les accueille sur la carte du monde, pour donner de la visibilité à des nations, pour améliorer les relations diplomatiques, pour promouvoir le marché ; la sélection est aussi une forme de pouvoir qui a de fortes répercussions sur la carrière des artistes.

Biennials of contemporary art inevitably have cultural and geopolitical ambitions. Hou Hanru²⁶

La néo-colonisation, les centres de pouvoir, la relation entre centre et périphérie, le système de l'art, les inclus et les exclus sont des thèmes profondément liés à celui du pouvoir effectif, de ceux qui le détiennent et des moyens qu'ils possèdent pour en jouir.

Pour les biennales, la négociation est un art indispensable à exercer à tous niveaux : avec les organisateurs (les commissaires, le jury, les fonctionnaires, et même le bureau des visas), avec les artistes et les décorateurs, avec les pouvoirs publics (qu'il s'agisse de démocraties ou de régimes), avec les donateurs (selon les objectifs et la mission des institutions qui soutiennent financièrement l'événement), avec les services, l'expertise, les réseaux existants, mais aussi avec l'histoire (selon les événements que la biennale célèbre et qui ne manquent pas de les influencer)... Chaque biennale – plus que toute autre manifestation – est le résultat de négociations et de médiation continue²⁷.

24 Boris Groys, *ibidem*, p. 97.

25 Cf. *Where Art Worlds Meet : Multiple Modernities and the Global Salon. International Symposium*, (dir.) Robert Storr, Marsilio, Venezia, 2005. Voir en particulier le chapitre *What's in It for Artists and Art ? New Audience, New Forms, New Demands, New Limitations*, p. 288-250.

26 Hou Hanru, *Towards a New Locality : Biennials and 'Global Art' in The Manifesta Decade*, MIT Press, 2005, p. 57.

27 Cf. Ivana Mononi, *L'orientamento del gusto attraverso le biennali*, Edizioni La rete, Milano, 1957.

2. La Biennale du Caire

La Biennale du Caire naît bien avant la Biennale de Dakar et sa structure est façonnée sur le modèle de la Biennale de Venise. La Biennale Internationale du Caire est un événement fortement politique qui n'a pratiquement aucun rapport avec la Biennale de Dakar²⁸. Sans aucun lien avec la Biennale du Caire, les relations entre les artistes et les institutions culturelles des deux pays se sont renforcées à partir de la participation de Moataz Nasr à *Dak'Art 2002*, à la visite successive de Simon Njami au Caire et grâce en particulier à la galerie Townhouse Gallery qui au cours des années a intensifié ses relations avec l'Afrique subsaharienne²⁹.

L'Égypte est championne absolue dans le domaine des biennales et des triennales. Elle participe à la Biennale de Venise depuis 1938 et en 1952 on lui assigne un pavillon national ; en 1955 elle crée la Biennale d'Alexandrie pour les Pays de la Méditerranée ; en 1984 elle donne naissance à la Biennale Internationale du Caire et ensuite, au début des années quatre-vingt-dix, elle accouche, toujours dans la capitale, de la Biennale de la Céramique et de la Triennale des Arts Graphiques³⁰. C'est une production de biennales et de triennales qui n'est comparable qu'à celles de l'Iran, pays qui à partir de la fin des années quatre-vingt a produit, dans l'ordre, une biennale de posters, de photographie, de graphique, de peinture, de bandes dessinées, de livres illustrés, de peinture traditionnelle, ainsi qu'une triennale de sculpture et finalement, en 2000, la Biennale Internationale de Peinture du Monde Islamique³¹.

Un documentaire réalisé pour le CD de la Biennale du Caire de 2003 décrit la manifestation comme n'étant "inférieure qu'à Venise" – comme les organisateurs aiment à le répéter. L'image du documentaire danse, chancelle, se déplace ici et là, mais jamais – jamais au grand jamais – ne perd de vue les vrais protagonistes de l'événement : le Ministre de la Culture égyptien Farouk Hosni et son entourage. A la Biennale d'Alexandrie la scène se

28 La Biennale du Caire, née en 1984, n'est même pas nommée dans les documents de la Biennale de Dakar et on peut penser qu'elle était perçue de manière complètement différente de celle de Johannesburg. La Biennale du Caire en effet est étroitement liée au bassin de la Méditerranée et au monde arabe, elle a une ouverture internationale et a exposé très peu d'œuvres d'artistes provenant de l'Afrique subsaharienne. Il faut par contre rappeler quelques biennales d'art contemporain qui n'ont pas leur siège en Afrique, mais qui ont eu un rôle important dans la promotion des artistes africains : les biennales de San Paolo (née en 1951), de la Havane (née en 1984) et d'Istanbul (née en 1987).

29 William Wells a participé en 2005 à *Ars&Urbis Symposium*, (dir.) *doual'art*, Douala, 10-15/01/2005.

30 *La Biennale di Venezia : Le esposizioni internazionali d'Arte 1895-1995*, Electa, Milano, 1996. Cf. catalogues Cairo Biennale VII (Cairo, 1998), Cairo Biennale VIII (Cairo, 2001) et Cairo Biennale IX (Cairo, 2003).

31 La Biennale de la Peinture du Monde Islamique de Téhéran est une exposition d'art visuel "La Biennale est ouverte à tous les pays dont la société est fondamentalement islamique ; mais les peintres musulmans qui vivent à l'étranger, les artistes non-musulmans de pays musulmans ainsi que les artistes musulmans de pays non-musulmans ont aussi été acceptés... Nous voulons des œuvres qui soient contemporaines et nous voulons promouvoir les artistes du Monde Islamique pour les rendre compétitifs dans le monde de l'art contemporain... Nous voulions que notre Biennale soit iranienne et pour cela elle devait dépendre de règles iraniennes. Chaque pays a sa couleur et les expositions sont influencées par la culture du lieu où elles sont organisées" – Iraj Eskandari, Commissaire de la Biennale Internationale de Peinture du Monde Islamique (int.), Téhéran, 15/11/2000. Golnaz Fathi (int.) et Khosrow HassanZadeh (int.), Téhéran, 15/11/2000.

répète. Dans le CD la caméra poursuit sa course frénétique aux côtés du ministre et de sa suite de courtisans. Les biennales et les triennales égyptiennes sont moins des événements artistiques que des événements politiques³².

La Biennale du Caire est structurée sur le modèle de celle de Venise, avec ses pavillons nationaux, ses hôtes d'honneur et ses invités spéciaux. Les pays participants qui disposent d'un pavillon national reçoivent une invitation officielle du Ministre des Affaires Etrangères égyptien qui demande aux ambassades et aux instituts culturels de sélectionner et de proposer des artistes pour l'événement. L'Institut Italien de la Culture du Caire, par exemple, depuis plusieurs années confie l'opération au galeriste romain Carmine Siniscalco, qui s'occupe de la sélection des artistes pour toutes les biennales et triennales égyptiennes, qui organise des expositions d'artistes italiens en Egypte aussi bien que d'égyptiens en Italie et qui est le galeriste attitré du Ministre de la Culture égyptien Farouk Hosni³³.

Contrairement à Venise, aux Biennales du Caire les différentes expositions n'ont pas de salles nettement identifiées, mais sont placées indifféremment, mélangées dans les trois espaces prévus pour les expositions³⁴, avec quelques étiquettes pour indiquer le nom de l'artiste, sa nationalité et son appartenance à l'un des différents groupes. Le résultat est qu'on ne comprend jamais clairement qui a sélectionné qui, et à qui en attribuer le mérite ou la faute. Evidemment pour les organisateurs cela n'a pas la moindre importance, peut-être parce que toutes les expositions sont considérées comme un ensemble (tous les artistes et les commissaires doivent obéir au manifeste rédigé par le commissaire général Ahmed Fouad Selim ; chaque œuvre doit être soumise au jugement indiscutable du comité suprême et, au cas où elle n'exalte pas le prestige de la biennale ou offense la sensibilité religieuse, elle peut être éliminée). Un autre élément clé de la Biennale du Caire est son règlement³⁵, dont l'article 3 indique que "in accordance with the UN Charter, international law and the Arab League Charter, states that violate the sovereignty of other countries, occupy foreign territory by force, or tolerate and support violators and occupiers will not be allowed to take part in the Cairo International Biennial". Sur la base de cet article Israël n'a jamais été invité à participer à l'événement et, toujours à cause de cet article, on s'explique pourquoi "The Biennial is an important venue for the dialogue between the US and the Islamic World" – comme le déclare le communiqué de presse du 12/11/2003 émis par l'Ambassade Américaine du Caire³⁶. Les Etats Unis dépensent beaucoup d'argent pour donner une bonne impression à la biennale et sont l'unique nation à avoir effectivement un pavillon à leur disposition, qu'ils ont confié à un groupe de techniciens des Etats Unis ; cet édifice peut être extérieur (comme dans le cas de la double salle vidéo construite pour l'œuvre de l'artiste Judith Barry dans le jardin de la Galerie Akhnaton pour l'édition de 2001) ou intérieur (comme dans le cas de la chambre construite dans une salle qui a abrité les travaux de l'artiste Paul Pfifer dans l'édition 2003)³⁷.

32 CD, Biennale du Caire, 2003.

33 Carmine Siniscalco (int.), Le Caire, 12/12/2003. Cf. aussi Iolanda Pensa, *The 9th International Cairo Biennial : Pass me a Balloon* in "Nefas Art Magazine", 01/2004.

34 Les espaces prévus pour la Biennale du Caire sont l'Opera House, le Centre d'Art de Gezira et la Galerie Akhnaton.

35 Cairo Biennial, *Rules & Regulations*, Cairo, 2003.

36 Embassy of the Unites States of America Cairo, Press communicate, 12/11/2003.

37 De nombreux artistes, critiques et commissaires égyptiens sont parfaitement au courant des limites et des défauts de la Biennale du Caire : ils prennent leurs distances par rapport à l'événement, discutent de ce qu'il faudrait faire et proposent des alternatives. Le Festival Al Nitaq (organisé en 2000 et 2001 par les galeries Townhouse, Mashrabia et Espace Karim Francis) avec ses très nombreuses expositions a été une bonne

3. La Biennale de Cape Town

"The world has become a global village" – annonce le narrateur dans la vidéo – "where nations converge, engage and celebrate culture". Sur l'écran, Venise, Dakar, Le Caire, Istanbul, Sao Paulo, La Havane (etc.) explosent sur une carte du monde, reliés par des flèches interplanétaires pointant sur Cape Town et sur la naissance de *CAPE-Not Another Biennale*³⁸.

En 2003, *CAPE-Not Another Biennale* a produit une vidéo promotionnelle pour se présenter au gouvernement et aux sponsors potentiels. Comme dans toute bonne bande-annonce, l'appétit pour le film est stimulé avant de passer à table. Les auteurs de vidéos publicitaires ne sont pas obligés de raconter une histoire ni de la représenter de manière complète ; ils doivent vendre leur produit, en choisissant l'impression qu'ils veulent engendrer et créer des vidéos adaptés aux utilisateurs qu'ils veulent convaincre. Il y a des bandes annonces de films d'horreur qui choisissent de montrer l'histoire d'amour de deux figurants pour attirer les couples qui vont au cinéma à la Saint-Valentin et d'autres qui présentent un film d'aventures passionnantes comme s'il s'agissait d'un documentaire. La bande annonce de *CAPE* est destinée aux promoteurs qui veulent stimuler le tourisme à Cape Town et aux chefs d'entreprise qui désirent valoriser l'image de leur établissement. La bande-annonce résume clairement le contexte, les objectifs, les aspirations et les spécificités du projet, qui sont aussi, paradoxalement, ceux des nombreuses autres biennales qui jouent des coudes pour briller sur la scène de l'art contemporain international.

La vidéo commence par un préambule : les grandes expositions internationales sont en mesure d'attirer un large public. C'est lors de ces événements que les nations se rencontrent, s'engagent et célèbrent la culture. Le point de départ, ce sont les expositions universelles dont Cape veut se différencier en proposant autre chose : un lien particulier avec l'Afrique et sa diaspora, une attention privilégiée au public local de la presqu'île et de Cape Town et la création d'une série d'événements qui suscitent des débats et créent une plate-forme de rencontres et d'échanges. A plusieurs reprises, la vidéo fait allusion au tourisme. Nous convenons tous que Cape Town est une ville splendide, mais elle est aussi lointaine. Un événement international peut attirer beaucoup de monde : le public local, bien sûr, mais aussi des artistes, des intellectuels, des journalistes et des amateurs d'art du monde entier. L'accent est mis sur l'effervescence artistique (les images se succèdent rapidement pour bien montrer l'énergie vibrante et le climat créatif) qui peut être utilisé au profit du développement économique "inexploité" – dit la vidéo. *CAPE* stimule le marché de

démonstration de la richesse et de la vitalité de la scène artistique du Caire, ainsi que les deux éditions de "PhotoCairo" organisées près de la Galerie Townhouse, les projets de l'Association Gudran for Arts and Development et les expositions organisées dans la Galerie Falaki de l'Université Américaine. A l'intérieur des espaces d'exposition publics, rappelons les expositions en 2003 de jeunes artistes du Centre d'Art de Gezira et "The Workshop" (un atelier sur les nouvelles techniques artistiques organisé par Shady El Noshokaty pour les étudiants de la Faculté d'Art de Gezira). Cf. Jessica Winegar, *Art et culture entre empire et souveraineté* in "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique: machine ou utopie?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008.

³⁸ La vidéo m'a été donnée à la Biennale de Dakar de 2004 par Susan Glanville. Stacy Hardy a contribué à la rédaction des textes tandis que la voix du commentaire est celle de Mokena Makeka. Stacy Hardy (int.), Cape Town, 27/09/2006 ; Mokena Makeka (int.), Cape Town, 05/10/2006.

l'art, le tourisme culturel, le développement, la croissance économique, le transfert de compétences, la formation, les résultats tangibles et les avantages sociaux et économiques (le mot revient) ; *CAPE* implique les communautés et attire un nouveau public à la culture et à l'art. Au-delà du soutien et de la promotion de l'art contemporain, la dimension politique et sociale est centrale. *CAPE* compare et célèbre les différences sociales et culturelles (de la nation "arc-en-ciel" de l'Afrique du Sud) et intègre l'art dans la vie quotidienne au service du développement et des transformations de la nouvelle démocratie.

CAPE insiste sur sa position géographique. La vidéo montre plusieurs cartes : celle de la presqu'île de Cape Town, celle de l'Afrique et celle du monde. Le monde apparaît comme un point de départ et les cercles jaunes qui indiquent l'emplacement des grandes manifestations internationales sont l'arrière-plan et les prémisses de *CAPE*. Le globe pivote et lorsqu'il s'arrête l'Afrique est au centre et les flèches relient aisément les manifestations internationales à la ville de Cape Town. Lorsque l'attention est portée sur l'art contemporain africain, une nouvelle image vaguement tridimensionnelle de l'Afrique en forme de biscuit gris navigue dans le vide. De nouvelles flèches jaunes rejoignent Cape Town à partir de différentes villes du continent et produisent dans chacune une sorte de nuage atomique. L'Afrique et sa diaspora sont mentionnées et l'espèce de biscuit réapparaît cette fois en deux dimensions. "Il s'agit d'un processus de cartographie culturelle" déclare la vidéo et à ce moment deux fenêtres apparaissent : d'un côté une carte de la presqu'île de Cape Town sur laquelle des points jaunes indiquent que *CAPE* crée un parcours reliant des expositions, des projets multimédia, des performances et des interventions urbaines, puis un nouveau point jaune se déplace le long des routes et évoque le corridor culturel qui relie la presqu'île, ses différents paysages et ses communautés ; de l'autre côté des paysages défilent. *CAPE* est une marque unique, non stéréotypée, qui peut renforcer le statut de la ville et en faire un centre culturel ou "cultural hotspot" comme conclut la vidéo. La bande-annonce utilise l'expression "African cultural matrix" et l'Afrique est le logo de l'événement. Les mots-clés sont : Cape Town, presqu'île, mondial, arène internationale, Afrique, diaspora, identité, capitale culturelle, processus, développement, économie.

CAPE-Not Another Biennale a commencé par une étude de faisabilité en 2002, une première rencontre internationale organisée en 2005 (*Session eKAPA*), un événement différé à la fin de 2006 (*TransCAPE*), une avant-première pour entretenir ceux qui étaient déçus, toujours en 2006 (*Cape Art Circuit*), une première édition en 2007 (*CAPE e XCAPE*) et une seconde édition en 2009³⁹. Dès ses tout débuts, *CAPE* montre des aspects particuliers qui caractérisent l'événement : 1. Ses liens et son indépendance par rapport aux biennales et aux grandes expositions du reste du monde ; 2. la position centrale de la presqu'île de Cape Town ; 3. la centralité de la presqu'île de Cape Town pour l'Afrique et la diaspora africaine ; 4. la capacité de l'événement à engendrer coopération et développement. "Les projets comme *CAPE* naissent avec la responsabilité de changer les choses" – me raconte l'architecte Mokena Makeka, membre du comité de direction de l'événement – "Mais *CAPE* n'est qu'une allumette. Les personnes qui répondront à ce que nous faisons produiront l'enfer"⁴⁰. Plutôt que de feu, il serait plus juste de parler de fumée. *CAPE* est un projet de communication alimenté par l'imaginaire des biennales et éventuellement (si le destin et les financements y

39 Cédric Vincent, *CAPE 07. Gérer la ville par la marque* et Tobias Wendi, *CAPE 07-de l'art contemporain dans un environnement urbain dissonant* in "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008 ; Iolanda Pensa, *TransCape (24/03/2007-02/05/2007)* in "Domus", n. 898, 12/2006 et in "Artthrob", 02/2007.

40 Mokena Makeka (int.), Cape Town, 05/10/2006.

contribuent) par une grande exposition. Mais projeter une biennale peut réussir mieux que la produire, cela peut engendrer un débat et une visibilité qui se concentre non seulement sur une manifestation mais sur un contexte plus complexe que l'on n'aurait pu imaginer. Et cela fait du bien au tourisme.

Cape Town en couverture

La nature touristique de Cape Town a été le point de départ de l'étude de faisabilité de *CAPE* commencée en 2002 par Susan Glanville, financée par la Société des Aéroports de l'Afrique du Sud en collaboration avec la ville de Cape Town. La recherche n'a produit aucune découverte brillante, rien que l'idée qu'un nouvel événement – après la mort prématurée de la Biennale de Johannesburg (1995-1997†) – pourrait effectivement promouvoir le tourisme⁴¹.

Magnifique. Il suffit d'un coup d'œil pour s'en convaincre. Cape Town, Le Cap, Città del Capo, Kaapstad – ses noms qui évoquent le passé colonial – est tout simplement splendide. C'est la plus belle ville d'Afrique du Sud, avec des montagnes, des plages, des musées et des monuments, avec un ciel naturellement bleu qui semble retouché à l'ordinateur, avec son climat doux toute l'année, ses vins, ses produits d'agriculture biologique, et puis des magasins, des boîtes de nuit, de la musique, de l'art et du design. Mais il y a encore bien plus derrière la carte postale. Cape Town est le meilleur résultat de la planification urbanistique de l'apartheid. "On dirait une ville européenne – commentent les visiteurs après une joyeuse promenade dans la ville⁴². Le centre est en effet parfaitement séparé de l'immense périphérie. "La superficie de Cape Town est comparable à celle de Mexico" – explique l'architecte Lucien Le Grange – "C'est une ville fragmentée, atomisée"⁴³. Pendant l'apartheid les quartiers étaient isolés. Les routes, les autoroutes, les voies ferrées, les rivières, les montagnes et la mer participaient à la réglementation des quartiers métropolitains en distinguant secteurs et castes. Le centre de la ville était – et fondamentalement est encore – destiné aux blancs riches, les quartiers extérieurs étaient – et sont encore en grande partie – destinés aux "autres". Les distances, les transports publics inefficaces et la pauvreté font qu'il est difficile de passer d'un quartier à l'autre et permettent de conserver une opération de chirurgie urbaine inventée pour répondre aux besoins du régime. On peut rester dans le centre de Cape Town sans se rendre compte qu'il existe un vaste monde en dehors de ce centre. Ce sont les visites organisées dans la banlieue qui permettent aux visiteurs de se faufiler en bus dans ce que l'on appelle par un euphémisme qui plaît au gouvernement "habitat informel"⁴⁴.

"Il n'y a rien de caché" – me dit Ntone Edjabe, rédacteur en chef de "Chimurenga" – "tout est sous les yeux, il suffit de regarder"⁴⁵. Nous sommes dans un café donnant sur la Rue Longue, une des rues les plus animées de la ville avec boîtes de nuit, vérandas et allemands ivres en vacances. Une foule de Soudanais s'occupe des parkings et il y a quelques jours l'un d'eux a été tué. Des noirs pauvres de la banlieue se sont attaqués aux noirs pauvres qui viennent de

41 Susan Glanville (int.), Dakar, 07/05/2004 et Cape Town, 04/10/2006.

42 *Gathering En/tangled Nations*, Africa Centre, Stellenbosch, 14-26/01/2007.

43 Lucien Le Grange (int.), Cape Town, 25/09/2006.

44 Cf. Julian Jonker, *Mapping the Cultural City* in "Art South Africa", vol. 2, n. 4, Winter 2004, p. 21-22.

45 Ntone Edjabe (int.), Cape Town, 27/09/2006.

l'extérieur. "Chimurenga" a consacré son numéro 7 de juillet 2005 à la ville de Cape Town⁴⁶. La couverture est tout simplement blanche. Dans une ville qui peut fournir aux revues une couverture splendide à vendre au monde – son paysage, bien sûr – la publication a voulu se concentrer sur autre chose, sur ce qui n'est généralement pas mis en couverture : la brutalité et la richesse de la réalité.

CAPE-Not Another Biennale semble prendre acte de l'atomisation de Cape Town et attire l'attention sur la presqu'île au lieu de se concentrer sur la ville. Un regard plus distant permet de considérer le large éventail des lieux, des communautés, des différences sociales, des quartiers, des réalités urbaines et rurales, et de créer ainsi de nouveaux parcours, de tisser de nouveaux itinéraires⁴⁷.

"La ville a besoin d'être recousue" – s'exclame Lucien Le Grange – "Les politiciens n'arrivent pas à imaginer autre chose que des infrastructures, des projets de communication et d'éducation, mais ceux-ci ne font que renforcer la ségrégation, alors que la ville aurait besoin de créer des partenariats, de trouver de nouvelles solutions et de favoriser les échanges entre chercheurs et planificateurs⁴⁸. Entre-temps l'écart entre riches et pauvres continue à se creuser. Au centre de la ville le prix des immeubles a augmenté de 10 fois en 10 ans et cette forte augmentation transforme la nature des quartiers. "Cela n'a jamais été mieux pour les architectes" – ironise Iain Low, tandis que devant nous d'innombrables chantiers ajoutent des étages aux bâtiments du centre ville – "en théorie il y aurait toute la place pour expérimenter et innover mais pour le moment on navigue sur la surface sans vraiment développer de recherches et d'analyses. La question est surtout politique"⁴⁹. "Lorsque les fonds provenaient d'organisations à but non lucratif c'était différent", – raconte Jo Noero – "on avait plus de liberté qu'avec les commandes du gouvernement et on pouvait travailler avec les utilisateurs. Le client était celui qui voulait effectivement occuper le bâtiment et on n'était pas influencé par des normes ou des indications précises sur les dimensions et les matériaux". "Le poids du passé a créé des barrages dans notre cerveau" – continue Jo Noero – "et les conséquences de l'apartheid rendent la créativité très difficile"⁵⁰. "Les gens finissent par s'arranger" – continue Lucien Le Grange – "mais les bidonvilles n'ont rien de romantique"⁵¹.

La structure urbaine produite par l'apartheid a été maintenue par paresse, ainsi que la fragmentation et les vides qu'avaient créés le réaménagement (resettlement) des maisons, des quartiers, et même des cimetières. Le quartier District Six en est l'exemple le plus connu. "District Six est un symbole" – dit Zayd Minty⁵², "une icône" – ajoute Edgar Pieterse⁵³. District Six est un quartier très central de Cape Town, habité à la fin du XIXème siècle par quelque 60.000 personnes d'origines différentes. Au début du XXème siècle les habitants ont commencé à être transférés et, en 1966, toute la zone a été déclarée "blanche" dans le cadre

46 "Chimurenga", n. 7, KAAPSTAD ! (and Jozi, The Night Moses Died), 2005.

47 Sur la relation entre l'art et la dimension urbaine, cf. Cédric Vincent, *De Sim City au Musée. Mégalomanie urbaine dans la globalisation de l'espace artistique* in "Mouvements", n. 39-40, 05-09/2005, p. 83-93 ; Emily Talen et Cliff Ellis, *Cities as Art : Exploring the Possibilities of an Aesthetic Dimension in Planning* in "Planning Theory & Practice", vol. 5, n. 1, 03/2004, p. 11-32.

48 Lucien Le Grange (int.), Cape Town, 25/09/2006.

49 Iain Low (int.), Cape Town, 29/09/2006.

50 Jo Noero (int.), Cape Town, 04/10/2006.

51 Lucien Le Grange (int.), Cape Town, 25/09/2006.

52 Zayd Minty (int.), Cape Town, 25/09/2006.

53 Edgar Pieterse (int.), Cape Town, 05/10/2006.



District Six, 2005. Courtesy South African Pavilion, Biennale di architettura di Venezia 2006

du *Group Areas Act*⁵⁴. Son musée a été créé en décembre 1994. Comme le raconte Zayd Minty⁵⁵, l'histoire du *District Six* et de son musée illustre l'aspect cosmopolite et crée du quartier⁵⁶, mais ce n'est pas le seul facteur à considérer. Ses 60.000 habitants animaient les rues, le commerce, la nature-même de la ville. Après le transfert de la population, le centre est mort. Le musée et son esthétique se basent sur l'interaction et la participation pour souligner l'importance de la mémoire. Il s'agit d'une institution culturelle mais aussi d'une propriété culturelle, qui met l'accent sur l'identité et la créolisation. Julian Jonker met le doigt sur l'importance de la propriété culturelle⁵⁷. *District Six Museum* ne s'occupe pas seulement de communication et d'éducation publique, mais légitime un vocabulaire lié aux thèmes de la justice, de la restitution, du droit de reprendre possession de son domicile. Il s'agit d'une restitution matérielle mais aussi d'une restitution culturelle qui touche la collectivité, la notion de citoyenneté, d'appartenance, d'identité. La propriété culturelle soulève la question de savoir qui a le droit de raconter l'histoire, de la traduire, de la représenter. Cette approche a un grand impact sur l'éducation publique, sur les frontières, sur les batailles juridiques. Etant donné la nature du quartier, les termes raciaux ne sont pas appropriés, mais le travail du musée impose une confrontation avec les descendants de ses habitants.

54 Cf. *The Last Days of District Six. Photographs by Jan Greshoff*, District Six Museum, Cape Town, 1996.

55 Zayd Minty (int.), Cape Town, 25/09/2006.

56 Cf. *The District Six : Public Sculpture Project*, (dir.) Crain Soudien & Renate Meyer, The District Six Museum Foundation, Cape Town, 1997.

57 Julian Jonker (int.), Cape Town, 04/10/2006.

Transformer Cape Town

Edgar Pieterse a un croissant dans une main et une tasse de café au lait dans l'autre. Je le rencontre à huit heures du matin dans un bar du centre-ville. Quinze personnes m'ont conseillé de l'interviewer, dans cette ville où il est rare de trouver deux personnes qui soient d'accord sur quoi que ce soit. Economiste spécialisé en politique urbaine, il est conseiller stratégique au gouvernement de la province. Brillant, souriant, il connaît Cape Town comme sa poche et m'en parle en avalant son petit déjeuner⁵⁸. "A entendre les intellectuels, il semble que tout aille mal" – je lui explique en faisant des miettes moi aussi – "Peu de projets, peu d'infrastructures révolutionnaires, peu de soutien du gouvernement. Mais il y a quelque chose qui cloche. La ville est en fibrillation. Elle accueillera la Coupe du Monde de football en 2010, le marché du logement est en pleine expansion et c'est la chasse aux architectes (bien payés et pleins de travail). Les bâtiments du centre sont réaménagés et on leur ajoute des étages. Des gens du monde entier envahissent les rues et certains achètent même des appartements". "Et ce n'est pas tout," – annonce-t-il affirmatif – "le nouveau stade de Green Point est en chantier ; on travaille au réaménagement de la gare et du quartier à proximité du Grand Parade ; la centrale Athlone deviendra un centre de musée, de loisirs et résidentiel. La construction des archives et du centre d'exposition *Africa Centre* devrait démarrer cette année. La municipalité a lancé le programme Cape Town 2030. La ville est en train de changer de visage, mais discrètement, en faisant le moins de poussière possible. On craint les contestations, bien que je ne sois pas d'accord : l'opinion publique est utile, les débats et les contestations le sont aussi. La culture peut apporter un changement, ouvrir de nouvelles orientations et coordonner le développement de Cape Town".

Beaucoup d'artistes et de nombreux projets culturels tentent d'interagir avec Cape Town, mais la situation est très différente de celle de Johannesburg. Johannesburg est au centre de la lutte contre l'apartheid : la population noire a manifesté, elle a envahi les rues du centre, elle a transformé la géographie urbaine de manière totale et violente⁵⁹. Les familles les plus riches ont fui le centre et se sont installées vers les banlieues protégées par des gardiens, des chiens et des barbelés ; Johannesburg est devenu un espace d'expérimentation pour les artistes et les intellectuels et – dans la difficulté de reconstruire une nation – a eu le rôle de propulseur⁶⁰. Cape Town par contre est resté à l'écart. Etant la ville blanche par excellence du pays, elle a été inévitablement beaucoup moins touchée par le changement. Beaucoup plus élégante, sûre et ordonnée que Johannesburg, la capitale est devenue un lieu d'attraction pour le tourisme ; siège des monuments et des musées les plus prestigieux, point de départ pour les excursions dans la nature surprenante du pays. Au lieu de se projeter vers l'avenir, elle s'est concentrée sur la passé et sur son patrimoine culturel et historique. En l'état actuel, les aménagements, les expositions d'art, les productions et festivals cherchent à interagir avec la ville avec des résultats très variables. "Les efforts des artistes peuvent changer les choix du gouvernement" – déclare Roger Van Wijk – "La culture est un caméléon ; l'architecture est une possibilité, mais semble ne pas

58 Edgar Pieterse (int.), Cape Town, 05/10/2006.

59 Cf. *Voices of the Transition : The Politics, Poetics and Practices of Social Change in South Africa*, (dir.) Edgar Pieterse & Frank Meintjies, Heinemann Publishers, Sandown, 2004 ; *Apartheid : The South African Mirror*, (dir.) Pep Subirós, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCB) et Bancaja (Valencia), Barcelona, 2007.

60 Cf. *Johannesburg Circa Now : Photography and the City*, (dir.) Terry Jurgan et Jo Ractliffe, Johannesburg, 2005 ; Angelique Serrao, *Johannesburg, the Other Greatest City* in "Art South Africa", vol. 4, n. 1, Spring 2005, p. 13-14.

fonctionner"⁶¹.

Creative Cape Town dispose d'un réseau qui ressemble à Cape Town, la ville créole sera le théâtre de manifestations, de musique, de performances. "Nous voulons créer une ville de gens de races différentes" – me dit Zayd Minty – "et faire ce que faisait déjà Johannesburg"⁶². *Public Eye* est un groupe d'artistes qui organise des projets d'art public depuis 1999. "Nous avons grandi en tant que militants – explique Roger Van Wijk – "et je voulais parler à travers *Public Eye*". En 2006, il a travaillé à *CascolandeNewXds* un réseau lancé aux Pays-Bas qui produit une série d'installations et d'œuvres d'artistes à New Crossroads district⁶³.

Une plate-forme ouverte aux débats et aux disputes

Daddy Buy Me a Pony, logotype CAPE, 2005. Courtesy CAPE Africa

La méthode de *CAPE* soulève immédiatement des doutes et des perplexités. Comme prévu, avant même d'organiser un événement, en décembre 2005 *CAPE* lance la *Session eKAPA*, une présentation et une plate-forme publique qui suscitent davantage de méfiance que d'enthousiasme⁶⁴. Les gens se demandent ce que la manifestation apportera, qui elle impliquera, pourquoi Susan Glanville vient de Johannesburg à Cape Town prêcher une biennale dans le contexte local. La danse commence. Artistes, intellectuels et commissaires internationaux se réunissent pour discuter la chose avec des présentations, des cris, des insultes, des plaintes, et des manifestants qui se sont peint le visage en noir pour se moquer de l'événement. "C'est devenu une question politique" – commente Peet Pienaar, auteur de la conception graphique et designer du groupe *Daddy Buy Me a Pony* – "L'image du logo a été analysée à démesure et exploitée pour parler d'autres questions. Nous voulions tout simplement une icône qui véhicule une idée de l'Afrique contemporaine. Il n'y a eu aucune discussion, aucun espace pour expliquer nos raisons et aucun soutien de la part des organisateurs, qui cependant avaient approuvé le projet"⁶⁵. "Le logo de *CAPE* était choquant" – explique Khwezi Gule, une des manifestantes et co-commissaire de *TransCAPE* – "Et nous nous sommes demandés ce que voulait projeter l'événement avec cette image perçue par beaucoup comme une provocation. Je ne pense pas que les organisateurs se soient suffisamment interrogés sur la signification de ce logo, ni sur le choix de proposer les débats dans le Centre International des Congrès et sur le prix de l'entrée pour les participants"⁶⁶.



61 Roger Van Wijk (int.), Cape Town, 30/09/2006.

62 Zayd Minty (int.), Cape Town, 25/09/2006.

63 Roger Van Wijk (int.), Cape Town, 30/09/2006 ; Sue Williamson (int.), Cape Town, 30/09/2006.

64 Cf. Kim Gurney, *Relocating Contemporary African Art* in "Art South Africa", vol. 4, n. 3, Autumn 2006, p. 11-13 ; Kim Gurney, *Dodgy Design? Even the Packaging of eKapa was problematic* in ibidem, p. 13 ; Storm Janse van Rensburg, Edgar Pieterse, Noëleen Murray, Premesh Lalu et Rory Bester, *Stop the Party, Go Home* in ibidem, p. 21-24.

65 Peet Pienaar (int.), Cape Town, 27/09/2006.

66 Khwezi Gule (int.), Cape Town, 27/09/2006.

"Je ne suis pas sûre de comprendre" – dis-je à Susan Glanville après ses explications sur le projet de CAPE – "Le modèle du nouvel événement est la Biennale de Johannesburg de 1995 plutôt que de 1997. Mais n'est-ce pas la Biennale de Johannesburg de 1997 qui a obtenu un grand succès international ?"⁶⁷

La question de l'accès semble ranimer les tensions provoquées par la Biennale de Johannesburg de 1997, organisée par Okwui Enwezor. Un événement salué avec enthousiasme par le public international, mais durement attaqué par les artistes et les commissaires sud-africains⁶⁸. "La Biennale de Johannesburg a ouvert ses portes tandis que la ville déclarait faillite" – explique Stacy Hardy, écrivain et collaboratrice de CAPE – "Les problèmes financiers ne peuvent certainement pas être attribués au commissaire, mais l'événement a certainement eu des faiblesses. Après l'inauguration les locaux étaient pratiquement vides, avec très peu de public local, et de nombreux artistes sud-africains se sont sentis dépossédés, exclus. En y pensant à posteriori, peut-être que la volonté de ne pas rouvrir le débat sur la Biennale de Johannesburg a été une erreur de *Session*. Nous voulions regarder vers l'avenir, mais il semble bien que de nombreuses questions n'avaient pas encore été digérées et n'avaient pas encore trouvé l'espace nécessaire pour être analysées"⁶⁹.



Catalogue Johannesburg Biennale 1995, couverture

La Biennale de Johannesburg naît en 1995 et meurt en 1997. La première édition⁷⁰ célèbre la fin de l'apartheid. En regardant la liste des participants on a l'impression que tout le monde a été invité : artistes sud-africains, artistes qui vivent en dehors de l'Afrique du Sud, représentants internationaux. Les commissaires étrangers sont accompagnés par des jeunes gens à transformer en jeunes commissaires. "Je me promenais dans les salles et je demandais : c'est toi le commissaire ? Alors parle-moi de cet artiste et de son œuvres" – me raconte Simon Njami – "Et ces jeunes me répondaient qu'en réalité ils ne savaient pas, ils n'étaient que des assistants, ils venaient de commencer"⁷¹. La Biennale de Johannesburg de 1995 est partie avec élan et a réussi à donner la parole à un nombre incroyable de personnes. L'événement a approché une nouvelle génération à la production d'expositions, de revues, d'espaces culturels et de projets de collaboration. La

67 Susan Glanville (int.), Dakar, 05/05/2004.

68 Sabine Marschall, *The Impact of the Two Johannesburg Biennales (1995 and 1997) on the Formation of a 'New South African art'* in "Social Dynamics", 25, n. 2, 1999, p. 119–137 ; Carol Becker, *Surpassing the Spectacle: Global Transformations and the Changing Politics of Art*, Rowman & Littlefield, 2002, p. 101-106 ; Marie-Laure Allain, *Biennale de Johannesburg : chronique d'une mort annoncée* in "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008. Cf. aussi Sean O'Toole, *L'évolution de l'exposition transitionnelle. L'art de la compétition en Afrique du Sud* in "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008.

69 Stacy Hardy (int.), Cape Town, 27/09/2006.

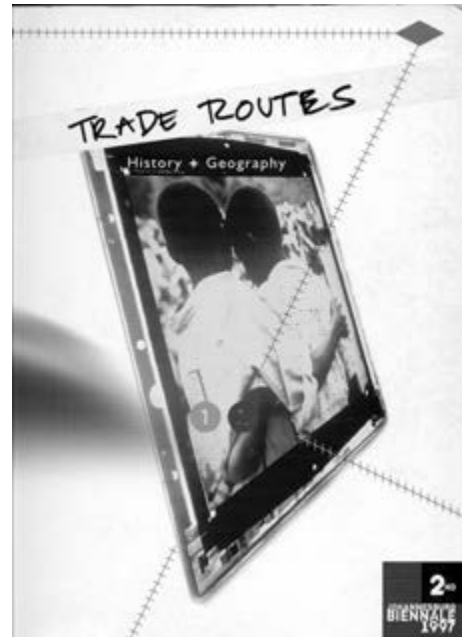
70 *Africus : Johannesburg Biennale*, (dir.) Christopher Till, Johannesburg, 1995. Cf. Bernd Scherer, *Johannesburg Biennale : Interview with Lorna Ferguson* in "Third Text", 9, n. 31, 1995, p. 83 ; David Koloane, *Africus : The Johannesburg Biennale ; A Perspective* in "African Arts", 29, 1996, p. 50–56.

71 Simon Njami, Douala, *Ars&Urbis Curatorial Meeting* (conf.), (dir.) Doual'Art, Douala, 19-24/01/2009.

sélection a toutefois manqué. La biennale a été un laboratoire plutôt qu'une exposition destinée à valoriser le travail de ses protagonistes.

Catalogue Johannesburg Biennale 1997, couverture

L'édition suivante de 1997⁷² change complètement de méthode. Sous la direction artistique d'Okwui Enwezor, la Biennale de Johannesburg mise sur les artistes. Ce ne sont plus les Sud-africains, ni l'Afrique du Sud qui sont sous les projecteurs, mais les œuvres. Les expositions parviennent à lancer quelques noms dans le panorama international de l'art et, pour ceux qui n'ont pas été choisis, la biennale est une occasion manquée. "Avec la fin de la Biennale de Johannesburg, les nouvelles générations viennent à manquer" – dit Stacy Hardy – "Les artistes de renom d'Afrique du Sud sont issus de la biennale"⁷³. Johannesburg est à la fois un avertissement et un modèle. CAPE vise à équilibrer la présence des artistes étrangers avec celle des artistes locaux et, surtout, parle constamment du public.



Le dernier jour de eKAPA, à la demande générale, le programme des présentations est modifié afin que Susan Glanville – principale promotrice et organisatrice de l'événement – puisse s'asseoir en face de l'auditoire et expliquer ce qu'est CAPE et comment fonctionne la manifestation. L'image reste floue : la seule chose qui semble claire est que Gavin Jantjes – directeur artistique sélectionné parmi les quelques candidats à avoir répondu à l'appel public – a pour mission d'organiser un événement d'art et de culture contemporaine africaine international de longue haleine et d'impliquer toute la ville. Dommage qu'en sept mois, avec une organisation amplement critiquée et une stratégie financière précaire il soit impossible d'aspirer à tant. Deux commissaires ajoutés – Khwezi Gule et Gabi Ngcobo – sont nommés et commencent leur recherche par une visite à la Biennale de Dakar. Cindy Poole et Kevin McCaule font démarrer le programme de sensibilisation sur l'art (art awareness) avec des réunions hebdomadaires, des leçons, des ateliers et des conférences ; Storm Janse van Rensburg coordonne X-CAPE et les événements en marge pour ensuite démissionner et travailler pour le nouveau siège de la Galerie Goodman. Le personnel augmente et la ville se prépare à accueillir le public international annoncé.

Au-delà des critiques, le débat met en évidence le potentiel de Cape Town : la possibilité d'établir des relations différentes avec l'Occident, d'essayer de nouvelles stratégies pour représenter la production africaine, de promouvoir la création d'infrastructures et d'observer la réalité sud-africaine avec un regard nouveau. "Nous devons cesser de blâmer l'Occident et commencer à nous demander ce que nous pouvons faire. Nous devons penser et agir comme si nous vivions dans un état d'urgence" : cette phrase prononcée par le

72 *Trade Routes : History and Geography : 2nd Johannesburg Biennale* (dir.) Okwui Enwezor, Johannesburg, 1997. Cf. Jen Budney, *Who's It For ? The 2nd Johannesburg Biennale* in "Third Text", 42, 1998, p. 88-94 ; Jen Budney, *Trade Routes at the Crossroads* in "Atlantica", n. 19, 1998, p. 120-133. La seconde biennale de Johannesburg accueille des expositions dirigées par Okwui Enwezor et Octavio Zaya, Colin Richards, Kellie Jones, Gerardo Masquera, Yu Yeon Kim et Hou Hanru.

73 Stacy Hardy (int.), Cape Town, 27/09/2006.

commissaire N'goné Fall lors de la conférence rebondit de bouche en bouche et devient le slogan le plus cité pour l'avenir d'un événement qui, d'Afrique, veut se pencher sur l'Afrique et attirer les regards du monde sur Cape Town⁷⁴.

"Les grandes expositions sur l'Afrique ont créé de la confusion autour de l'idée de l'Afrique" – commente Gavin Jantjes – "Une exposition ne peut pas couvrir tout un continent et le débat sur l'art africain a lieu avec trop peu de contacts avec le continent. La reconnaissance de l'art passe à travers un exercice coûteux, ni facile ni bon marché. Nous avons besoin d'une force politique, d'expositions qui puissent faire faire des progrès dans cette direction"⁷⁵. "L'Afrique du Sud est un satellite de l'Occident" – m'explique Khwezi Gule – "par contre il est intéressant de se concentrer sur d'autres pays africains. Il existe des liens entre l'Occident et l'Afrique, mais pas à l'intérieur de l'Afrique. Il y a peu de relations Afrique-Afrique. Pour nous, il est important de donner de l'espace aux artistes qui travaillent sur le continent, pas seulement à ceux qui se sont affirmés sur la scène internationale"⁷⁶.

CAPE Avant-première

Je monte dans le bus à cinq heures⁷⁷. CAPE nous emmène faire le tour des institutions artistiques en attendant son ouverture officielle. *Bell Roberts Contemporary, 34 Long Gallery, Blank Projects, Erdmann Contemporary Photographers, João Ferreira Fine Art Gallery...* La ville et ses galeries défilent sous nos yeux selon un itinéraire organisé qui va du centre à la périphérie. Le bus s'arrête et un nouveau groupe de joyeux visiteurs monte en abandonnant un sillage de verres vides. Stacy Hardy est debout devant le siège de CAPE : ce soir il s'occupe de la sécurité. Polyvalente, polyglotte et multifonctionnelle, Stacy Hardy sait tout faire. Artiste, écrivain, designer, scénographe, elle a suivi le projet de CAPE dès ses débuts, l'a alimenté et soutenu. "CAPE a un énorme pouvoir de communication" – m'explique-t-elle blottie contre la porte, nerveuse et ardente dans ses habits noirs qui la rendent presque invisible – "CAPE peut attirer un large public et peut stimuler et éclairer toute la scène artistique de la ville, créer de nouvelles voies et renforcer les initiatives et la visibilité des artistes sud-africains"⁷⁸. Un autre bus arrive, d'autres visiteurs, d'autres verres vides. Prochaine étape : Zula Sound Bar.

Bien que l'organisation reçoive plus de soixante-dix propositions d'expositions en marge, un signe évident d'un nouvel enthousiasme et de l'implication des institutions civiques, on annonce le changement de date. "Cape Africa has taken a strategic decision to change the dates" : l'événement est reporté au 24 mars 2007⁷⁹.

Prévue à l'origine sous le nom de *TransCAPE* la grande exposition qui devait avoir lieu tous les deux ans (on parlait bien de biennale ?) est rebaptisée simplement *CAPE*. Pour consoler les personnes déçues qui s'attendaient à trouver à Cape Town la (non-)biennale, on organise *Cape Art Circuit*, une tournée des lieux culturels de la ville en bus. "Renvoyer la manifestation à une nouvelle date semble avoir fait prendre conscience de ce qu'un tel

74 Cf. Kim Gurney, *Relocating Contemporary African Art* in "Art South Africa", vol. 4, n. 3, Autumn 2006, p. 11-13.

75 Gavin Jantjes (int.), Cape Town, 27/09/2006.

76 Khwezi Gule (int.), Cape Town, 27/09/2006.

77 CAPE Art Circuit, Cape Town, 06/10/2006. Cf. Kim Gurney, *CAPE Art Circuit* in "Artthrob", 06/2006.

78 Stacy Hardy (int.), Cape Town, 06/10/2006.

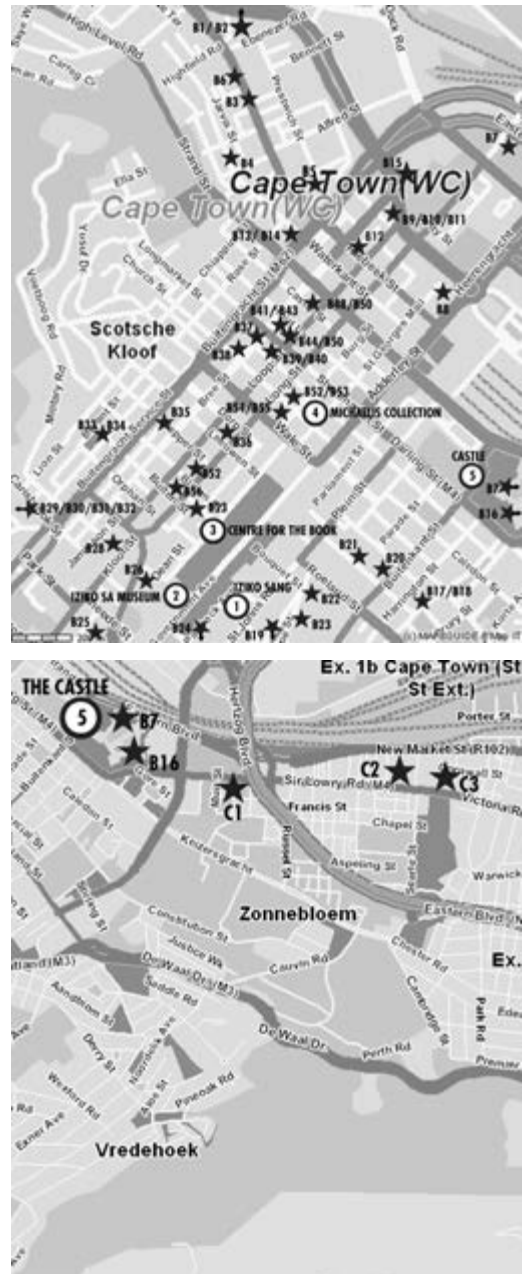
79 CAPE, Press communicate, 2006.

Cape Town in *TransCAPE*, dépliant, 2007

événement peut apporter" – explique Gabi Ngcobo⁸⁰. "Je ne pense pas que les organisateurs se soient vraiment rendu compte des conséquences du renvoi de l'événement pour de nombreuses institutions de Cape Town" – riposte Andrew Lamprecht, critique et commissaire – "et, comme l'a souligné Sue Williamson dans les pages de "Artthrob"⁸¹, le succès ou l'échec de l'événement aura des répercussions sur l'image de tout le monde"⁸².

CAPE cherche une méthode qui permette de "recoudre" la ville et l'attention pour le grand public est répétée à plusieurs occasions. Stacy Hardy me raconte qu'une enquête du département de l'art et de la culture a montré, à l'aide de questionnaires, que la plupart des passants croyaient que le musée national était un palais de justice⁸³. Pour inviter le public à entrer dans l'exposition, produire une atmosphère créative et promouvoir une pédagogie visuelle, CAPE entreprend un programme très riche d'enseignement, de réunions, d'ateliers et de conférences hebdomadaires ; elle s'organise de manière à disposer de salles distribuées un peu partout, d'œuvres dans des espaces publics, de visites en bus. Selon Khwezi Gule l'art peut changer les idées et les attitudes et peut encourager à se déplacer à travers la presqu'île⁸⁴.

TransCAPE prévoyait vingt et un lieux d'exposition et plus de soixante artistes ; cela a ensuite été redimensionné pour *CAPE2007*. Pour *TransCAPE*, aussi bien que pour *CAPE2007*, la sélection des artistes est le résultat d'un processus de consultation. Chaque commissaire avait sa liste et en a discuté avec les autres. Khwezi Gule ne voulait que de nouveaux artistes, mais "il est extrêmement difficile de n'avoir que des noms inconnus", me dit-il⁸⁵. "Nous nous sommes concentrés sur des œuvres en un certain sens irritantes" – explique Gavin Jantjes – "qui puissent stimuler les sens et demandent un effort de concentration"⁸⁶. Les recherches sont



80 Gabi Ngcobo (int.), Cape Town, 27/09/2006.

81 Sue Williamson, *TRANS CAPE postponed for six months in "Artthrob"*, n. 108, 08/2006.

82 Andrew Lamprecht (int.), Cape Town, 25/09/2006. Cf. aussi Andrew Lamprecht, *Are We Celebrating or Are We Saying 'I Told You So'?* in "Artthrob", n. 109, 09/2006.

83 Stacy Hardy (int.), Cape Town, 27/09/2006.

84 Khwezi Gule (int.), Cape Town, 27/09/2006.

85 Khwezi Gule (int.), Cape Town, 27/09/2006.

86 Gavin Jantjes (int.), Cape Town, 27/09/2006.

menées au moyen de visites et de contacts. La Biennale de Dakar a joué un rôle central. "La Biennale de Dakar est un lieu de rencontre, mais aussi un parfait chaos" – m'explique Gabi Ngcobo – "Contemporain signifie complexe. Ce qui est contemporain implique une concentration sur le moment présent et la prise en considération de toutes les influences de ton pays"⁸⁷.

Structurer une exposition dans différents endroits permet de créer un intervalle de temps entre une œuvre et l'autre, une compréhension et une lecture plus articulée, mais aussi de créer une série d'itinéraires dans la ville, comme l'explique Gavin Jantje⁸⁸. "Mais l'interaction avec la ville exige plus qu'une approche chorégraphique" – souligne l'architecte Iain Lowe⁸⁹, professeur à l'Université de Cape Town et directeur de la revue annuelle "Digest of South African Architecture". En 2007, CAPE parvient à coordonner des expositions et des projets au centre-ville aussi bien qu'à l'extérieur, à Woodstock et Stellenbosh. Cette interférence cesse à la fin du projet, comme dans presque toutes les biennales ; au surcroît la manière selon laquelle le projet s'étend sur la presqu'île apparaît un peu paradoxale.

Woodstock, autrefois populaire et mal famé, est devenu un des quartiers les plus dynamiques et branchés de Cape Town. Très proche du centre, Woodstock offre non seulement des galeries d'art mais aussi de nouveaux magasins et un marché qui attire les foules le samedi. Parmi les carottes bio et le pain fraîchement sorti du four on peut observer tous les contrastes de la ville : des usines désaffectées, des vieilles maisons délabrées, des baraques et des bâtiments neufs ou rénovés. La richesse la plus éhontée se mêle à la misère ; la nouvelle classe moyenne charge enfants et sacs à provisions dans la voiture pour aller faire du shopping. Bien protégé par une barrière et des gardes, le marché est à proximité des galeries *What if the World* et *The Old Biscuit Mill*. En 2007, la Galerie Goodman a acheté un nouvel immeuble à Woodstock, tandis que *Greatmore Studios*, le centre de résidence d'artistes un peu délabré relié à *Triangle Arts Trust* qui est situé là depuis toujours, semble se trouver par hasard dans le cyclone plus qu'en faire partie.



Stellenbosh in *TransCape*, dépliant, 2007

Stellenbosh est par contre le cœur de la production de vin de la presqu'île de Cape Town. C'est l'un des quartiers les plus appétissants pour les riches qui veulent habiter dans la verdure à une demi-heure de la ville. Il y a une université et quelques galeries, mais surtout *Africa Centre*. Créé par la société *Spier Holdings*, *Africa Centre* est un musée et des archives au sein du domaine *Spier Estate*, une des propriétés viticoles de la région qui possède un grand hôtel, des installations sportives, tennis et golf, des restaurants et des bungalows pour les hôtes. Dans un scénario de vacances si parfait qu'il semble fait en plastique – verte la nature et blancs les clients – le projet d'*Africa Centre* est en fait un projet un peu fou. Interdisciplinaire, micro et

87 Gabi Ngcobo (int.), Cape Town, 27/09/2006.

88 Gavin Jantjes (int.), Cape Town, 27/09/2006.

89 Iain Low (int.), Cape Town, 29/09/2006.

macroscopique, mis en réseau avec les institutions du continent, destiné à un public local et international, il prévoit un nouveau bâtiment à usages multiples et 3.000 unités de logement destinées à des familles ayant des revenus variables, à des artistes et des intellectuels, aux hôtes d'un nouvel hôtel, tous joyeusement mélangés. Mais la chose vraiment étonnante, c'est que l'idée du musée conçu comme une ville a été planifiée et discutée pendant 14 mois par un groupe de 10 intellectuels de formation, expériences et pays différents qui se sont réunis en divers endroits du monde pour discuter et réfléchir. "Si cela fonctionne, ce sera le projet le plus visionnaire jamais construit en Afrique du Sud", annonce Egdar Pieterse⁹⁰, un des dix cerveaux qui ont conçu l'*Africa Centre*⁹¹.

⁹⁰ Edgar Pieterse (int.), Cape Town, 05/10/2006.

⁹¹ Le rapport de l'équipe de travail qui a réfléchi sur la structure et les visions de l'*Africa Centre* n'a pas même été inclus dans la page web de l'organisation (www.africacentre.net) qui s'est transformée au fil du temps en une vitrine toujours plus institutionnelle.

4. La Triennale de Luanda de 2007



Philippe Pirotte et Fernando Alvim, Biennale de Dakar, 05/05/2002

Deux jours avant son ouverture, *Dak'Art 2002* est en préparation. Le grand espace de la foire, qui accueille la biennale pour la première fois, résonne des travaux en cours, tandis que le décorateur Stéphane Schraenen traverse les salles en courant, donnant des ordres et maugréant. De temps en temps, quelqu'un s'arrête pour parler avec Lisa Brice, assise tant bien que mal sur une table placée au bout de la petite paroi qui lui a été donnée pour installer *Easy Walk* – une série de six tissus dont la broderie évoque un livret d'instructions pour mettre les bigoudis des années soixante, en pleine guerre froide, ou expliquer aux dames comment un bon spray anti-agressions les fera vivre en sécurité, elles et leurs familles. Sue Williamson, lumineuse, raconte les nouveautés de l'Afrique du sud ; Fatma Charfi M'Seddi décrit le désert suisse pour un artiste tunisien vivant à Berne ; Rodney Place vérifie le fonctionnement de son œuvre et Emeka Udemba passe de temps en temps avec une caisse de bière, des paquets de cigarettes et du Coca-Cola car, comme elle me l'explique, "il faut encourager les ouvriers". Dans la biennale en construction, Fernando Alvim se promène. Il se présente, fume. Il sort un exemplaire de la revue "co@rtnews", explique *Camouflage*, son espace d'art à Bruxelles, et commence à enflammer les esprits. Fernando Alvim est un conspirateur. Il invective, il anime les débats idéologiques et surtout politiques. On peut, on doit changer le monde, et tandis qu'il parle on a la sensation que l'on ne peut rester là les bras croisés, que c'est important, urgent. L'espace qu'il a créé à Bruxelles est un satellite culturel africain en Europe. "Un peu comme les centres culturels français dans le monde, m'explique-t-il, parce que la culture africaine doit coloniser l'Europe". Et il parle de son projet visant à créer une série d'antennes africaines fortes,

reliées entre elles. Fernando Alvim est un prédicateur, un propagandiste, donc un artiste. Exagéré, brodeur, fanfaron (et plutôt méchant) mais, rien à dire, un visionnaire honnête et grandiose. On dirait qu'il est à Dakar pour faire du prosélytisme. Dans un salon ou autour d'une piscine – avec Simon Njami qui sirote un gin tonic – Fernando Alvim prêche. On est en plein raz-de-marée. A couper le souffle. On a le sentiment que l'image du monde qu'on s'était mise en tête se couvre de flèches qui relient Bruxelles à Luanda, Luanda à Cape Town, Dakar à Bruxelles, Le Caire à la Suède... et on finit par croire bel et bien à cette vision. Evidemment on se réveille vaguement ivre, prêt à revenir sur les problèmes de prêts hypothécaires et de recouvrement de créances. Mais pas lui. Parce que pour lui c'est une guerre : d'un côté la poésie et de l'autre la politique. Quelques jours plus tard il participe à une conférence sur les biennales organisées par Koyo Kouoh et ne dit presque rien⁹². Aucune vision, aucun charisme. Il continue à se battre, mais le champ de bataille est le hall de Notovel, le bouche à oreille et l'écho de ceux qui l'ont connu et réussissent à raconter ses œuvres.

Luanda, trienal-de-luanda.net, 2006

Née dans un climat de reconstruction d'après-guerre et avec l'appui de politiciens et d'industriels locaux, la Triennale de Luanda se propose de redonner sa splendeur à la capitale de l'Angola à travers l'art et la création de lieux d'art⁹³. La Triennale est un projet de Fernando Alvim, un projet politique, pas seulement culturel. Le choix de s'orienter vers l'Afrique se manifeste dans le désir de ne pas être un "événement d'art africain", mais un "événement africain d'art". La Triennale de Luanda affirme sa centralité et sa vision indépendante du monde, en évitant consciemment le piège de l'art contemporain africain et de la chasse à sa définition.



La Triennale de Luanda est une idée plus qu'une exposition triennale. Une idée d'exposition triennale. On en parle, on chuchote, on rapporte des ragots. Aura-t-elle lieu ? A-t-elle eu lieu ? Comment cela s'est-il passé ? Quand sera la prochaine ? En fait, la Triennale de Luanda est essentiellement le nom que Fernando Alvim a décidé de donner à toute une série d'idées. Il aurait peut-être pu l'appeler "une série d'espaces, d'activités et d'œuvres qui transforment la ville de Luanda, qui veulent avoir un impact sur l'Angola et une dimension internationale, et qui me permettent de faire tout ce que je veux. Et de changer d'idée". Certes, par rapport à un résultat du genre, le titre de "Luanda triennial" est nettement plus efficace et déclare rapidement : 1. qu'il s'agit d'un grand projet puisque c'est un événement TRIENNAL ; 2. Que cela se déroule à Luanda qui est la capitale de l'Angola ; 3. Que le projet se poursuivra, en principe tous les trois ans.

92 Espace Biennales Internationales : La circulation de l'art africain contemporain/Showcasing Contemporary African Art, (dir.) Koyo Kouoh et Gorée Institute, CICES, Dakar, 15/05/2002 avec le soutien de Fondation Prince Claus.

93 Sue Williamson, *The Triennial de Luanda is Coming : A New Vision for Art Events in Africa Based on an Interview with Fernando Alvim* in "Artthrob", n. 97, 09/2005 ; Ruth Sacks, *Tropical High Tech : Recent activities of the Triennial de Luanda* in "Artthrob", n. 101, 01/2006 ; Eve Therond, "Guerrilla Art in "Fifth Issue", 2007, p. 20-27 ; Nadine Siedert, *Angola Pop (2005-2007) : la première Triennale de Luanda* in "Africultures", dossier Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ?, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008. Fernando Alvim (int.), Venise, 22/04/2007.



La Triennale de Luanda est effectivement une œuvre d'art de Fernando Alvim qui a toujours produit des projets conceptuels, grandioses, passionnés, subversifs et surtout visionnaires, comme *Memorias intimas Marcas*, *Mbutu Muande Visionary Nation* (2000-2005), *Next Flag*⁹⁴, *Sussuta Boé* ou la revue "co@rtnews"⁹⁵. La Triennale de Luanda ne fait pas exception, au contraire, c'est l'œuvre la plus révolutionnaire, folle et délirante qui ait passé par la tête de son artiste-fondateur.

Fernando Alvim commence à travailler à la Triennale de Luanda en 2002, d'abord à Bruxelles puis, la même année, de retour à Luanda où il a grandi jusqu'en 1987 et où, en 1992, il a créé un centre d'art contemporain avec Elinga Teatro. Il est difficile de retracer la naissance de la Triennale de Luanda sans se perdre dans d'autres projets, parce que c'est justement ce réseau de connexions dense qui caractérise la Triennale et explique la démarche de son fondateur. Le centre

d'art de Luanda n'est pas seulement une première étape institutionnelle pour la naissance de la Triennale, mais il montre la logique selon laquelle les autres institutions seront fondées. La première – ce centre – est dédiée à l'art avec une dimension fondamentalement citadine. La seconde – CCASA, Centre of Contemporary Art of Southern Africa fondée en 1997 en Afrique du Sud – est déjà une entité plus fluide. Elle a de plus vastes horizons, transnationaux et régionaux (une "région" qui, rappelons-le, couvre environ un quart du continent et bien plus que l'Europe tout entière), et elle se veut un organisme à multiples fonctions, emplacements et langages : maison d'édition (éditeurs Coartnews) revue ("co@rtnews : African Review of Contemporary Art and Culture"), archive (Autopsia) et programme de résidence (Area). C'est dans la même direction qu'en 1999 il inaugure l'espace *Camouflage* de Bruxelles – 3^e étape – qui non seulement trouve ses origines dans les projets précédents et part d'un réseau de connexions existant, mais sera conçu comme une extension de l'organisation précédente. *Camouflage* n'est pas un "centre", c'est un satellite : le centre est CCAS (basé en Afrique du Sud) ; le centre est en Afrique. A Bruxelles, il n'y a qu'un espace physique.

En 2001, il crée à Luanda une quatrième institution : TACCA (*Territorios de arte e cultura contemporanea africana*), fondée pour opérer en réseau avec CCASA (avec sa base en Afrique du Sud et son satellite à Bruxelles), CCAE (*Centre of Contemporary Art of East Africa*, Nairobi) et CACAO (*Centre d'art contemporain d'Afrique de l'Ouest*, Dakar). Le projet que Fernando Alvim présente à la Biennale de Dakar en 2002 et dans la revue "co@rtnews" (où il dresse la liste des espaces) ne semble cependant pas se réaliser conformément aux intentions de son promoteur. Le désir de garder tout en main se heurte à des problèmes d'organisation, de manque d'espace et peut-être aussi à des aspirations et des visions divergentes, inconciliables avec la conception initiale ou tout simplement incapables d'en saisir la logique et de la suivre. Il n'est certainement pas facile de comprendre le projet, d'autant plus qu'il se modifie inévitablement avec le temps. Il faut aussi garder à l'esprit que

94 *Next Flag. The African Sniper Reader*, (dir.) Fernando Alvim, Heike Munder & Ulf Wuggenig, JRP Ringier, Zurich, 2005.

95 Christian Hanussek, *Interview with Fernando Alvim*, Bruxelles, 2004 (in "Oozeap" et in *Meanwhile in Africa...*).

Fernando Alvim ne conçoit pas nécessairement ces institutions comme des espaces physiques. CCASA, le centre qu'il a créé en 1997 en Afrique du Sud, est né sans salles d'exposition : c'est une organisation qui publie, collectionne des œuvres et organise des rencontres. *Camouflage*, en revanche, est un espace d'exposition, ce qui élargit les activités du CCASA qui devient alors un organisme avec une présence publique. D'autre part, *Camouflage* n'est pas une galerie avec un siège fixe, mais un "concept de lieu d'exposition" ; il permet donc de fonder d'infinis *Camouflage* et de les exporter partout dans le monde, en créant de nouveaux liens et de nouvelles fenêtres africaines. Les projets de Fernando Alvim poursuivent des utopies et sont toujours caractérisés par une ouverture vers l'infini. Leurs noms et la manière selon laquelle ils sont conçus visent à saboter le système existant, à brouiller les réseaux et à mettre au centre l'Afrique, ou plutôt l'africanité dans le sens le plus vaste et inclusif du terme. La culture est politique : elle transforme les lieux, elle dérange, elle interfère avec la normalité ; c'est la clef de la renaissance de l'Angola, son pays d'origine et maintenant, après tant d'années vécues à Bruxelles – son pays de résidence.

Derrière tout ce réseau d'institutions et de liens plus ou moins efficaces et fonctionnant, il y a une société de production créée à Bruxelles en 1988 sous le nom de *Sussuta Boé*, producteur d'art contemporain. En 2000 s'y ajoute également la *Costa Reis Compilação de Arte Africana Actual*, créée en collaboration avec Rui Costa Reis, à Luanda. En 2005, Fernando Alvim commence aussi la *Fundação Sindika Dokolo* avec Sindika Dokolo et une autre société de production, cette fois à Luanda, sous le nom de *SOSO | LAX arte contemporânea e softwares culturais*.

Lui aussi conçu comme un organisme tentaculaire, SOSO est "un système culturel expérimental pour les villes africaines" tel que le définit Fernando Alvim qui le lance en 1999 en collaboration avec Ola dele Kuku, puis qui l'applique à Luanda parallèlement à la création de la Triennale⁹⁶. Dans la pratique SOSO propose de transformer des bâtiments abandonnés en centres d'art. L'idée est d'utiliser des espaces culturels pour donner un nouveau souffle à la ville, brisant la logique de la violence que connaissent les habitants et créant des espèces d'oasis. Dans une des villes les plus compliquées du monde, Luanda, avec son passé récent de guerres, ses ruines et sa misère, Fernando Alvim réussit à impliquer des industriels locaux et à leur faire mettre leurs entrepôts à disposition. Quelque chose comme "Bonjour, je m'appelle Fernando Alvim. J'ai vu que vous avez un immeuble inutilisé, vous voudriez bien me le prêter ? Je mettrai votre nom parmi les sponsors...". Le procédé pour obtenir des locaux doit avoir fonctionné plus ou moins de cette manière, probablement aussi grâce au fait que Fernando Alvim est bien introduit à Luanda et qu'il connaît des propriétaires immobiliers. Ces espaces proposent des œuvres d'art et un monde complètement différent de ce qui les entoure.

Selon les initiateurs de SOSO, ce sont précisément la désorientation et la décontextualisation qui créent de nouvelles dynamiques et de nouvelles possibilités de transformation urbaine. C'est suivant cette logique que naissent *SOSO-Correios Artes Visuais*, *SOSO-Correios Multimedia*,

⁹⁶ Il existe différents points de contact entre le travail de Fernando Alvim et celui d'Ola dele Kuku ; en particulier la création de centres d'art comme instruments de régénération urbaine et sociale dans des contextes dégradés par les guerres et les conflits est au centre du travail développé par Fernando Alvim à Luanda et entrepris par Ola dele Kuku à Freetown. Ola dele Kuku est le fondateur de L-ARN Laboratorium – Academic Research Network qui a impliqué un réseau intéressant d'architectes africains et a organisé en 2002 une rencontre au sein de la Biennale de Dakar intitulée *Esthétique Urbaine*, CICES, Dakar, 15-16/05/2002. Ola dele Kuku (int.), Bruxelles, 29/06/2005.

Grupo Antonio Mosquito, UNAP, SOSO-Bai Arte, SOSO-Globo Artes Visuais, SOSO-Baleizao et SOSO-Eskom.

Tous les espaces qui ont accueilli la Triennale en 2006-2007 ont été prêtés par leurs propriétaires pour l'événement. Ces espaces ont été constamment animés par les écoles qui ont visité l'exposition et participé à des ateliers, tandis que les étudiants de tout le pays ont été invités à produire des dessins et des peintures sur de grandes feuilles de papier distribuées gratuitement et sur lesquelles apparaît le logo de la triennale, de manière à créer, – là aussi selon l'idée d'Alvim – d'autres espaces d'interaction en dehors de la capitale.

Cette façon de travailler sur la transformation de la ville de Luanda est essentielle pour comprendre l'impact et l'approche de la triennale ; le lien entre la Triennale et Sindika Dokolo est important lui aussi.

La collection Sindika Dokolo est née des cendres de la collection Hans Bogatzke⁹⁷. Fernando Alvim collabore à partir de 1999, à travers la société *Sussuta Boé*, avec le collectionneur Hans Bogatzke (1949-2006) qui se passionne pour l'art africain et a commencé en 1983 à faire des recherches en Tanzanie et à acheter des œuvres de John Fundi. S'il s'intéressait d'abord aux œuvres d'artistes autodidactes ou d'une formation bien ancrée sur le continent (il y fut encouragé lors de l'exposition *Magiciens de la Terre* de 1989), au fil du temps Bogatzke élargit son horizon aux artistes d'origine africaine qui étudient et vivent en Europe et aux Etats-Unis. Le collectionneur se transforme en producteur ; il finance les installations, vidéos et performances de Zwelethu Mthetwa, Fernando Alvim, Goddy Leye et participe à des projets multimédia, comme la revue "co@rtnews", *Camouflage* (inaugurée le 10 Janvier 2000 avec une exposition de la collection) et les satellites africains. Le 11 septembre 2001 Hans Bogatzke tombe dans le coma et meurt cinq ans plus tard. Sindika Dokolo (né en 1972) a déjà vu les œuvres de la collection Hans Bogatzke à l'exposition *Looking Both Ways*⁹⁸ et – encouragé par Fernando Alvim qui veut faire venir la collection en Afrique – décide de l'acheter. C'est Fernando Alvim qui, en 2005, traite à la fois la vente et l'achat : la Fundação Sindika Dokolo est créée ; Alvim en est le directeur général et le responsable de collection ; il achète les quelque 480 œuvres rassemblées par Hans Bogatzke auxquelles s'ajoutent les 200-300 œuvres déjà recueillies ou en cours d'achat par Sindika Dokolo. Ce sont précisément ces pièces qui seront exposées à Luanda à l'occasion de la Triennale. Elles sont prêtées, présentées à l'intérieur d'un programme d'exposition temporaire de LAX et montrées en 2007 dans le Pavillon Africain à la Biennale de Venise. C'est ainsi que Fernando Alvim a réussi à construire une vraie machine de guerre à Luanda. La Fondation Dokolo – détentrice de la collection, collaborant avec d'autres collectionneurs angolais, est copropriétaire de la Triennale de Luanda (l'autre copropriétaire est Fernando Alvim qui y a contribué financièrement et détient les droits d'auteur du projet). *SOSO/Lax* est responsable de la production.

Reportée à plusieurs reprises, la première édition de la Triennale de Luanda est structurée en deux phases : une phase nationale (*Observatório de imágética africana*, novembre-décembre 2005) et une phase internationale (*Arte, história e política contemporânea africana*, de mars à mai 2006). Par rapport à la conception originale, qui a impliqué un certain nombre de

97 Jeorg Bader & Hans Bogatzke, *El coleccionista como productor*, 27/10/2009.

98 *Looking Both Ways : Art of the Contemporary African Diaspora*, (dir.) Laurie Ann Farrell & Valentijn Byvanck, Museum for African Art, New York, 2003 ; Maurizio Maldini, *Looking Both Ways. L'arte della diaspora africana* in "Africa e Mediterraneo", n. 50, 04/2004, p. 86-88.

commissaires sur des projets spécifiques, la manifestation semble se débrouiller avec ce qu'elle a, ce qui somme toute n'est pas mal du tout si l'on considère les quelques 700 œuvres de la collection Dokolo et les lieux d'exposition créés par SOSO. En outre, en deux ans, 62 personnes environ ont été invitées et reçues par la Triennale pour des conférences, performances, expositions et résidences d'artistes, ce qui a enrichi et renforcé son réseau international grâce aussi aux échos et au bouche à oreille. Tous les projets et le matériel de communication sont produits en Angola et – bien qu'il soit franchement difficile de comprendre à partir du site et des dépliants ce que sont et combien sont *soso/SOSO, lax, camouflage, CC* et compagnie – la qualité graphique donne tout de suite une bonne première impression. Un projet soigné, contemporain, cool.

La Triennale de Luanda est aussi bizarre (et souvent contradictoire) qu'immense et importante. C'est un projet "africain", mais d'une manière profondément différente des nombreuses expositions et publications d'art contemporain africain. Fernando Alvim ne veut pas donner de la visibilité à la production culturelle de l'Afrique : il veut lui donner du pouvoir. Pour lui, parler de l'Afrique est un choix politique⁹⁹.

⁹⁹ La référence politique explicite aux mouvements indépendantistes des années cinquante et soixante est évidente dans une série de portraits de l'exposition *Check List Luanda Pop*, désormais connue comme le Pavillon Africain de la Biennale de Venise de 2007.

5. La Triennale de Douala SUD-Salon Urbain de Douala



Fred Keiff, *L'Arbre à Palabre*, Douala, 2007. Courtesy *doual'art*

Douala 2003. "Vous permettez ?" – ai-je demandé haut et fort pour avertir que j'entrais dans le bureau. "Bonjour mademoiselle" – me répondent en chœur le président de *doual'art*, le directeur artistique et quelques autres personnes assises autour d'une table – "qu'est-ce qui nous vaut le plaisir de cette visite ?". Mal à l'aise et en sueur je commence à raconter que j'ai assisté à une conférence sur *doual'art* à la Biennale de Dakar en 2000, que je les ai rencontrés à la biennale de 2002, et que les artistes Goddy Leye, Sandrine Dole, Jules Wokam et Hervé Youmbi m'ont dit beaucoup de bien de leur organisation. J'ai donc décidé de venir voir. On me serre la main, on se présente et on m'offre une chaise. La Princesse Marilyn Douala Bell m'observe perplexe mais elle m'invite à l'appeler Marilyn. Un bon début.

Douala 2006. "Princesse" – crie Mamadou Jean-Charles Tall. Il saute de sa chaise, le sourire joyeux, et va embrasser Marilyn. Ils sont tout heureux, contents de se revoir après des mois ou des années. Marilyn Douala Bell rit. A Douala c'est la princesse Marilyn Douala Bell, fille du roi Bell, descendant de Rudolph Douala Manga, pendu en 1914 pour s'être opposé à l'extension de la domination coloniale allemande, mais entre amis c'est Marilyn. Quand Jean-Charles l'appelle "princesse", c'est de l'affection. "Ma belle fleur" – dit-il avec un clin d'œil malicieux et un ton un peu rétro – "Nous savons que tu es bien plus que Marilyn". Malgré ses nombreuses fonctions, la princesse Marilyn Douala Bell peut se détendre ce soir : elle est entre amis, elle peut oublier son rôle. Que de monde autour de la table : Mamadou Jean-Charles Tall est assis au milieu. Architecte brillant de toute confiance, il a projeté des HLM, des maisons pour les nouveaux riches sénégalais et les stations-service Elton qui – structurées comme des places publiques et points de référence dans la ville – sont devenus

un modèle exporté dans toute l'Afrique de l'Ouest et imité par d'autres compagnies de pétrole.

Un peu plus loin AbdouMaliq Simone est anthropologue ; ses études sur les villes de Johannesburg et de Douala sont du plus grand intérêt grâce à la richesse de la narration, des récits et des rencontres. Sylviane Diop, directrice culturelle et promotrice de l'Association d'art digital GAW, est à côté de sa collègue N'Goné Fall, architecte et conservatrice. Pendant de nombreuses années N'Goné s'est occupée de "Revue Noire", la revue de Paris qui, de 1991 à 2001, a publié sur la culture contemporaine de l'Afrique ; elle a édité une anthologie de l'art africain¹⁰⁰, organisé des expositions et, depuis toujours – bon gré mal gré – participe à la Biennale de Dakar. A la place d'honneur est assis Ntone Edjabe, écrivain, DJ, rédacteur en chef de "Chimurenga", très au courant, selon un article paru dans "Vanity Fair" sur les auteurs africains nouvelle vague¹⁰¹. Il salue la princesse avec un certain formalisme car il la connaît de nom : il vit à Cape Town mais il a grandi à Douala. Nous nous retrouvons souvent dans des lieux différents. Jean-Charles, AbdouMaliq, N'Goné et moi avons été les invités de Marilyn Douala Bell à Douala au cours du premier symposium *Ars&Urbis*¹⁰². Avec d'autres artistes, architectes, commissaires, critiques et intellectuels, nous avons discuté, raconté nos expériences et, surtout, visité et observé les projets réalisés en ville par *doual'art*, *Cercle Kapsiki* et Goddy Leye.

doual'art est une organisation fondée en 1991, sans siège fixe, dans le but de créer et placer des œuvres d'art dans les différents quartiers de la ville de Douala¹⁰³. Marilyn Douala Bell et Didier Schaub ont commandé des fresques, des projets de photos, une jam session au milieu du fleuve Wouri, la statue *La Nouvelle Liberté*. En 1995 l'*Espace doual'art* est créé avec l'aide de l'architecte Danièle Diwouta-Kotto qui restaure un bâtiment faisant partie de la *Pagode*, un lieu historique de la ville, propriété de la famille Manga Bell. Des bureaux, des espaces d'exposition, une cafétéria et un joli jardin ont été créés dans cette structure qui accueille réunions, conférences, projections, installations et performances. La ville n'a toutefois pas cessé d'être au centre de leur intérêt et ils sont arrivés à intervenir dans douze quartiers de Douala. Pendant quelques années, ils ont réalisé des projets structurels en travaillant comme médiateurs entre communautés, administrations publiques et organisations internationales, puis – peu convaincus de la stratégie purement liée à des services primaires – ils ont commencé à élaborer une méthode de travail qui leur permet d'intégrer le travail des artistes avec la liberté d'expression et les aspirations des communautés intéressées. Le processus qui les a conduits à la construction de *La Nouvelle Liberté* (avec tout le débat qui a suivi), est devenu – révisé et adapté au fil du temps – un modèle pour leurs activités successives. Le projet *Bessengue City* organisé par Goddy Leye a concouru à stimuler *doual'art* à se concentrer sur la production d'œuvres urbaines capables d'enclencher des changements.

100 *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, (dir.) N'Goné Fall et Jean-Loup Pivin, Editions Revue Noire, Paris, 2001.

101 Elissa Schappell & Rob Spillman, *The continental shelf* in "Vanity Fair", 07/2007.

102 *Ars&Urbis Symposium*, (dir.) *doual'art*, Douala, 10-15/01/2005. La revue "Africa e Mediterraneo" a consacré à l'événement un numéro thématique "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004. En particulier Lionel Manga, *Ars&Urbis* in *ibidem*, p. 10-13 ; Marilyn Douala Bell et Didier Schaub, *Doual'art et le symposium Ars&Urbis* in *ibidem*, p. 14-17.

103 Marilyn Douala Bell, *A Celebration of Art in the City of Douala in Douala in Translation*, (dir.) Marilyn Douala Bell & Lucia Babina, Episode Publishers, Rotterdam, 2007, p. 120-124. Marilyn Douala Bell (int.), Douala, 25/11/2003. Recherches réalisées dans l'archive de *Doual'art*, Douala, entre 2003 et 2007 (documentation de projets, vidéos et collection photographique).

Douala 2003. "Tu vois, ici, c'est comme ça que ça marche : on arrive en ville pour chercher du travail et on s'installe chez des amis ou de la famille. Au début on est comme un invité, on amène son matelas et on occupe un coin. Après un certain temps, évidemment, la maison devient trop petite pour tout le monde. Les propriétaires commencent à se plaindre et l'hôte aussi a besoin de son espace. Alors, qu'est-ce qu'on fait ? On ajoute une pièce : l'hôte construit une petite véranda dans le jardin. Petit à petit la véranda est solidifiée et assez agrandie pour accueillir une nouvelle famille. Et voici qu'un autre copain arrive". Nous sommes en voiture, arrêtés à un feu rouge. Alors que nous écoutons la princesse Douala Bell qui parle de Douala, sa ville, des scooters nous dépassent à droite et à gauche en cherchant à éviter les cratères dans l'asphalte tandis que les voitures alignées derrière nous klaxonnent furieusement. "C'est rouge" – ajoute-t-elle résignée pour se justifier et me faire comprendre qu'en ville tout le monde ne suit pas les mêmes règles.

Douala est la ville la plus importante de l'Afrique Centrale ; c'est une ville portuaire plutôt grande (environ 3 millions d'habitants, bien sûr minuscule comparée au Caire ou à Lagos qui en comptent plus de 10 millions)¹⁰⁴. Le travail de *doual'art* se concentre sur la ville avec une approche et une conscience particulièrement intéressantes.



Sandrine Dole, *Bessengue*, Douala, 2003.
Courtesy Sandrine Dole

Récemment l'activité de l'organisation a privilégié le quartier de Bessengue, un vrai bidonville à proximité du centre, dans une sorte de ravin régulièrement inondé pendant la saison des pluies. Bessengue est à peu près la somme des problèmes répertoriés dans les Objectifs du Millénaire : il les a tous. Il n'a pas d'égouts, pas de rues, pas d'électricité ni d'eau courante. Il a un taux de mortalité infantile

très élevé, un environnement malsain, un ancrage profond aux traditions qui relèguent femmes et jeunes à la condition d'observateurs passifs, sans droit de s'exprimer dans les assemblées de quartier. Ne pas avoir de rues signifie ne pas avoir non plus de camions qui ramassent les ordures ni d'égouts. Sans égouts ni eau courante les épidémies comme le choléra et la dysenterie se répandent à une vitesse folle parmi les enfants qui, bien sûr, sont toujours les plus fragiles et les premiers à mourir. Quant au manque d'électricité et d'illumination, il contribue à la fréquence inouïe des cas de violence et de viols.

Si l'on observe de l'extérieur la situation de Bessengue, la première chose qui vient spontanément à l'esprit est qu'il faut installer au plus vite rues, égouts, électricité et eau courante : s'engager selon les indications de l'Organisation des Nations Unies pour un monde meilleur. Mais le problème n'est pas si simple ; les problèmes ne sont jamais simples

¹⁰⁴ Une riche bibliographie sur Douala a été rédigée par Dominique Malaquais in *Douala : Bibliography in Douala in Translation*, (dir.) Marilyn Douala Bell & Lucia Babina, Episode Publishers, Rotterdam, 2007, p. 230-242. Cf. aussi Dominique Malaquais, *Architecture, pouvoir et dissidence au Cameroun*, Karthala/Presses de l'UCAC, Yaoundé, 2002 ; AbdouMaliq Simone, *Uncertain Rights to the City* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 37-41 ; Dominique Malaquais, *Coming to Johannesburg : Cityscapes imagined* in *ibidem*, p. 62-69 ; AbdouMaliq Simone, *Always Somewhere Else : Local Navigation in Douala* in *Douala in Translation*, (dir.) Marilyn Douala Bell & Lucia Babina, Episode Publishers, Rotterdam, 2007, p. 37-55.

en Afrique¹⁰⁵. Le terrain sur lequel est bâti Bessengue appartient au gouvernement et le gouvernement n'a aucune intention d'y mettre les services indispensables : il veut que les gens aillent vivre ailleurs, il ne veut plus d'un bidonville à côté du centre administratif dans un quartier qui pourrait rapporter beaucoup d'argent avec des maisons décentes.

Sandrine Dole, *Bessengue*, Douala, 2003.
Courtesy Sandrine Dole

Les habitants de Bessengue d'autre part n'ont pas l'intention de partir ; ils vivent là depuis douze ans, c'est leur domicile et leur communauté. Nous parlons bien entendu d'un gouvernement qu'il est difficile de définir comme démocratique. Chaque année, le Cameroun rivalise avec le Nigeria pour le titre de "la nation la plus corrompue au monde". Le concours est organisé par une association allemande.



Bien sûr, il est difficile de quantifier le niveau de corruption d'un Etat, mais peut-être peut-on s'en faire une idée en comptant le nombre de fois que la police nous arrête dans la rue. Que ce soit pour un passeport oublié, un feu orange, des ceintures non attachées, un extincteur d'automobile ou une trousse de premiers soins non conformes au règlement, notre agent offre une amende et une solution. Il y a des amendes et des accords pour quoi que ce soit. L'argent arrondit les salaires des employés du secteur public et lubrifie un régime lent qui fonctionne mal. Le maire de Douala a été nommé (pas élu) et les journalistes qui osent insinuer que tout ne va pas pour le mieux disparaissent ou sont frappés par la police qui n'y va pas de main morte. Par contre les projets culturels ne sont pas pris en charge par le gouvernement du Cameroun et c'est pour cela que – paradoxalement – ils jouissent de beaucoup de liberté. Les artistes et les organisations culturelles – quoiqu'avec de grandes difficultés économiques – peuvent se créer un espace d'action.

doual'art produit des interventions urbaines à Douala. Son but est d'améliorer les conditions de vie de ses habitants, mais il n'utilise pas une approche de "problem solving", basée sur l'identification et la solution des problèmes. Ce que fait *doual'art* n'est pas de s'occuper des problèmes mais des aspirations. Les artistes sont invités à produire des œuvres et des infrastructures et à agir en tant qu'interlocuteurs¹⁰⁶ ; ils participent activement aux réunions avec les communautés et les organisations locales, et leur tâche consiste essentiellement à créer de la confusion : ils interviennent dans la discussion et l'amènent dans une autre dimension qui fonctionne selon d'autres systèmes logiques, avec d'autres finalités. Ils permettent ainsi aux personnes – femmes, jeunes et enfants y compris – de s'exprimer librement. Lorsqu'il s'agit de construire ou de rénover des infrastructures, on demande aux artistes de travailler sur certains éléments afin d'influencer le projet et son aspect esthétique. Quand par ailleurs les artistes sont invités à produire des œuvres, ils sont tout simplement invités à faire ce qu'ils veulent, c'est-à-dire leur travail. L'idée est que l'œuvre n'a pas pour objectif de résoudre des problèmes, mais de "faire autre chose", au sens propre. Briser la logique établie, amener sur d'autres chemins, distraire du contexte

105 Cf. Mike Davis, *Il pianeta degli slum*, (ed. or. 2006), Feltrinelli, Milano, 2006.

106 Cf. *New Land Marks : Public Art, Community, and the Meaning of Place*, (dir.) Penny Balkin Bach, Editions Ariel, Michigan, 2001.

pour permettre d'observer avec d'autres yeux.

Il s'agit de déclencher des processus avant même leur mise en œuvre (pendant les réunions avec les communautés locales, les artistes, les administrateurs et les journalistes sont souvent animés par Paulin Tchuenbou, collaborateur de *doul'art*) aussi bien qu'après (dans les espaces d'agrégation qui ont été créés, dans le sentiment de sécurité et de communauté qui a été généré, dans la qualité et le caractère exceptionnel de l'œuvre produite).



Joseph Francis Sumégné, *La Nouvelle Liberté*, Douala, 2005

La Nouvelle Liberté est une sculpture monumentale de l'artiste Joseph-Francis Sumégné, placée dans le Rond-Point Deïdo, l'un des ronds-points de plus grand passage de la ville. La sculpture mesure 12 mètres de haut, comme un immeuble de 3 étages. C'est une sculpture immense, car il faut s'imaginer cette hauteur de 12 mètres parmi les maisons basses qui l'entourent. L'œuvre est réalisée avec des matériaux recyclés, conçue avec la participation des communautés locales et financée par 40 partenaires, y compris la coopération française, aussi bien que les responsables de *doul'art*. Dès son inauguration, la sculpture a suscité un débat animé qui a été l'un des éléments clés du projet : il a animé toute la ville, obligé les autorités locales à prendre des mesures pour nettoyer le rond-point, a fait réfléchir sur le sens du développement urbain, sur ses méthodes et ses priorités. *La*

Nouvelle Liberté est certainement une œuvre qui peut être observée et interprétée selon de nombreux points de vue¹⁰⁷.

La première intervention dans le quartier Bessengue a été un atelier international en 2001 auquel ont participé des artistes d'Afrique Centrale ; les artistes ont été encouragés à travailler sur le thème et les ressources de la ville. Cet atelier a donné un grand élan aux artistes de Douala et a encouragé Goddy Leye à organiser le projet *Bessengue City*.

Par la suite *doul'art* se concentre sur des projets en mesure de produire des infrastructures et des biens permanents pour le quartier. Le quartier devient à la fois l'acquéreur d'un projet artistique et d'une infrastructure. Les gens assistent aux réunions au cours desquelles on établit les priorités du quartier ; les réunions, coordonnées par un animateur culturel, impliquent tous les acteurs locaux : les artistes, les associations de quartier, les autorités locales et la population. "Les adultes normalement ne permettent pas aux jeunes de s'exprimer en public, pas non plus aux femmes" – raconte la princesse Douala Bell – "L'art

107 Cf. Dominique Malaquais, *Quelle Liberté : Art, Beauty and the Grammars of Resistance in Douala in Beautiful/Ugly : African and diaspora aesthetics*, (dir.) Sarah Nuttall, Duke University Press Library & Prince Claus Fund, Durham & The Hague, 2006, p. 122-163 ; Christian Hanussek, *La Nouvelle Liberté-Le Nju-Nju du Rond-Point in Douala in Translation*, (dir.) Marilyn Douala Bell & Lucia Babina, Episode Publishers, Rotterdam, 2007, p. 209-223.

contemporain donne la parole à ceux qui n'ont normalement pas le droit de parler et permet d'analyser les traditions et de les mettre en discussion".

Danièle Diwouta Kotto, *Borne Fontaine*, Bessengue, Douala, 2003. Photo Sandrine Dole. Courtesy *doual'art*



Une fontaine avec un petit magasin et un espace de réunion adjacents est construite selon les plans de Danièle Diwouta-Kotto, l'un des plus importants architectes et designers de la ville¹⁰⁸. La conception du petit bâtiment, très simple, évoque par sa forme l'œuvre de Jésus Palomino, un des artistes qui participent au projet *Bessengue City* : une baraque en tôle colorée, appréciée par les résidents locaux, réalisée pour accueillir la station de radio lancée par l'artiste James Becket.

Le meilleur projet de pont pour piétons qui permettra de relier la route principale avec les maisons de Bessengue est sélectionné par un concours. Les habitants du quartier considèrent ce pont comme indispensable parce que la passerelle existante est sans protections et elle a causé des accidents et la mort de nombreux enfants chaque année. C'est l'œuvre d'Alioum Moussa qui est sélectionnée ; ses barres en métal tubulaire tracent sur les garde-fous des silhouettes qui se tiennent par la main¹⁰⁹.

Paris 2006. Marilyn Douala Bell prononce le mot "sécurité" avec grande attention. "Il est important de préparer les projets à temps, pour associer les résidents des quartiers, leur montrer ce que l'on fait, les habituer à la présence de visiteurs" – m'explique-t-elle – "La participation réduit les risques dans les quartiers, pour les étrangers en particulier, et les expériences déjà réalisées montrent que le système fonctionne. A New Bell il y a un problème de sécurité mais grâce aux activités du *Cercle Kapsiki* et au fait que certains de ses artistes vivent ou sont originaires de ce quartier, les gens sont habitués à voir des blancs". A Douala, on appelle "bandits" les groupes de jeunes qui attaquent les gens et les volent. J'ai entendu Marilyn Douala Bell utiliser le mot "bandit" uniquement lorsqu'elle parle vite, quand il y a des problèmes, pas quand elle s'explique mais tout simplement quand elle vit au rythme de sa ville. A Paris, comme nous montons l'escalier qui mène à la Bibliothèque nationale où *CulturesFrance* a organisé une grande conférence¹¹⁰ pour célébrer son nom nouveau et son identité inchangée, elle me raconte qu'un des participants d'*Ars&Urbis 2005* a été attaqué devant son hôtel. Il marchait dans la rue et un groupe l'a entouré et frappé. Ils lui ont pris ce qu'il avait sur lui, mais le problème n'est pas tant le vol, mais la violence dont il a été la victime. Ils se sont jetés sur lui parce qu'il était blanc, étranger et seul et parce qu'ils étaient nombreux. "Je ne sais pas, je ne pense pas qu'il reviendra à Douala" – conclue-t-elle.

¹⁰⁸ Le site de *doual'art* donne 2004 comme date de construction mais en 2003, à Douala, j'ai assisté à son inauguration.

¹⁰⁹ Zayd Minty, *The Freedom to Dream? Urban Transformations through Cultural Practices in Douala in Douala in Translation*, (dir.) Marilyn Douala Bell & Lucia Babina, Episode Publishers, Rotterdam, 2007, p. 155-192.

¹¹⁰ *Maintenant l'Afrique*, (dir.) Afrique en créations/CulturesFrance, Grand Auditorium-Hall Est-Bibliothèque Nationale de France, Paris, 24-25/10/2006.



Ars&Urbis International Workshop, Douala, 2007. Courtesy doual'art et iStrike Foundation

Après le symposium *Ars&Urbis*, l'organisation de *SUD-Salon Urbain de Douala* devient la priorité de *doual'art* : il faut établir des relations avec les partenaires potentiels et avec les responsables et commencer à orienter les activités en fonction de l'événement. En 2006, la Fondation *iStrike* est nommée comme bureau international de *doual'art* pour les communications et les relations publiques avec l'étranger. Les premières tâches pour l'organisation de *SUD* sont la présentation des programmes et des activités déjà entreprises par *doual'art* et la rédaction d'un projet détaillé.

La présentation de *doual'art* a pour but de fournir des informations détaillées sur l'organisation aux partenaires internationaux potentiels : il s'agit de bien illustrer son expérience de plus de dix ans dans le domaine des interventions urbaines, et de démontrer que l'exposition fait partie d'un contexte professionnel structuré, animé par des experts et ancré à de solides compétences d'experts. Absorbée par la mise en œuvre de ses initiatives, *doual'art* jusque là n'avait jamais investi de manière aussi systématique dans les activités de communication. La presse locale avait toujours été invitée et à l'occasion des vernissages des invitations avaient toujours été envoyées mais on en restait là. Ce n'est qu'à partir de 2005 que le centre d'art commence à transmettre des nouvelles de ses activités à des listes d'intéressés par emails, à investir sur son site Web, à recueillir et organiser sa documentation sur ses projets. L'exigence d'un archivage rigoureux d'images à haute résolution et d'une liste détaillée devient évident lors de la préparation de *SUD*¹¹¹.

¹¹¹ C'est le travail entrepris par *Ars&Urbis International Workshop*, (dir.) *doual'art* & Fondation *iStrike*, Douala, 26/02-20/03/2007. Après l'atelier, la publication *Douala in Translation*, (dir.) Marilyn Douala Bell & Lucia Babina,



Iolanda Pensa et Stefano Baseggio, *Douala*, Milan, 2006. CC-BY-SA

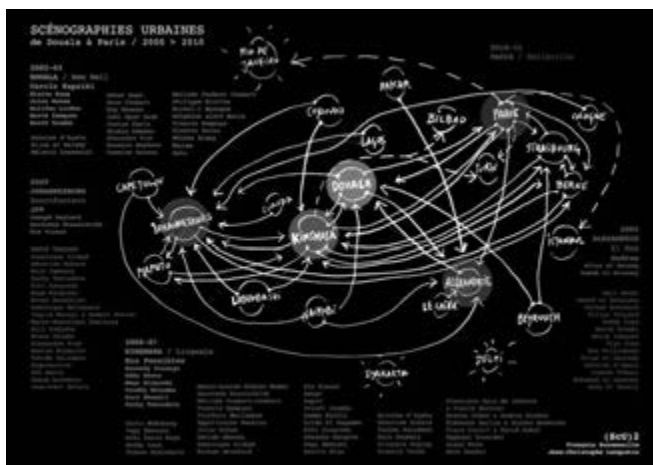
Episode Publishers, Rotterdam, 2007; la publication en réalité ne présente qu'en partie les contributions produites pendant l'atelier.

SUD n'est pas conçu comme un événement salvateur, qui débarque à Douala pour racheter le destin d'un lieu déprimé et haletant : il s'agit plutôt d'une occasion de présentation publique en mesure d'affirmer et de reconnaître l'expérience déjà acquise, d'apporter une nouvelle visibilité aux projets réalisés et de donner de l'énergie et des ressources aux projets latents¹¹². Il est indispensable d'affirmer, de décrire et de reconnaître les expériences déjà faites pour montrer la cohérence et l'importance d'une nouvelle manifestation. *SUD-Salon Urbain de Douala* est présenté dans le cadre d'un *Programme SUD* plus vaste. La confusion entre "*Programme SUD*" et "*SUD-Salon Urbain de Douala*" – ainsi qu'entre "programme" et "projet" – est explicite et intentionnelle. La structure est simple : *doual'art* doit apparaître comme le moteur puissant et bien huilé de l'initiative, tandis que le Salon Urbain de Douala se développe sur plusieurs années afin de coïncider avec l'ensemble des initiatives de *doual'art*. L'idée est de séparer clairement l'institution de ses activités : l'institution est la boîte, compétente et structurée, tandis que le programme est le contenu (ou projet) cohérent, limité et clairement orienté. L'ambiguïté entre programme et projet est à la base du système.

Si tout devient projet, tout peut être financé. Le macro-projet (le *Programme SUD*) est divisée en microprojets (recherche, résidences d'artistes, interventions urbaines, ateliers, conférences, expositions, *SUD-Salon Urbain de Douala*) ; tous les financements déjà obtenus pour les initiatives (microprojets) alimentent le *Programme SUD* (macro-projet) : ce sont des cofinancements qui prouvent le caractère stratégique du programme et rendent l'orientation de l'institution explicite.

Un événement comme *SUD* avec son souffle et sa planification triennale est également une occasion pour soutenir la programmation culturelle d'autres institutions et groupes locaux.

Les initiatives d'artistes sont un phénomène présent à Douala depuis de nombreuses années ; il y a plusieurs groupes d'artistes et certains d'entre eux ont transformé leurs ateliers en lieux de rencontre et de discussion.



Les Scénographies Urbaines, 2003

Pour citer les cas les plus récents, en 1995 le *Groupe Kheops* a été lancé ; en 1998 le *Cercle Kapsiki* a fait son apparition ; la *KFactory* et *Les Scénographies Urbaines* ont été inaugurées en 2003¹¹³. En 2000 et 2002 deux éditions de *Squatt'Art* ont été organisées et en 2005 la première édition de *DUTA*, la première biennale de Douala (qui a vacillé dangereusement en 2007 sous les coups de ses innombrables difficultés

d'organisation). *Art Bakery* naît en 2003 avec *Bessengue City* (une intervention urbaine

112 Cf. Didier Schaub, *The Douala Urban Salon (SUD-Salon Urbain de Douala)* in *Douala in Translation*, (dir.) Marilyn Douala Bell & Lucia Babina, Episode Publishers, Rotterdam, 2007, p. 125-128.

113 Hervé Yamguen et Hervé Youmbi, *Cercle Kapsiki* in "eternalnetwork", 2002 ; Hervé Yamguen et Hervé Youmbi, *Le Cercle Kapsiki* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 22-25. Cf. aussi Hervé Yamguen, *En traversant la ville* in *Douala in Translation*, (dir.) Marilyn Douala Bell & Lucia Babina, Episode Publishers, Rotterdam, 2007, p. 224-229.

promue par Goddy Leye avec James Beckett, Jesús Palomino et Hartanto)¹¹⁴ ; en 2006 *Exit Tour* a lieu. En dehors de Douala, l'artiste Barthélémy Toguou construit un centre d'art Bandjoun et à Yaoundé, avec des collaborateurs un peu partout, la revue d'art contemporain "DiARTgonale" dirigée par Achillekà Komguem fait ses débuts¹¹⁵. Les initiatives d'artistes – souvent organisés en petites associations à but non lucratif – comblent un vide institutionnel, elles créent des occasions de rencontres, d'échanges et de formation ; elles permettent de rassembler les forces et d'organiser des événements, souvent destinés aux habitants de la ville.

Les interventions urbaines sont une partie importante du travail des artistes, et *doual'art* a eu une fonction aussi bien d'encouragement (en particulier avec *Les Ateliers Urbains* organisés en 2001 dans le district de Bessengue) que d'assistance (principalement pour la production)¹¹⁶. Si l'on considère le système de l'art en général, la situation au Cameroun est nettement meilleure qu'au Sénégal. Malgré la présence d'une importante biennale, Dakar n'a que peu d'institutions culturelles qui aient un programme permanent et peu de galeries d'art spécialisées en art contemporain. Douala par contre à un nombre assez surprenant d'espaces culturels, de groupes d'artistes et d'initiatives ; elle a eu une des plus importantes galeries commerciales d'Afrique sub-saharienne : la Galerie MAM consacrée exclusivement à l'art contemporain et devenue aujourd'hui le siège de la Fondation MTN¹¹⁷.

114 Goddy Leye, *Bessengue City* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 18-21.

115 "DiARTgonale" est une revue dirigée par l'artiste Achillekà Komguem. Un numéro de "Fucking Good Art" a été consacré à la revue ("Fucking Good Art", *Writing About! Douala*, (dir.) Zoë Gray et Lucia Babina, n. 25, 03/2010).

116 Giulia Paoletti, *Cultural and Artistic Initiatives in Douala in Translation*, (dir.) Marilyn Douala Bell & Lucia Babina, Episode Publishers, Rotterdam, 2007, p. 243-247.

117 Iolanda Pensa, *Introduzione: Douala come caso studio* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 5-9.

III. Histoire de la Biennale de Dakar

La Biennale de Dakar est peut-être une exposition médiocre d'art contemporain, mais c'est certainement un projet très intéressant de coopération et de développement.

Lorsqu'une exposition internationale d'art contemporain est l'objet d'un compte rendu ou d'une critique, les aspects considérés sont généralement le choix des commissaires, la sélection d'un certain groupe d'artistes et le type d'organisation. Pour la Biennale de Dakar, le discours est tout autre. En 1992, quelques artistes ont refusé d'exposer ; en 1998 l'installation de Fernando Alvim a passé des mois à naviguer au large des côtes d'Arabie Saoudite ; en 2004, lors du vernissage, il n'y avait d'Ivo Mesquita pratiquement qu'Ivo Mesquita, avec un sourire un peu embarrassé, qui tenait en main le catalogue des œuvres de Mario Cravo Neto qui n'étaient pas encore arrivées à destination ; en 2006, les artistes ont eu du mal à récupérer leurs œuvres ; en 2008 c'était déjà beaucoup que l'exposition ait eu lieu et en 2010 on se demande quel sera le sort de *Dak'Art*.

Aujourd'hui encore la Biennale de Dakar fonctionne mal, et son mauvais fonctionnement est si évident qu'une bonne partie du débat porte sur les problèmes : les parois à peindre, les œuvres qui doivent arriver à temps, les projecteurs qu'il faut allumer tous les jours, la formation, la structure de la manifestation qui doit être indépendante de l'Etat, le commissaire général à nommer, la qualité des œuvres et l'aménagement bien souvent extrêmement modeste, la législation sénégalaise qui devrait être modifiée pour faciliter le marché, l'art contemporain africain qui est encore si peu connu... Le débat sur la Biennale de Dakar est davantage axé sur les problèmes à résoudre que sur l'art. Et cela précisément parce que la Biennale de Dakar est un projet de coopération et de développement. La manifestation aurait peut-être pu se donner des objectifs clairement culturels si elle n'avait pas eu l'exigence de développer la formation et la professionnalisation du domaine de l'art, les infrastructures, le marché, l'art contemporain africain...

Le fait que tous les deux ans des invités ingénus soient catapultés pour la première fois dans la capitale du Sénégal, l'observent en écarquillant les yeux et répètent cycliquement les mêmes commentaires que d'autres ont fait avant eux fait partie de la nature de l'événement : tout comme les projets de coopération, *Dak'Art* n'a pas de mémoire.

Ce chapitre traite rapidement l'histoire de la Biennale de Dakar et sa relation avec la ville pour donner un aperçu de la manifestation et constater comment elle a changé au fil des ans.

III. Histoire de la Biennale de Dakar



Plan de Dakar : Lieux d'exposition, site web Biennale de Dakar, 2010

1. La naissance de la Biennale de Dakar

La première biennale de 1990 a été organisée par Amadou Lamine Sall, un poète très connu, d'une grande intelligence et d'une finesse remarquable, un homme motivé, qui s'est battu véritablement pour que cette biennale puisse exister. Comme N'Goné l'a dit tout à l'heure, ce sont les artistes qui sont à la base de la création de la biennale. Ces artistes qui se sont sentis, à un moment donné, abandonnés par l'Etat qui semblait s'être désengagé de la promotion de la création artistique, ont saisi l'occasion d'une audience avec le Chef de l'Etat pour demander le réinvestissement de l'Etat dans ce domaine par la création d'espaces de rencontre et d'opportunités de promotion de l'art. Le Chef de l'Etat a accepté l'idée de créer une biennale à Dakar et a confié le projet au Ministère de la Culture. Il y a donc eu la biennale de 1990 consacrée aux Lettres et la biennale de 1992 dédiée aux Arts plastiques. Rémi Sagna¹

La création de la Biennale de Dakar remonte à 1989. Ce sont les artistes et les intellectuels sénégalais qui réclament à grande voix au président Abdou Diouf la création d'un événement qui puisse promouvoir leur production et diffuser leurs œuvres à l'échelle internationale. Ils invoquent le chef de l'Etat en son rôle de protecteur des arts (tel que le prévoit la Constitution), citant l'œuvre de l'ancien président Léopold Sédar Senghor qui soutenait la culture en se référant à la gloire passée du *Festival Mondial des Arts Nègres*, organisé en 1966, symbole de la vitalité créatrice et intellectuelle du continent et de la capacité du Sénégal à se proposer comme plateforme et porte-parole de l'ensemble du continent².

1 Conférence Rémi Sagna et N'Goné Fall, Paris, 11/01/2006.

2 Sur la naissance de la Biennale de Dakar cf. Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow : Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*, Duke University Press, Durham, 2004 ; Tracy D. Snipe, *Arts and Politics in Senegal 1960-1996*, Africa World Press, Trenton (NJ) / Asmara, 1998 ; *Dak'Art 2002 : 5ème Biennale de l'Art Africain Contemporain* (cat. expo), La Biennale des Arts de Dakar, Dakar, 2002 ; *Dak'Art 2010 : 9ème Biennale de l'art africain contemporain* (cat. expo.), Dakar, 2010 ; Daniel Sotiaux, *Questions à Rémi Sagna su Dak'Art* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Sulla storia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Iolanda Pensa et Sandra Federici, n. 55, 01/2006, p. 35-38 ; Daniel Sotiaux, *Dak'art Chronologie* in *ibidem*, p. 39-42 ; Rémi Sagna et N'Goné Fall, *Dak'art. Témoignages* in *ibidem*, p. 43-49.

Chiffres et anniversaires



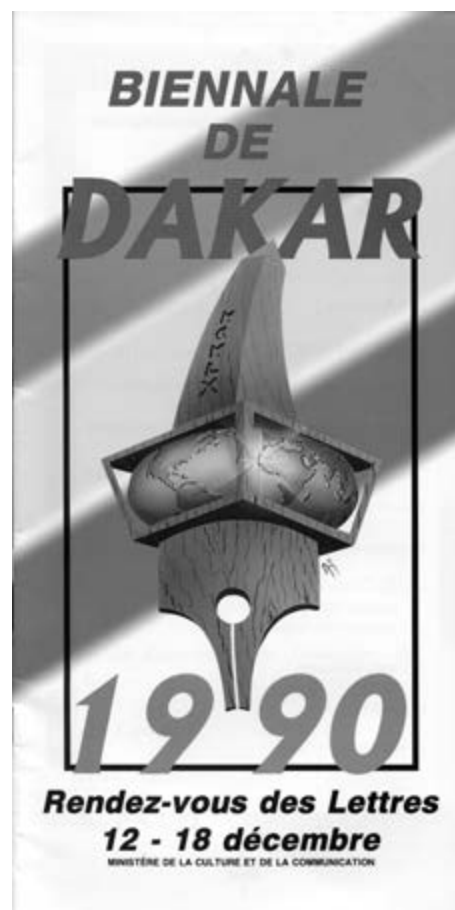
La biennale est d'abord établie comme "Biennale de Dakar des Arts et des Lettres", dans le but d'alterner tous les deux ans une édition consacrée à la littérature et une édition consacrée aux arts visuels. La date de naissance de *Dak'Art* est ainsi brouillée par cette confusion thématique : en 2002 on célèbre le dixième anniversaire de l'événement, mais en fait en 1990 une première édition consacrée à la littérature a déjà eu lieu, suivie en 1992 par la manifestation consacrée à l'art ; 1996 apporte une nouvelle transformation : dès lors, la biennale se consacrera exclusivement à l'art contemporain africain.

2. La Biennale des Lettres de 1990

La première Biennale des Lettres de 1990 a pour titre *Aires Culturelles et Création Littéraire en Afrique*³ ; elle se consacre à un débat international organisé en quatre laboratoires⁴. L'accent est mis sur les littératures nationales aussi bien que sur une approche panafricaine qui relie et valorise le continent ainsi que toute sa diaspora. La langue, les genres, l'esthétique et la création de réseaux culturels sont les thèmes qui se dégagent des interventions. La Biennale des Lettres est accompagnée par de la musique, du théâtre, de la danse et quelques expositions. En particulier la Galerie Nationale présente une centaine d'œuvres provenant des collections de l'Etat, tandis que le Village de la Biennale – créé spécialement pour l'occasion – accueille en plein air une série de stands avec exposition-vente d'œuvres d'artistes sénégalais.

Dès les premiers mots du président sénégalais Abdou Diouf qui inaugure la première édition de l'événement⁵, apparaissent quelques éléments qui caractériseront la biennale pour toujours : la culture comme instrument de coopération et de développement, l'engagement historique du Sénégal au soutien des arts et l'attention à la production du continent.

"L'institution de la Biennale de Dakar est la manifestation de notre volonté de dialogue ancrée dans la certitude que la culture est au début et à la fin du développement" déclare le président⁶. Les termes dialogue, développement et co-développement continueront à apparaître dans les discours de plusieurs orateurs à la conférence de 1990 ainsi que lors des réunions des biennales suivantes. On parle de stratégies de développement culturel et, étroitement lié, de développement économique et social, sans aucune explication, indiquant clairement que le lien entre culture et développement est un point fixe, partagé et bien établi grâce à Léopold Sédar Senghor.



3 *Biennale des Lettres Dakar 12-18 Décembre 1990, Colloque International "Aires Culturelles et Création Littéraire en Afrique"*, Les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal, Agence de Coopération Culturelle et Technique, Dakar, 1991.

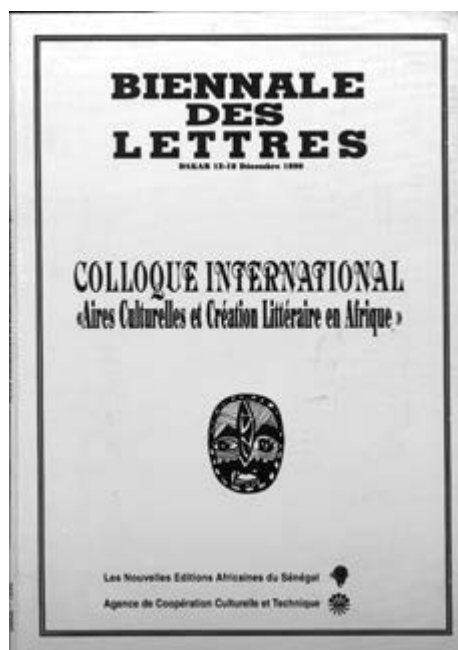
4 Les laboratoires sont "Culture et intégration africaine", "Problématique des littératures nationales", "Aires culturelles, genres littéraires" et "Création et liberté".

5 *Allocution prononcée par Son Excellence Monsieur Abdou Diouf, Président de la République du Sénégal lors de la Cérémonie inaugurale de la Première Biennale des Arts et Lettres de Dakar, 12/12/1990* in *Biennale des Lettres Dakar 12-18 Décembre 1990, Colloque International "Aires Culturelles et Création Littéraire en Afrique"*, Les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal, Agence de Coopération Culturelle et Technique, Dakar, 1991, p. 7-10.

6 *Ibidem*, p. 9.

L'événement est dédié à Senghor – premier président du Sénégal de 1960 à 1980 – qui est présent dans la salle et auquel Abdou Diouf s'adresse en l'appelant "Monsieur le Président"⁷. Le nouveau président remercie son illustre prédécesseur et affirme : "C'est bien l'heure de la culture et de la liberté". Senghor représente le mouvement de la Négritude, la conférence des écrivains noirs à Paris et à Rome en 1956 et 1958, la littérature africaine, la lutte contre la colonisation et pour la liberté, l'indépendance du Sénégal, la volonté nationale d'investir dans les arts et la culture et le *Festival Mondial des Arts Nègres* rappelé ensuite par l'expression "la tradition de manifestations culturelles de grande ampleur".

Le binôme "culture et liberté" est toujours étroitement lié aux mouvements intellectuels de Paris des années cinquante et soixante et à l'esprit avec lequel Senghor avait soutenu les arts. L'identité africaine et l'identité nationale sont les deux fronts de la lutte pour l'indépendance : la lutte idéologique contre la colonisation et pour l'autodétermination des peuples, et la lutte territoriale qui, vers 1960, a conduit à la naissance de la plupart des nations du continent. De même, la biennale semble issue de ces deux directions : l'une liée à l'identité culturelle africaine et l'autre à l'appui des productions nationales et en particulier du Sénégal. L'accent mis sur la dimension négro-africaine des arts que le ministre de la Culture Moustapha Ka mentionne dans son discours en rapport direct avec l'œuvre de Senghor et le *Festival Mondial des Arts Nègres* ne sera pas conservé dans les éditions successives de la biennale⁸.



Publication des actes du colloque international, Biennale de Dakar 1992, couverture

Un autre aspect intéressant de la Biennale des Lettres de 1990 est l'attention portée aux genres et aux langues africaines qui se poursuivra dans les manifestations successives. Bien qu'à partir de 1992 la biennale se concentre sur les arts visuels, l'analyse linguistique continuera d'être au centre du discours critique. Les œuvres exposées sont souvent observées selon des catégories littéraires, à la recherche, encore une fois, des langues et des genres spécifiquement africains. La production d'installations et de vidéos sera jugée presque comme l'adoption de langues étrangères et accusée d'"occidentalisation" ; il en sera de même pour les œuvres qui n'ont pas de liens explicites avec l'Afrique dans leur style et leurs références⁹. La similitude avec les catégories linguistiques est manichéenne : la production artistique est tout

simplement divisée en africaine et occidentale, sans recherche de contaminations, de

7 Ibidem, p. 9.

8 *Allocation de synthèse prononcée par M. Moustapha Ka Ministre de la Culture et de la Communication le 18 Décembre 1992* [sic] in *Biennale des Lettres Dakar 12-18 Décembre 1990, Colloque International "Aires Culturelles et Création Littéraire en Afrique"*, Les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal, Agence de Coopération Culturelle et Technique, Dakar, 1991, p. 11-14.

9 Cf. Babacar Mbaye Diop, *Dak'art : un espace de promotion et de légitimation de la création artistique contemporain* in *Dak'Art 2010 : 9ème Biennale de l'art africain contemporain* (cat. expo.), Dakar, 2010, p. 106-111. La question des installations et de l'art numérique est discutée à partir de 1996 en particulier dans la presse nationale sénégalaise et dans le journal de la Biennale de Dakar.

métissages, d'hybridations. Ici encore, il est important de mentionner le rôle de Léopold Sédar Senghor dans la définition d'une "langue africaine" de l'art, farcie de références aux masques, aux cérémonies, aux traditions de la sculpture (d'ailleurs absente au Sénégal), aux tissus et aux couleurs de la terre¹⁰.

¹⁰ Cf. Tracy D. Snipe, *Arts and Politics in Senegal 1960-1996*, Africa World Press, Trenton (NJ) / Asmara, 1998 ; Ima Ebong, *Negritude : Between Mask and Flag-Senegalese Cultural Ideology and the Ecole de Dakar* in *Reading the Contemporary*, in IVA & MIT Press, London, 1999, p. 129-143 ; Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow : Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*, Duke University Press, Durham, 2004 ; Cristiana Fiamingo (conf.), Università degli Studi di Milano, Milano, 30/04/2003.

3. Dak'Art 1992

Moustapha Dimé (1952-1998) met l'homme et les relations avec le monde archaïque au centre de son enquête et construit des sculptures avec des symboles du passé et de la vie : du bois qui a navigué dans l'océan et des objets qui ont fait un long chemin avant d'échouer sur une plage. Son atelier se trouve sur l'île de Gorée, symbole de la traite des esclaves ; l'île joue un rôle important dans la recherche de l'artiste et suggère, même dans des sculptures rassurantes comme *Les Amis et Femme nue*, l'ombre subtile de la tragédie. L'œuvre de Moustapha Dime a remporté le premier prix de la Biennale de Dakar en 1992 ; après la mort de l'artiste, on lui a rendu hommage à plusieurs occasions lors d'expositions, de spectacles et de conférences¹¹.

Je considère cette biennale comme une version Beta. N'Goné Fall¹²



Catalogue Dak'Art 1992, couverture

En 1992, la première Biennale d'art de Dakar est internationale et ouverte à des participants provenant de tous les continents¹³. Le Salon International intitulé *Arts et Regards croisés sur l'Afrique* occupe le nouveau pavillon du Musée d'Art IFAN (construit spécialement par l'architecte Northern Koreans pour la biennale) et présente 109 artistes de 37 pays et 4 continents. La direction de l'événement est confiée au Secrétaire Général de l'édition précédente Amadou Lamine Sall, soutenu par un comité technique et par Marie-Laure Croiziers de Lacvivier, conseillère pour l'art contemporain franco-sénégalais¹⁴. Les ambassades, les centres culturels et les ministères ont un rôle central pour faciliter la sélection des artistes. Le résultat est une exposition d'œuvres principalement de peinture et de sculpture, de qualité très variée.

Le matériel qui permet d'analyser la biennale de 1992 est rare : l'édition ne reçoit que peu de comptes rendus¹⁵ et tous les documents sont perdus en 1993¹⁶. Parmi les critiques et les commissaires internationaux qui participent à la biennale de 1992, Octavio Zaya et Antonio Zaya sont les correspondants de la revue "Atlantica". Octavio Zaya¹⁷ critique la politisation

11 Daniel Sotiaux, *Dix ans déjà ! in Dak'Art 2002 : 5ème Biennale de l'Art Africain Contemporain* (cat. expo), La Biennale des Arts de Dakar, Dakar, 2002, p. 155-158.

12 Conférence Rémi Sagna et N'Goné Fall, Paris, 11/01/2006.

13 *Dakar 1992 : Biennale Internationale des Arts* (cat. expo.), Paris, Beaux Arts Magazine, Paris, 1992 ; *Salon de l'Amitié : Dak'Art 92*, Dakar, 1992.

14 Sabine Cessou, *Marie-Laure Croiziers de Lacvivier Droguee d'art* in "L'Autre Afrique", 10-1/06/1998.

15 Isabelle Bosman, *Dak'Art 96-Troisième édition de la Biennale de Dakar-Etude d'évaluation (rapport intermédiaire)*, Dakar, 01/1997.

16 Rémi Sagna (int.), Dakar, 12/10/1998.

17 Octavio Zaya, *On Dak'Art 92* in "Atlantica", n. 5, 1993, p. 126-128.

de l'événement, né comme une mesure de prestige pour soutenir la réélection du président Diouf. Selon Zaya, les expositions (officielles et parallèles) sont extrêmement académiques, conservatrices et sans cadre cohérent ; les artistes les plus courageux et les plus intéressants boycottent l'événement ou n'y participent pas. L'organisation montre les difficultés de la gestion financière et le manque d'expérience et de compétence du Secrétaire Général Amadou Lamine Sall. André Magnin participe également à la biennale (il est interviewé par Antonio Zaya pour "Atlantica"¹⁸) ainsi que Clémentine Deliss qui écrit un compte rendu pour la revue "Third Text"¹⁹. Selon les informations fournies par Clémentine Deliss, à cause de la mauvaise organisation de la manifestation Iba N'Diaye ne reçoit pas son billet d'avion tandis qu'Issa Samb (aussi connu comme Joe Ouakam) et El Hadji Moussa Babacar Sy refusent d'y exposer. En décembre 1992, un numéro spécial sur l'art contemporain au Sénégal est publié par la revue française "Revue Noire", où Kalidou Sy²⁰ souligne le nouvel équilibre de l'art sénégalais, non plus lié uniquement à la promotion de l'Etat (comme ce fut le cas pour le mouvement de la *Négritude* et pour l'*Ecole de Dakar*), mais ouvert à l'initiative de chaque artiste et au rôle central de l'Ecole des Beaux-arts de Dakar.

Tout le monde applaudit à la naissance de la première biennale d'art : les participants et les observateurs la considèrent comme une occasion importante de rencontres, d'échanges et de débats et un espace potentiellement précieux pour l'art de l'Afrique. Mais les critiques ne manquent pas. Pour leur vivacité, les événements parallèles sont plus appréciés que les expositions officielles qui déçoivent à cause de l'absence de direction artistique, de la médiocrité de l'installation et du peu de sélection des œuvres présentées. Comme l'expliquent les compte rendus, il y a d'une part d'évidentes difficultés techniques et financières : plusieurs œuvres (et certains invités) n'arrivent pas à Dakar à temps ; et d'autre part des problèmes d'organisation : certains participants refusent d'exposer, la documentation n'est pas classée et certaines fournitures ne sont pas payées (ce sera le budget de l'édition suivante qui réglera les comptes). Il manque aussi des installateurs, des décorateurs, des commissaires chevronnés, du personnel spécialisé et surtout des contacts internationaux solides avec le monde de l'art.

Mais le bon moment est venu : le désir d'avoir en Afrique une plateforme qui permette de faire connaître et de soutenir la production culturelle du continent est au centre de l'attention ; la Biennale de Dakar peut en être la manifestation. En 1992, il devient évident que la Biennale d'art de Dakar peut effectivement répondre à ces objectifs et ce n'est plus seulement le souhait des artistes et des intellectuels sénégalais, mais celui de tous les artistes, critiques, commissaires, intellectuels et dirigeants d'organisations culturelles et de coopération qui s'intéressent à l'Afrique.



18 Octavio Zaya, *Interview with André Magnin* in "Atlantica", n. 5, 1993, p. 129-130.

19 Clémentine Deliss, *The Dakar Biennale 92* in "Third Text", n. 23, estate 1993, p. 136-141.

20 Kalidou Sy, *Biennale de Dakar : confrontation ?* In "Revue Noire", n. 07, 12/1992 et 01-02/1993, p. 16. Kalidou Sy est un artiste sénégalais qui a été directeur de l'Ecole des Beaux-Arts di Dakar.

En juin 1993, le ministère de la Culture organise une semaine d'évaluation pour répondre aux questions et aux critiques qu'avaient suscitées les éditions de la biennale de 1990 et de 1992. La manifestation est analysée aussi bien par les organisateurs que par les partenaires qui rédigent de nouvelles instructions. En octobre 1993 le Ministre de la Culture Coura Ba Thiam annonce les nouvelles lignes directrices : rendre l'organisation de la biennale plus professionnelle et instituer un Secrétariat Général et un Comité Scientifique ; dès lors *Dak'Art* est consacré à la promotion de l'art contemporain africain.

Les conseillers, en collaboration avec le gouvernement sénégalais et les partenaires de la biennale, soutiennent un projet lié à l'Afrique et à son développement économique : *Dak'Art* peut faciliter et renforcer le marché de l'art africain, créer des possibilités d'emploi pour les artistes et les spécialistes du domaine et ouvrir les portes de l'Afrique au circuit international de l'art. De même l'intérêt panafricain de la biennale renforce les liens existants avec les autres pays du continent. Parmi les objectifs de la Commission européenne, *Dak'Art* devient un projet international de développement et de coopération dans lequel l'art et la culture sont considérés comme au service de l'économie et du marché aux niveaux national, continental et de la diaspora africaine²¹.

21 *L'Union Européenne et la République du Sénégal - Rapport annuel 1996* (VIII/1100/97-FR), Dakar, 199 ; Isabelle Bosman, *Dak'Art 96 : Troisième édition de la Biennale de Dakar - Etude d'évaluation (rapport intermédiaire)*, Dakar, 01/1997 ; Alioune Badiane, *Rapport du Séminaire International d'évaluation de Dak'Art 96*, Dakar, 02-03/04/1997 ; Cédric Vincent, *Le grand défi de Dak'Art, c'est l'élargissement de son public : entretien avec Rémi Sagna* in "Africultures", 06/05/2008.

4. Dak'Art 1996

L'Installation de Pascale Marthine Tayou (née en 1967) *Folie Tripale* de 1995 se compose de sculptures acérées : des morceaux de bois et de métal, des jambes en plastique et des bouteilles sont insérés dans un petit piédestal, décorés au sommet de chapeaux, de têtes de poupées, des tuyaux et d'emballages en plastique. Les œuvres de Tayou se réfèrent souvent actuellement à la progression implacable du sida en Afrique, qui ravage le continent et ne laisse que les restes des personnes qu'il tue. Ces traces imprègnent toute la production de l'artiste pour devenir, dans leur répétition, des éléments picturaux. L'œuvre *Voices over* (réalisée en 2001 pour l'Association Arte Continua de San Gimignano et ensuite exposée à la Biennale de Venise de 2005) est une très belle installation de sacs de plastique noués à une paroi en filet métallique. Les sachets juxtaposés les uns aux autres, un peu selon leur couleur et un peu au hasard se gonflent d'air et transforment la sculpture en une créature qui respire, qui dort, qui crie et qui attend. Tayou a été invitée par Kwaguchi Yukiya à réaliser une exposition personnelle au cours de la Biennale de Dakar en 1996.

C'est Rémi Sagna qui a posé les bases de ce que la manifestation est aujourd'hui et a décidé de se concentrer sur une biennale en Afrique, exclusivement ouverte aux artistes d'Afrique (qui vivent ou non sur le Continent) et de mettre en place un système d'appel à candidature pour les différents projets, avec un jury international chargé de la sélection. Car il n'y avait pas la volonté d'avoir un directeur artistique et un commissaire qui feraient le tour de l'Afrique pour effectuer des sélections. Il a été préféré une organisation collégiale et à chaque édition évidemment les protagonistes et les acteurs changeraient. C'est lui qui a sauvé cette première édition qui avait été extrêmement critiquée en 1992, c'est lui qui a réussi à remobiliser tout le monde et à recadrer le contexte. N'Goné Fall²²

Catalogue Dak'Art 1996, couverture

Dak'Art 1996 est la deuxième biennale des arts visuels au Sénégal, mais elle est considérée par beaucoup comme une nouvelle première édition à cause des nombreux changements qu'elle opère. La Biennale de Dakar de 1996 est en fait la première et la seule biennale au monde consacrée à l'art contemporain africain. Pour participer, les artistes doivent se porter candidats et posséder le passeport d'un pays africain²³.

Dak'Art 1996 offre des expositions d'art, de créativité et de design textile, d'artisanat, ainsi que des discussions sur le marché de l'art, des projections de films, des stands de publications, des ateliers d'art pour les élèves des écoles du Sénégal, des concerts et des spectacles de



²² Conférence Rémi Sagna et N'Goné Fall, Paris, 11/01/2006.

²³ *Dak'Art - Spécial Biennale de l'art africain contemporain* (cat. expo) in "Cimaise Art Contemporain", 43, n. 240-241, Paris, 04-06/1996, pp. 5-96.

théâtre. *Dak'Art* cherche à atteindre un vaste public en multipliant les initiatives et en créant des activités en rapport avec les nouveaux objectifs qu'elle s'est fixés : promouvoir la libéralisation du secteur de l'art en encourageant la coopération entre l'Etat et les initiatives privées, soutenir la commercialisation de l'art contemporain africain et renforcer son marché (même à l'étranger) ainsi que faciliter la participation du public par l'information et l'éducation artistique.

Clémentine Deliss (déjà présente à la biennale de 1992 en tant que correspondante de la revue "Third Text") est la conservatrice de l'*Atelier Tenq* (dans l'ancien terrain des chinois devenu le *Village des Arts*) et la responsable de la publication "Métronomie", deux activités organisées dans le cadre du réseau *Triangle Arts Trust*. Ce projet est soutenu par la Commission européenne, notamment pour permettre à un plus grand nombre de participants anglophones d'exposer à la biennale ; ainsi la plupart des artistes invités sont sud-africains et nigériens : Juginder Lamba, Daniel Manyinka, Yacouba Touré (invités à la biennale), Johannes Phokela (sud-africain, domicilié dans le Royaume-Uni) et Chika Okeke (nigérien). L'Atelier est conçu pour promouvoir les contacts et les échanges parmi les participants, tandis que le projet de publication a été créé pour enrichir le débat culturel. Selon Isabelle Bosman, l'atelier a le mérite de présenter quelques œuvres de qualité et quelques installations contextuelles qui créent des relations plus étroites entre le public et les artistes ; par contre, toujours selon Isabelle Bosman, le projet est mal préparé et mal géré et la publication est décevante. La revue française "Revue Noire" aménage l'exposition *Les Artistes Africains et le Sida* à nouveau avec l'aide de la Commission européenne, en proposant les œuvres de quelques artistes africains de renom, installées de manière plus originale que d'autres parties de la biennale, tandis que le défilé de mode MOD'ART (organisée par la styliste Claire Kane et Fatim Djimi) offre un portrait de la mode africaine beaucoup plus dynamique que celui qui est offert par le *Salon de la Créativité Textile*. Un collectif d'artistes sénégalais se constitue pour faire un *Guide Culturel de Dakar*, également subventionné par la Commission européenne et contenant de nombreuses adresses et informations pratiques²⁴. C'est aussi dans le cadre de la biennale de 1996, que naît la revue sénégalaise de culture "Convergences", citée par le Président Diouf dans son discours d'inauguration.

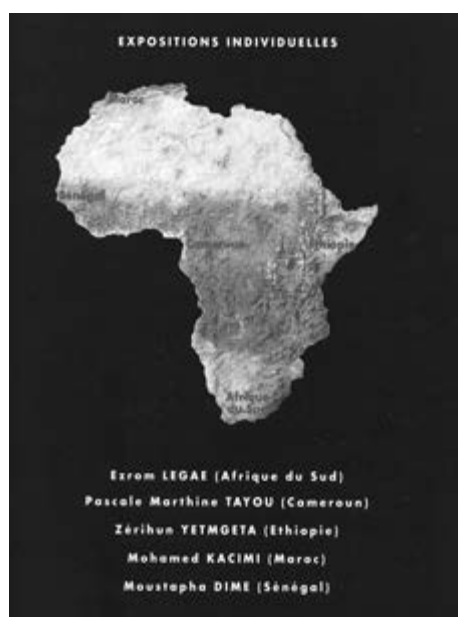
La participation à la biennale de 1996 est d'environ 500 personnes, dont 200 venues de l'étranger. Les professionnels invités sont au nombre d'environ 75 dont 40 d'Europe, 15 du continent américain, 15 de la Côte-d'Ivoire et seulement 5 ou 6 professionnels venus d'autres pays africains. Parmi les invités il y a aussi des hôtes officiels, comme le Ministre de la Culture de Côte d'Ivoire, des fonctionnaires du Ministère de la Culture du Burkina Faso et du Gabon et le directeur des affaires sociales et culturelles de CEDEAO. Le public participe très peu à l'événement, mais fréquente le Village de la Biennale qui, avec musique et spectacles, a 2000-2500 visiteurs par jour²⁵. Seules participent à l'événement et publient des articles quelques revues d'art spécialisées comme "Revue Noire", "Third Text" et "Arts Antiques Auctions". Les responsables de "Revue Noire" et de "Third Text" sont invités gratuitement à la biennale, ainsi que les membres du jury et les rapporteurs des débats. Cinq reportages ont été produits pour la chaîne de télévision Arte, pour le canal 3 SAT (populaire en Allemagne, en Autriche et en Suisse), pour *Deutsche Welle*, pour la télévision suisse et pour TV5. La biennale est l'objet de peu de compte rendus à l'étranger, mais d'une quantité d'articles dans la presse nationale. Il est possible d'évaluer les résultats de la

24 *Dakar - Le Guide*, Editions S.S.H.E.L, Dakar, 05/1996 ; Jean-Charles Tall (int.), Douala, 12/01/2005.

25 Pauline Le Quand Sang, "Zapping", *dossier Dak'Art* 96, 07-08/1996, p. 17.

biennale de 1996 d'après les documents délivrés par la biennale elle-même. L'évaluation intermédiaire d'Isabelle Bosman (conseillère indépendante de la Commission européenne) est établie en janvier 1997 avec une description analytique de la biennale de 1996 et une comparaison détaillée avec l'édition précédente de 1992²⁶. Le *Séminaire d'évaluation de la Biennale de 1996* s'est tenu à Dakar en avril 1997 et le porte-parole des 23 participants, Alioune Badiane, en synthétise les résultats avec une liste des principaux points soulevés lors des discussions et des présentations d'Ousmane Sow Huchard, Rémi Sagna et Isabelle Bosman.

Malgré les difficultés d'organisation encore importantes et les limites de l'événement, *Dak'Art 1996* est considéré par les organisateurs et par les participants comme le début d'un nouvel engagement à se développer et à s'améliorer au fil du temps et le Directeur du Cabinet du Ministère de la culture Alhassane Thierno Baro définit la manifestation comme un des événements principaux pour le gouvernement sénégalais²⁷.



L'Exposition Internationale n'est ouverte qu'aux participants africains et il y a une majorité d'artistes d'Afrique Occidentale. Parmi les noms choisis il n'y a pas de grandes personnalités et les œuvres présentées se limitent à la peinture et à la sculpture. Les salles du design et de la créativité textile – également ouvertes exclusivement aux participants africains – sont une nouveauté par rapport à la biennale de 1992 et sont très appréciées : les bailleurs de fonds comme la Commission européenne et la Coopération culturelle française considèrent le design et la mode comme des domaines d'intérêt particulier pour développer le marché africain²⁸. La sélection faite pour la créativité textile déçoit, bien que le secteur soit extrêmement dynamique en Afrique ; il n'y a que 13 participants, tous sénégalais sauf l'artiste de la Guinée Monique Athénaisme Suréna, qui se plaint que son travail n'ait

pas été accepté à l'intérieur de l'Exposition Internationale. Le problème des techniques admises dans les différentes expositions soulève des débats intéressants qui conduisent à l'introduction de la photographie dans l'Exposition Internationale lors des biennales suivantes et à la fusion du *Salon du Design Africain* avec celui de la *Créativité Textile*. Par rapport à l'Exposition Internationale, les Expositions Individuelles sont particulièrement appréciées pour leur meilleur aménagement et l'exhaustivité qui représente mieux la production des artistes invités. L'œuvre de Mohamed Kacimi est particulièrement

26 Pour l'évaluation de la Biennale de Dakar de 1996 l'étude d'Isabelle Bosman est du plus grand intérêt : *Dak'Art 96 : Troisième édition de la Biennale de Dakar Etude d'évaluation (rapport intermédiaire)*, Dakar, 01/1997.

27 *La création artistique africaine et le marché international de l'art* (Actes des "Rencontres et échanges" de Dak'Art 96), Dakar, 1996.

28 La Biennale de Dakar a accueilli des expositions de design, des prix et des ateliers réalisés en particulier avec le soutien de la Commission Européenne et de AFAA Programme Afrique en Créations. Cf. *Workshops à Dakar : Collectif de designers*, Editions Jean-Michel Place, Paris, 2004. Cf. aussi *Design Made in Africa*, (dir.) Celine Savoye et Michel Bouisson), Jean-Michel Place/AFAA, Paris, 2004 (itinérance Ouagagougou, Saint Etienne, Bamako, 2004 ; Lomé, Cotonou, Niamey, Brazzaville, Paris, Milan, Eindhoven, London 2005 ; Cape Town, Windhoek, Harare, Alger, Rabat, Montréal, USA).

intéressante parce qu'elle a été créée spécialement pour la biennale en dépit du manque de personnel qualifié capable de travailler avec l'artiste à la réalisation de son œuvre²⁹. Le *Salon de l'Education Artistique* avec les œuvres d'enfants et de jeunes ne suscite pas beaucoup d'intérêt parmi les spécialistes de l'art et l'exposition des artistes sénégalais est critiquée parce qu'elle ressemble aux salons organisés par l'Association Nationale des Artistes du Sénégal et parce que les participants se sentent moins valorisés que les artistes invités pour l'Exposition Internationale.

Selon l'étude d'évaluation d'Isabelle Bosman³⁰ qui met en lumière bon nombre de critiques négatives sur la biennale de 1996 ainsi que ses éditions précédentes, les participants ont été déçus par les aspects artistiques et culturels : les expositions sont conventionnelles et peu exhaustives, les artistes sélectionnés sont trop inégaux en termes de qualité et il n'y a pas de place pour une analyse critique. La biennale manque de professionnels en mesure de suivre toutes les phases de sa réalisation ; elle manque de direction artistique, d'une promotion adéquate et d'une communication efficace de l'événement aussi bien que des infrastructures et de l'équipement nécessaires, d'un échange de bonnes pratiques avec des événements analogues. Peu de critiques africains sont impliqués dans le choix des œuvres, la réalisation de l'événement est en grande partie dans les mains du Comité Technique du Sénégal et la biennale produit une documentation très superficielle. Il est nécessaire de renforcer et d'encourager les initiatives indépendantes et de diversifier les sources de financement pour remédier à leurs retards. Du point de vue juridique, il manque des contrats clairs avec les responsables de l'exécution technique et des indications spécifiques sur les responsabilités du secrétariat Général. La biennale a d'ailleurs un statut inadéquat et, malgré l'implication de l'Etat du Sénégal à l'événement, les taxes douanières demeurent un obstacle institutionnel majeur au développement du marché de l'art africain.

29 Isabelle Bosman, *Dak'Art 96*, p. 30.

30 L'étude d'Isabelle Bosman de 1997 se base sur l'analyse de différentes sources : le projet préparé par le Comité Scientifique, les documents publiés par la Biennale, les communications reçues par le Secrétariat Générale et les entrevues avec les participants, les organisateurs et les autorités sénégalaises.

5. Dak'Art 1998

A la Biennale de Dakar de 1998 Barthélémy Togo (né en 1967) expose des vêtements, des valises et des tampons de passeport en bois. La lourdeur des objets du quotidien transformés en sculptures de grande taille, solides, rigides et maladroitement rendent explicites les obstacles et les barrières que les africains rencontrent dans leur rêve d'émigration ; une performance accompagne la scène : l'artiste caresse un grand tampon de bois sur lequel est gravé "Carte de séjour". Six ans plus tard, dans son exposition personnelle *The Sick Opéra* au Palais de Tokyo à Paris en 2004, puis de nouveau à la Biennale de Dakar en 2010 dans une exposition "off" organisée par le Centre Culturel Français, son travail prend un sens plus intime. Toujours avec des installations, des sculptures et des performances au centre de la scène, des dessins semblent conquérir un petit espace en arrière-plan. Ce sont des aquarelles sur papier, faites de taches, de zones transparentes et intenses, comme si la couleur avait glissé. Dans ces œuvres les tampons de passeport semblent s'être transformés en quelque chose de complètement nouveau. Un peu comme les tampons que les enfants taillent dans des pommes de terre les après-midi pluvieux, les images sur papier de Togo semblent être nées pour représenter autre chose – un arbre peut-être, une maison, un enfant – mais ensuite les couleurs dégoulinent et désorientent ; le vague prend le dessus.

En 1998, la biennale est bonifiée : on a confirmé le chemin, on a élargi les coopérations, renouvelé le comité de sélection (pour éviter la routine et des orientations définitives dans les choix), on a affiné l'*Exposition Internationale* et les *Expositions Individuelles*. On a même commencé à penser à supprimer la dimension sénégalaise, parce que l'exposition consacrée à la création artistique sénégalaise avait été boudée par les artistes sénégalais qui n'avaient pas été sélectionnés pour l'*Exposition Internationale* et qui ne voulaient pas être présents dans une exposition de second rang. Ensuite, elle avait été critiquée par les artistes africains, qui avaient du mal à accepter que les artistes sénégalais soient à la fois dans l'*Exposition Internationale* et qu'une exposition leur soit en plus exclusivement réservée. Quand on a supprimé la dimension sénégalaise, c'était la "révolution" pour les artistes sénégalais qui l'ont réclamée, ainsi que la garantie d'une présence sénégalaise significative dans l'*Exposition Internationale*. Cette affaire a été gérée avec calme et intelligence et on a fini par faire passer l'idée de la création, avec le soutien du secrétariat général de la biennale, d'une dimension "off" : expositions, performances, visites d'atelier, etc. qui viendraient s'ajouter à l'espace marché. Certains ont joué le jeu, d'autres ne l'ont pas accepté et se sont retirés. Rémi Sagna³¹

La photographie apparaît pour la première fois lors de la biennale de 1998 ; des installations sont présentées et des artistes de la diaspora africaine participent eux aussi à l'événement (dans des Expositions Individuelles). Pour la première fois on organise le MAPA (l'exposition de vente d'art contemporain africain qui montre aussitôt de nombreuses faiblesses) et on utilise le siège de la Maison de la Culture Doua Seck pour certaines expositions, des lectures de poésie³² et des débats sur le thème *Le Management de l'Art Africain Contemporain*³³.

31 Conférence Rémi Sagna et N'Goné Fall, Paris, 11/01/2006.

32 La lecture de poésie a été organisée le 28 avril 1998 avec un hommage à Jean-F. Brière et les témoignages de Lucien et Jacqueline Scott Lemaine et du poète Amadou Lamine Sall.

Les événements parallèles les plus importants comprennent la *Semaine de la Mode*, organisée par la styliste sénégalaise Oumou Sy dans son atelier *Metissacana*³⁴ et le *Salon de la Jeune Création Ivoirienne* organisé par Yacouba Konaté³⁵.



Avant l'ouverture de la biennale, Achille Bonito Oliva (président de *Dak'Art* 1998) écrit un article pour l'hebdomadaire italien "L'Espresso" sur les biennales d'Afrique et en particulier sur celle de Dakar. Il mentionne en particulier les œuvres qui utilisent du matériel de récupération et il déclare que *Dak'Art* "ferme le cercle avec les avant-gardes occidentales et fait basculer la décharge des toxines [les toxines de la colonisation] dans la visibilité d'une géographie fertile et ouverte à la comparaison avec d'autres continents et d'autres cultures"³⁶. Cet essai d'Achille Bonito Oliva, reporté ensuite dans le catalogue, souligne que "reproduire" et "modèle" sont deux termes clés des mécanismes de l'art contemporain. Dans un autre article, Jean-Loup Pivin et Simon Njami de "Revue Noire" mettent en discussion le rôle du Jury

International, qu'ils définissent autoritaire et paternaliste, et suggèrent d'inclure le design et l'art textile dans l'Exposition Internationale ; ils apprécient par contre la présence de la photographie, bien que pas toujours de grande qualité esthétique³⁷. Orlando Britto Jinorio de la revue "Atlantica", remarque l'amélioration de la qualité des œuvres par rapport avec l'année précédente et souligne l'importance de l'ouverture de la biennale aux artistes européens et américains³⁸. Selon Gérard Xuriguera³⁹ la biennale de 1998 ne présente pratiquement que des œuvres de peinture et le nombre des femmes artistes est extrêmement faible. L'aménagement de la biennale est meilleur qu'auparavant⁴⁰ mais

33 *La Biennale de l'Art Africain Contemporain - Management de l'Art Africain Contemporain (Actes des Rencontres et Echanges de la Biennale DAK'ART 98)*, Dakar, 1999. Les débats se sont déroulés du 25 au 28 avril 1998. Parmi les interventions – comme l'indiquent les actes – la présentation de Simon Njami de l'artiste Paul Ahyi, la présentation des artistes invités pour les *Expositions Individuelles* et les interventions modérées par Alexis Florance d'Afrique en Créations sur l'art textile africain (d'Aïssa Dionne et Diana Porfirio) et sur le design africain (de Benoît de Chassy, de Cheikh Diallo et de Nadine Paris). Anne-Judith van Look de la Galerie Alpanos au Maroc, Philippe Boulakia de la galerie homonyme de Paris, Skoto Aghowa de la galerie homonyme de New York et la directrice de galerie sénégalaise Joëlle Busy Fall se sont exprimés sur la direction artistique.

34 Participants parmi d'autres : les stylistes Katoucha, Alphadi, Oumou Sy, Claire Kane, Alpha Sidibé, Agnès Hekpazo et Joël Andrianomearisoa. Le designer sénégalais Fagueye y a aussi présenté ses œuvres.

35 Le titre original de l'exposition est le *Salon de la Jeune Création Ivoirienne* (du 28 avril au 10 mai 1998, le début différé de deux jours), financé par la Commission européenne avec une contribution de 8.000.000 francs CFA [env. 12.000 euro]. L'exposition, organisée dans l'espace Citroën, présente un hommage à Bruly Bouabré et les œuvres de Tamsir Dia, Ludovic Fadoiro et Youssouf Bath, Jonas Anoma, Djo-Bi, Tiébena Dagnogo, César Dogbo, Muriel Diallo, Mohamed Diabaté, Jacobleu, Issa Kouyaté, Etien (ou Etienne) Lydie, Tamsir Dia, Youssouf Bath et Frédéric Bruly Bouabré (absent cependant à Dakar). A l'inauguration de l'exposition Gabrielle Von Brochowsky (représentant la Commission européenne d'Abidjan) et l'ambassadeur de la Côte d'Ivoire Alassane Salif N'Diaye sont aussi présents.

36 Achille Bonito Oliva, *Niente inciuci, siamo africani* in "L'Espresso", 30/04/1998, p. 128-129.

37 Jean-Loup Pivin et Simon Njami, *Dak'Art 1998*, "Revue Noire", n. 29, 06-07-08/1998, p. 76-81.

38 Orlando Britto Jinorio, *Dak'Art 98* in "Atlantica", n. 21, 1998, p. 188-191.

39 Gérard Xuriguera in "Cimaise", 05-05/1998.

40 Jean-Loup Pivin et Simon Njami, *Dak'Art 1998* in "Revue Noire", 06-07-08/1998.

encore une fois les œuvres ne sont pas valorisées de manière satisfaisante⁴¹. Sabine Vogel (pour "Universes-in-Universe") et le journaliste belge Pierre Roger Turine participent à la biennale *Dak'Art 1998* et ce dernier dirige la publication quotidienne de la biennale l'année d'après⁴².

Le rapport du *Séminaire International d'Évaluation de la Biennale*, écrit par Ousmane Sow Huchard, président du Comité Scientifique, est plus détaillé qu'en 1996⁴³. Au cours du séminaire on propose de prolonger l'événement, d'améliorer le MAPA et de porter le financement du gouvernement sénégalais à un tiers du budget total pour assurer la légitimité nationale de l'événement par rapport aux différents partenaires. Le compte rendu d'évaluation souligne également le fait que le développement des arts est si différent d'un pays à l'autre du continent qu'il est pratiquement impossible de proposer la participation automatique de toutes les nations d'Afrique. Au cours de la réunion d'évaluation, l'absence ou la rareté des artistes africains de renommée internationale à *Dak'Art* suscite un débat : ces artistes participeraient plus facilement à la biennale s'ils étaient invités directement par les organisateurs ou les commissaires.

41 Orlando Britto Jinorio in "Atlantica", n. 21, 1998.

42 DAK'ART 98 - *Dossier de Presse*, Dakar, 1998 ; Raccolta degli articoli e delle recensioni di Dak'Art 98, Secrétariat Général de la Biennale de Dakar, 1998-1999.

43 Ousmane Sow Huchard, *Séminaire International d'évaluation de Dak'Art 98*, Dakar, 1999. Cf. aussi *Dak'Art 98 : La biennale de l'Art africain contemporain (24 au 30 Avril 1998) : Exploitation des fiches d'évaluation*, Juin 1998.

6. Dak'Art 2000

Catalogue Dak'Art 2000, couverture

Mounir Fatmi (né en 1970) fait des déplacements, de la nationalité et de l'immigration les thèmes centraux de ses œuvres. Dans son installation vidéo *Liaisons et déplacements* exposée à la Biennale de Dakar de 2000, l'artiste demande à des passants parisiens qui sont "les autres" ? Les réponses désordonnées, embrouillées montrent la volonté du jeune marocain qui a vécu en Italie, en France, en Hollande et aux Etats-Unis de confondre les idées sur le thème de la provenance. Des petites fiches en plastique entourent la vidéo : lorsque Mounir Fatmi voyage, il emporte ces petites fiches et demande aux personnes qu'il rencontre dans le monde entier d'y écrire leur nom qu'il récrit en lettres arabes. Les "Jean Dupont" se confondent ainsi parmi des noms de toutes provenance ; les noms sur les fiches semblent aplatis en arabe pour ceux qui ne savent pas en lire la langue, et valorisés par une langue considérée comme sainte par les musulmans : à chacun sa fiche, semblable et différente. Mounir Fatmi est précisément le résultat de ses déplacements : avec ses grandes valises à douze poignées il ironise sur la difficulté des voyages et montre une caractéristique commune à de nombreux artistes africains, souvent critiqués de ne pas vivre dans leur pays d'origine⁴⁴.



Andries Botha (né en 1952) dans son installation vidéo *Kwazulu Natal* place sur la paroi sept grands panneaux avec des cartes de géographie inquiétantes, construites à la main ; le résultat est un travail méticuleux d'écriture sur des peaux presque transparentes qui, de loin, crée l'effet d'un travail fait par ordinateur. En face des panneaux se trouvent des écrans de télévision dont les images frappantes montrent clairement un cochon que l'on tue et des plans détaillés d'un corps masculin, vieux et nu. A Dakar, en un pays à majorité musulmane, l'œuvre a suscité des réactions si fortes que le film a été placé dans un endroit écarté.

Toujours, avec une petite et précieuse équipe (permanente et temporaire), nous avons organisé, en 2000, la troisième édition de la biennale, qui arrivait dans un contexte politique assez difficile. Nous avons tenu bon, parce que notre conviction était que cette édition devait permettre de confirmer définitivement l'événement. Il fallait que cette biennale se tienne, coûte que coûte. Il y a eu des retards dans le versement des subventions internationales et bilatérales, il y a eu beaucoup d'incertitudes, qui ont eu une certaine influence dans l'organisation. Les nouvelles autorités ont répondu aux

⁴⁴ Mounir Fatmi, *Ovealproject. 1999-2002*, Centre culturel le Chaplin Mantes la Joli, 2002 ; Mounir Fatmi, *Hard Head, tête dure*, Stichting Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam, 2008 ; Evelyne Toussaint, *mounir fatmi après Malcom X in Dak'Art 2006 7ème Biennale de l'art africain contemporain*, Secrétariat général de la Biennale de l'Art africain contemporain de Dakar, Dakar, 2006, p. 80-91.

attentes et se sont impliquées pour nous accompagner malgré les difficultés. Rémi Sagna⁴⁵

*Dak'Art 2000*⁴⁶ dure pour la première fois un mois entier ; la manifestation qui semblait destinée exclusivement aux experts du monde de l'art (qui visitaient la ville pendant la semaine d'ouverture et des séminaires) devient ainsi un événement destiné, du moins en théorie, à un public plus vaste. Les expositions officielles et les événements parallèles augmentent de façon significative et la biennale reçoit meilleur accueil dans la presse internationale. L'Exposition Internationale présente moins d'œuvres (avec des artistes plus jeunes et plus de femmes) et prête une plus grande attention à leur sélection ; on projette des vidéos, on encourage les installations et on expose beaucoup de photographies. Les difficultés d'organisation ne font toujours pas défaut : après la première semaine d'ouverture, les photographies d'Essien Mfon (qui représentent le corps nu d'une femme avec un sein mutilé par le cancer) sont censurées, probablement par les gardiens, et les vidéos ne fonctionnent que très irrégulièrement.

Lors de la conférence de presse des stylistes⁴⁷ on constate la nécessité de créer pour *Dak'Art* un jury d'experts de compétence spécifique pour sélectionner et juger le design et on énumère les difficultés : le petit nombre d'œuvres présentées par chaque artiste, le mauvais aménagement du Salon, l'exigence de garanties pour la protection des droits d'auteur et l'importance de la participation des industries (seule l'industrie française VAI-Valorisation de l'Aménagement Intérieur – a participé à la biennale de 2000). Au cours de la même conférence de presse on conteste également L'Association des Designers Africains (ADA), présidée par l'architecte sénégalais Nicolas Sawalo Cissé avec les stylistes Anna Jouga (secrétaire de l'association) et Aziz Diop. L'association a été créée en 1996, pendant et juste après la première édition du *Salon International du Design Africain* de la biennale mais – selon les présents – elle n'a jamais été mise en service : aucune assemblée générale n'a été convoquée, les membres n'ont jamais été contactés ni informés sur ses activités et le Conseil de direction n'a jamais été modifié. Les Expositions Individuelles ont un plus grand nombre d'artistes et accueillent également des artistes de la diaspora. Le *MAPA-le Marché des Arts Plastiques en Afrique*, l'exposition de vente d'œuvres d'art contemporain africaines organisée par la biennale, sans aucun gain pour la biennale – est placé dans les espaces prévus en dehors de la Maison de la Culture Doute Seck et reçoit environ 800 participants, en majorité artistes et professionnels du monde de l'art. Pour créer un espace approprié, la biennale lance un appel pour environ 18 millions de francs CFA [env. 27.000 euro], entreprend la recherche des financements et charge l'*Ordre des architectes du Sénégal* de la réalisation : les fonds nécessaires ne sont cependant pas repérés et la manifestation est organisée de manière très discutable : chaque artiste a à disposition un petit espace extérieur (12m² au lieu des 20m² prévus), une tente qui ne protège pas suffisamment du soleil et de vieilles structures sales (les stands ont été loués à la foire de Dakar, le CICES, à la dernière minute)⁴⁸.

45 Conférence Rémi Sagna et N'Goné Fall, Paris, 11/01/2006.

46 *Dak'Art 2000 : Biennale de l'Art Africain Contemporain* (cat. expo.), Editions Eric Koehler, Paris, 2000 ; *Dak'Art : La Biennale de l'Art Africain Contemporain : Règlement général*, Dakar, 1999 ; *Dak'Art 2000 : Dossier de présentation*, Dakar, 2000 ; *Dak'Art 2000 Programme*.

47 *Dak'Art 2000 Designer*, Conférence de presse, 11/05/2000.

48 Des artistes de 8 nationalités participent au MAPA (entre autres Sylvie Gérard, Séa Diallo e Jean Marie Diouf) et chaque stand coûte 100.000 franchi CFA [env. 150 euro] aux expositeurs. Cf. *Le marche des arts plastiques en Afrique (MAPA) : Règlement*, Dakar, 1999.

L'aménagement des expositions, bien qu'amélioré par rapport aux années précédentes, est toujours extrêmement traditionnel. L'Exposition Internationale ne manque pas de présenter une fois de plus les œuvres de peinture accrochées aux murs et les sculptures et installations dans le centre de la pièce ; la seule amélioration consiste en des petites cloisons qui permettent d'exposer les œuvres d'Andries Botha, de Goddy Leye et de Barthélémy Togo. Au cours de la conférence de presse avec le Jury⁴⁹, David Elliott, Président du Comité International de Sélection et du Jury, souligne une fois de plus la nécessité de former des techniciens spécialisés dans l'emballage et l'aménagement des œuvres d'art ; il rappelle que les membres du jury ont dû aider les artistes en raison du manque de personnel qualifié.

Les événements "off" sont exposés dans les galeries de la ville aussi bien qu'à l'intérieur des studios d'artistes et d'espaces publics. Parmi les projets les plus intéressants il faut mentionner la *Boutique d'Alimentation* (avec des œuvres placées dans un magasin d'alimentation au centre de la ville), l'exposition d'œuvres d'enfants de la rue *Enfants de la Nuit* (aménagée dans l'obscurité par l'association *Man-Keneen-Ki*) et le programme de films d'animation avec le laboratoire de l'artiste sud-africain William Kentridge (installé au *Centre Culturel Français* par Tania Nasielski en collaboration avec l'Association Atelier Graphoui de Bruxelles⁵⁰) qui a eu une grande influence sur la production de vidéos d'artistes du Sénégal, comme par exemple *Train Train Médina* de Mamadou Ndoye Douts produite l'année suivante à Bruxelles toujours par l'Association Atelier Graphoui et exposée en marge de *Dak'Art 2002*, à l'intérieur de *Dak'Art 2004* et dans d'importantes expositions internationales. Quant à la IV^{ème} *Semaine Internationale de la Mode* (SIMOD) et au *Carnaval de Dakar*, ils se déroulent pendant la même période que la biennale.

La presse nationale participe à chaque manifestation et "*Dak'Art Info*" – le quotidien de la biennale – permet une plus grande visibilité du programme et une collaboration internationale avec les journalistes africains⁵¹. En ce qui concerne l'Italie, Teresa Macri commente la biennale dans "*Il Manifesto*"⁵², Mary Angela Schroth écrit pour "*Africa e Mediterraneo*"⁵³ et je publie moi-même un compte rendu pour "*Flash Art Italia*"⁵⁴. *Dak'Art 2000* est également mentionné sur "*Il Giornale dell'Arte*" de mai 2000 dans un article de Christoph Stölzl⁵⁵. Toute la rédaction de "*Revue Noire*" participe à la biennale et un prix lui est attribué lors de l'inauguration, mais la publication sur papier de la revue a déjà cessé avec son dernier numéro de l'année précédente (n. 33-34 de juin-novembre 1999) et elle est désormais devenu une édition on line, où cependant *Dak'Art* ne reçoit pas beaucoup d'espace. "*Third Text*" présente la biennale dans un article de Bisi Silva⁵⁶ qui critique la médiocrité des photographes présentés (par rapport à l'effective vivacité de la photographie africaine), les faiblesses de l'organisation, le bas niveau critique des textes du

49 *Dak'Art 2000 Jury*, Conférence de presse, Dakar, 07/05/2000.

50 Tania Nasielski (int.), Dakar, 12/05/2002. Atelier Graphoui, Bruxelles, 02/08/2005.

51 "Dakart – Le Quotidien de la Biennale des Arts de Dakar", publié par l'Institut Gorée, dirigé par la Biennale de Dakar, avec les rédacteurs en chef Moustapha Gueye et Roger Pierre Turine. Quatre pages, 8 numéros (n. 1, 05/05/2000 ; n. 2, 06-07/05/2000 ; n. 3, 08/05/2000 ; n. 4, 09/05/2000 ; n. 5, 10/05/2000 ; n. 6, 11/05/2000 ; n. 7, 12/05/2000 ; n. 8, 13/05/2000).

52 Teresa Macri, "Dak'Art" Africa in "*Il Manifesto*", 2000, p. 14.

53 Mary Angela Schroth, *Dak'Art 2000 : La Panafricaine des Arts Plastiques* in "*Africa e Mediterraneo*", n. 3/00 (33), 12/2000, p. 121.

54 Iolanda Pensa, *Dak'Art 2000* in "*Flash Art*", n. 223, anno 33, estate 2000, p. 46-47.

55 Christoph Stölzl, *Biennali Internazionali* in "*Il Giornale dell'Arte*", 05/2000.

56 Bisi Silva, *Dak'Art 2000 : The Millennium Biennale ?* In "*Third Text*", n. 53, Winter 2000-2001, p. 103-106.

catalogue et des débats, et – une fois de plus – le manque de direction artistique réelle. Bisi Silva suggère également de limiter l'extension géographique de la biennale.

Le *MAPA* est critiqué lâchement par tous les articles qui en parlent à cause de sa piètre organisation et de la mauvaise qualité des œuvres exposées (raisons pour lesquelles l'exposition-vente ne sera pas répétée dans l'édition successive). La Biennale de Dakar – après la mort de la Biennale de Johannesburg à sa dernière édition de 1997 – est louée par tous les critiques et journalistes d'art pour son admirable capacité à survivre. Les participants insistent cependant, une fois de plus, sur la nécessité d'améliorer son organisation et la qualité générale des œuvres exposées.

7. Dak'Art 2002

Foot Pitch est l'œuvre de la nigériane Otobong Edet Nkanga (née en 1974), à partir de la photographie d'un terrain de football reproduite sur la plante de ses pieds et d'une sculpture qui représente un autre terrain de football réduit de moitié. L'image a été créée en 1999 lors d'un match en France où l'artiste jouait en même temps pour les deux équipes : la photo de ses pieds bloqués par le dessin est un aperçu de la performance, pas si différente de sa vie (jouée entre Lagos, Paris et Amsterdam) et pas si différente non plus de la vie de nombreux artistes et citoyens africains.

Emeka Udemba (né en 1967) construit deux corridors dans son œuvre *World White Walls*. D'un côté le sol est recouvert de terre fertile et de roses rouges et un panneau indique l'entrée réservée aux "Citoyens des Etats-Unis et de l'Union européenne" tandis que de l'autre côté un panneau indique l'accès aux "Autres" ; par terre du sable et des morceaux tranchants de verre et de métal.



Catalogue Dak'Art 2002, couverture

Par rapport aux éditions précédentes, *Dak'Art 2002* propose plusieurs nouveautés, inévitablement déterminées par le changement politique de 2000. Certains dirigeants de la biennale sont remplacés, le personnel du secrétariat général est augmenté et de nouveaux experts sont embauchés ; on cherche aussi à valoriser de plus en plus les ressources locales, du Sénégal et d'Afrique (par exemple le catalogue est produit pour la première fois à Dakar⁵⁷). L'Exposition Internationale est organisée dans le nouveau siège du CICES (la foire de Dakar) avec plus de soin tandis que de nombreux débats et groupes de travail sont organisés. Les commissaires des Expositions Individuelles ont la possibilité de choisir trois artistes chacun et sont moins conditionnés par des contraintes géographiques

précises. Les expositions officielles augmentent également et les événements parallèles (environ 100 à Dakar et dans d'autres villes du pays) sont confiés au commissaire Mauro Petroni. La presse internationale parle beaucoup plus de l'événement et les sources de financement commencent à se diversifier.

Le nouvel emplacement de *Dak'Art 2002* au CICES permet d'assurer une plus vaste sélection d'œuvres à l'Exposition Internationale et permet aussi de réaliser ou de transporter des œuvres de plus grandes dimensions. Au CICES on organise des débats et des laboratoires et on prévoit un café, une salle de presse, une boutique de gadgets et un bureau de poste.

Pour la première fois le Comité Technique prévoit un responsable de la scénographie et c'est à Stéphane Schraennen que l'on en confie le rôle. Le scénographe belge est chargé de

⁵⁷ *Dak'Art 2002 : 5ème Biennale de l'Art Africain Contemporain* (cat. expo), La Biennale des Arts de Dakar, Dakar, 2002.

former un groupe de travail sénégalais composé de Serigne Mbaye Camara, de Soly Cissé et de l'architecte sénégalais Abou Békrine Gueye. L'initiative est un projet promu par la biennale, conçu par N'Goné Fall et Philippe Pirotte, soutenu par *Africalia* avec une subvention de 32 millions de francs CFA [env. 48.000 euro]. Dommage que cela ne fonctionne pas comme il faudrait.



CICES, Dakar, 2002

Mais voyons ce qui se passe. L'architecte sénégalais Abou Gueye Békrine suit la première phase du travail : visiter les espaces, calculer et élaborer un budget approximatif. Dans une deuxième phase Serigne Mbaye Camara, Soly Cissé et Stéphane Schraennen avec Abou Gueye Békrine travaillent ensemble pour établir les critères et la répartition des espaces en fonction des besoins différents des œuvres

sélectionnées. Le résultat est un parcours d'exposition "normal" : des panneaux de bois peints en blanc en forme de "I" (appelés modules parce que tous identiques) sont installés dans la grande salle de la foire et ne permettent, à quelques exceptions près, que deux parcours, l'un sur la gauche et l'autre sur la droite. L'espace pouvait être distribué de manière plus harmonieuse (toutes les œuvres sont concentrées sur un côté de la salle, comme remarque le photographe Ali Chraïbi), les panneaux de bois pouvaient prendre des formes différentes (la forme à "I" ne répond à aucun impératif particulier) et la créativité – pas forcément plus coûteuse que la normalité – pouvait produire quelque chose de plus, compte tenu de la nouveauté et du prix de cette coopération. Certes, en 2002 l'aménagement de la biennale a fait un grand pas en avant par rapport à ses éditions précédentes, mais il ne crée rien d'original, rien qu'une copie modeste d'un quelconque aménagement. En fait, le meilleur résultat de l'aménagement semble être que la disposition des salles est organisée en fonction de la taille et des caractéristiques des œuvres (hélas).

A *Dak'Art 2002* il y a de nombreuses installations : il ne s'agit pas d'œuvres site-specific, mais de la reproduction d'œuvres de grandes dimensions présentées par les artistes dans leur dossiers. Les étudiants de l'Ecole d'Art de Dakar participent à la réalisation des travaux et les étudiants de l'Académie hollandaise Jan van Eyck en visite à la biennale leur donnent un coup de main. Les Expositions Individuelles par contre commissionnent de nouvelles œuvres expressément pour la biennale, en particulier dans l'exposition de N'Goné Fall et d'Ery Camara.

N'Goné Fall – chargée d'organiser une exposition avec trois artistes africains – offre un excellent portrait de l'Afrique : une idée aux frontières nébuleuses, à laquelle sont liés des artistes contemporains intéressants. Amahiguere Dolo présente des sculptures en bois et des dessins où la tradition et la créativité cohabitent avec bonheur ; Berry Bickle photographie des pieds pour dépeindre une ville africaine instable et un peu boueuse mais soutenue par un lourd cadre en métal ; Aimé Ntakyica crée des points de vue, il joue avec le visible et l'invisible dans une chambre dont les parois sont des tissus utilisés comme écrans cinématographiques pour vidéo. Les seules exceptions non africaines de la biennale – pas pour autant moins intéressantes – sont les expositions présentées par les commissaires du jury Bruno Corà et Ery Camara. Bruno Corà, directeur du Musée Pecci de Prato en Italie est chargé de choisir sans restrictions et choisit Franz West, Jannis Kounellis et Jaume Plensa ; Ery Camara, lui, muséologue sénégalais et mexicain, président de la Biennale de Venise de

2001 est chargé de sélectionner des artistes de la diaspora africaine et choisit Mushana Ali, Mario Lewis et José Angel Vincench. Parmi les Expositions Individuelles, l'exposition de Bruno Corà est rendue particulièrement attrayante par son emplacement merveilleux : le Palais de Justice de Dakar, fermé à cause de l'instabilité de l'édifice, meublé encore de papperasse abandonnée. Mais le spectacle est très décevant. Bien que les artistes soient célèbres et aient pu intégrer leur œuvres dans un contexte fascinant, l'exposition est pratiquement illisible à Dakar parce que trop de choses sont tenues pour acquises : par exemple le nom des artistes (des morceaux de papier ne sont ajoutés que plus tard pour que l'on puisse au moins repérer les œuvres), la notoriété des artistes, l'histoire de l'art occidental et l'aspect international et universel des œuvres d'art. L'art pauvre a notamment plus de peine à susciter en Afrique la réaction qu'il suscite en Occident et, dans un contexte différent, les sacs pleins de céréales colorés de Kounellis n'évoquent pas tant la beauté de la nature et des choses simples que le marché d'en face. L'exposition d'Ery Camara obtient par contre du prestige en raison de la longue attente avant l'ouverture (trois jours et une heure) et des trois maisons traditionnelles africaines plantées au milieu de la ville par l'artiste afro-américaine Mushana Ali.

En 2002, la biennale présente le *Salon du Design* (dans l'espace Vema, mais mieux préparé que dans les éditions précédentes) et deux nouvelles expositions : l'*Exposition Rétrospective de Dak'Art* (à la Maison de la Culture Douta Seck avec les œuvres de tous les lauréats des différentes éditions de la biennale qui, grâce à leur prix, sont devenues propriété du Gouvernement du Sénégal) et l'hommage à l'artiste Gora Mbengue (l'un des artistes sous-verre les plus célèbres du Sénégal de la Galerie Nationale gérée par Serin Ndiaye).

Grâce à l'exposition rétrospective, le catalogue présente pour la première fois une série de contributions : 5 essais critiques sur l'histoire de la biennale et sur l'art africain contemporain : Ousmane Sow Huchard⁵⁸, Yacouba Konaté⁵⁹, Jean Loup Pivin⁶⁰, Sylvain Sankale⁶¹ et Daniel Sotiaux⁶². Les *Rencontres et échanges* sont particulièrement riches et accompagnés par une série de forums. Il y a des réunions sur la scénographie des expositions, sur le marché de l'art africain et les droits d'auteur (organisées par le CCI-Centre du Commerce International et par l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle de Genève⁶³), sur les biennales internationales (par Koyo Kouoh en partenariat avec *Gorée Institute* et *Prince Claus Fund*)⁶⁴, sur le parrainage de société (organisée par APIX), sur l'esthétique urbaine⁶⁵, l'art et le cinéma (au *Centre Culturel Français* par Nicole Vander Vorst) et sur l'Académie Néerlandaise Jan van Eyck⁶⁶. En outre, un Laboratoire de journalisme culturel est organisé (par le Belge Roger-Pierre Turine en collaboration avec Alassane Cisse et Modou Mamoune Faye qui publie le journal de la biennale "*Dak'Art Info*") et le Forum d'Art Digital (édité par Karen Dermineur, auteur de sites interactifs et membre de incident.net).

58 Ousmane Sow Huchard, *Dak'art, 10 ans déjà...* in *Dak'Art 2002 : 5ème Biennale de l'Art Africain Contemporain* (cat. expo), La Biennale des Arts de Dakar, Dakar, 2002, p. 129-134.

59 Yacouba Konaté, *Africain artistes ou artistes africains ?* in *ibidem*, p. 135-144.

60 Jean Loup Pivin, *Dak'art 2002 : dix ans* in *ibidem*, p. 145-151.

61 Sylvain Sankalé, *Dak'art 2000 !* in *ibidem*, p. 152-154.

62 Daniel Sotiaux, *Dix ans déjà !* in *ibidem*, p. 155-158.

63 *L'art africain contemporain et le marché international - Atelier du CCI et de l'OMPI à la Biennale des Arts Dak'Art 2002*, atti del convegno, Dakar, 14-16-18/05/2002.

64 *Biennales Internationales*, (dir.) Koyo Kouoh, CICES, Dakar, 15/05/2002.

65 *Esthétique Urbaine*, CICES, Dakar, 15-16/05/2002.

66 *Jan van Eyck Academie*, CICES, Dakar, 14/05/2002.

Les expositions "off" en marge de la biennale sont coordonnées par Mauro Petroni et sont deux fois plus nombreuses qu'en 2000. Parmi les expositions les plus significatives 7 *Plasticiens en Mouvement* organisée par Tania Nasielski et par les *Ateliers Graphoui* (dans la crypte de la cathédrale de Dakar) et *La Terre est à nous*, une exposition d'artistes, de photographes, de stylistes, de dessinateurs et de designers de la Côte d'Ivoire organisée par Yacouba Konaté. L'artiste américain Jack Sal, invité par le commissaire Mauro Petroni, fixe sur deux arbres le rêve de nombreux jeunes sénégalais de partir : deux bateaux dans les cours de deux écoles, prêts à naviguer, mais cependant liés à des branches. Olga Kissel crée un projet en collaboration avec les élèves de l'école d'art commandé par *Media_Lab* de *Kër Thiossane* : des photographies de Sénégalais aux yeux bleus – les yeux de l'artiste russe – défilent projetées sur un mur du quartier populaire Médina⁶⁷. Les galeries de Dakar organisent elles aussi des expositions plus structurées que par le passé.

La biennale 2002 est certainement un peu meilleure que celle de 2000, qui, à son tour, est un peu meilleure que celle de 1998, et ainsi de suite. Bien que toujours ancrée à des problèmes pratiques (espaces inadéquats pour les expositions, retards dans l'arrivée des œuvres, programme confus, absence de traduction efficace), à son dixième anniversaire *Dak'Art* suscite un débat finalement plus intéressé aux œuvres qu'à sa mauvaise organisation. Effectivement la sélection des invités est faite avec plus de clairvoyance que par le passé et le nombre des journalistes internationaux augmente. La présence d'un public habitué à de grands événements d'art stimule le débat sur l'avenir de *Dak'Art* et les réflexions sur la nouvelle organisation de la manifestation. Le Comité International de Sélection et du Jury ne semble cependant toujours pas répondre à la nécessité d'une sélection d'artistes de meilleure qualité et plus homogènes. Le débat sur les biennales internationales devient une excellente occasion pour présenter d'autres projets et les comparer avec la Biennale de Dakar ; le besoin d'un changement de méthode est urgent⁶⁸.

67 *Kër Thiossane et l'art numérique*, CICES, Dakar, 10/05/2002.

68 Cf. Ery Camara, *Tâches impératives dans le domaine de l'art africain* in *Dak'Art 2002*, Dakar, 2002, p. 14-19 ; Salah Hassan, *Editorial* in "NKA", 2002 ; Marnel Breure, *Dak'Art : A corridor decorated with red roses* in "Review of Contemporary African Art/Virtual Museum of Contemporary African Art", 10/05/2002.

8. Dak'Art 2004



Catalogue Dak'Art 2004, couverture

Postcoloniale, postmoderne, post-Festival Mondial des Arts Nègres : parmi les nombreux "post" où placer/avec lesquels présenter la Biennale de Dakar, en 2004 il y a aussi post-Documenta XI.

Documenta XI à Kassel, organisé par Okwui Enwezor n'est pas qu'une exposition, c'est un aimant qui attire l'attention internationale sur le monde. Non pas parce que le commissaire a fait des choix particulièrement révolutionnaires, mais surtout parce qu'il est africain.

A Dak'Art 2004 cela produit un public plus diversifié que lors des éditions précédentes, avec un plus grand effort de la part du Comité International de Sélection et du Jury dans la sélection des participants aux expositions, avec un plus grand intérêt pour les œuvres à exposer de la part des commissaires provenant du monde entier et enfin avec un nouvel appétit pour l'Afrique.

Contrairement aux éditions précédentes, l'Exposition Internationale de Dak'Art 2004 semble avoir une certaine cohérence. Comme le remarque la commissaire du Cameroun Marilyn Douala Bell, les artistes racontent la douleur et la solitude par la vidéo, la photographie, la sculpture, la peinture, les installations et les collages. Thanda Mama⁶⁹ montre et cache le visage d'un homme dans une vidéo placée au fond d'un tunnel sombre, tandis que parmi quelques voix confuses quelqu'un répète "nous avons peur". Pour la première fois le catalogue présente quelques essais sous le titre *Réflexions* qui cherchent à guider la compréhension et l'analyse des œuvres⁷⁰. En fait c'est bien la première fois que la biennale traite les œuvres exposées avec soin. Le mérite en revient à l'effort de Sara Diamond, présidente du Comité de Sélection et du Jury, qui contribue activement au catalogue et qui, dans son discours d'ouverture de l'exposition, parle des œuvres. La seule chose qui n'a pas manqué d'étonner, ce sont les petites tresses blondes avec lesquelles la critique d'art, artiste et commissaire canadienne de cinquante ans s'est présentée à l'ouverture officielle.

Dans le *Salon du Design* – limité à un choix très heureux de quelques artistes – un projet se distingue en particulier : celui du camerounais Jules Bertrand Wokam, récompensé par la Commission européenne et auteur d'une sculpture qui se transforme en six petites chaises longues de jardin. Les projets les plus réussis de toute l'histoire de la biennale sont deux des Expositions Individuelles 2004 : *Monde* (une simple projection vidéo organisée par Hans Ulrich Obrist qui choisit des œuvres et des artistes transportables, pour exploiter Dak'Art comme tremplin et montrer les œuvres importantes d'une sélection internationale sans trop de complications) et *Afrique* (une exposition de trois personnages presque historiques

69 Thando Mama, *We are Afraid*, installation vidéo, Biennale di Dakar 2004.

70 Dak'Art 2004 : *6ème Biennale de l'Art Africain Contemporain* (cat. expo.), Biennale des Arts de Dakar, Dakar, 2004. Il catalogo è organizzato in quattro sezioni : "Formes", "Genre", "Globalisation", "Spiritualité et Religion" avec des textes de tous les commissaires et un texte de Aminata Diaw Cissé sur *L'art africain contemporain à la recherche d'un centre de gravité : le défi de la mondialisation*.

de l'art contemporain africain organisée par Yacouba Konaté). Pour représenter la diaspora africaine, Ivo Mesquita présente une œuvre abstraite de Odili Donald Odita et – quelques jours après l'inauguration – les photographies de Mario Cravo Neto. Je n'ai pas encore compris si José Badia a présenté autre chose.

Dak'Art 2004 rassemble 131 manifestations parallèles, parmi lesquelles celles qui méritent le plus d'être mentionnées sont *3X3-The Official United States participation in Dak'Art 2004* organisée par Salah Hassan et Cheryl Finley ; *Gént* de l'association *Man-Keneen-Ki* et le séminaire sur les lieux d'art organisé par le réseau international *Artfactories* et le centre multimédia *Kër Thioossane*. Pas mal aussi l'exposition des artistes des Canaries *Voices del noroeste* organisée par Orlando Britto Jinorio et aménagée dans un appartement au centre de Dakar où, entre autres, José Ruiz a couvert une paroi de préservatifs pendouillant, un pour chaque pays dans le monde.



David Hammons in *3X3 The Official United States participation in Dak'Art 2004*, Dakar, 2004

3X3-The Official United States participation in Dak'Art 2004 s'est présenté comme un événement en compétition avec la biennale plus qu'un événement parallèle : muni d'un calendrier animé, d'un gros budget et d'un public distingué de collectionneurs, curateurs et critiques. L'exposition a ensuite été définie comme la participation officielle des Etats-Unis à une biennale qui ne prévoyait pas de participations nationales. *3X3* a présenté trois projets spécifiques au site conçus par David Hammons, Pamela Z et Maria Magdalena Campos-Pons, financés généreusement et gérés avec soin. David Hammons a organisé une loterie populaire, gratuite et un peu funèbre entre la rue Bourghiba et VDN. Pendant une semaine, sur une estrade décorée de jaune et rouge avec le grand mot "Maggi", des animateurs criaient joyeusement le nom des gagnants de deux moutons, tandis que les participants attendaient avec anxiété le verdict. L'œuvre voulait évidemment apporter "quelque chose" aux gens tout en critiquant le spectacle de l'art qui n'apporte rien et ne mène nulle part ; le problème est que l'œuvre a effectivement pris de la distance par rapport au monde de l'art mais pour rentrer automatiquement dans la logique du marché (avec le promoteur Maggi, les dynamiques de l'aide humanitaire, le paradoxe de la générosité...). Pamela Z n'a pas seulement fait un spectacle au Théâtre Sorrano, elle a aussi installé son œuvre sonore *Just*

Dust dans la Maison des Esclaves de l'île de Gorée⁷¹. *Just Dust* raconte le premier voyage de l'artiste afro-américaine à Dakar et donne la parole à des pensées banales, mais riches d'un paysage sonore profondément évocateur. On se sent là, avec ses cartes postales, ses souvenirs, son étonnement naïf, ses billets d'argent où un visage noir est imprimé, et la terrible envie de donner forme aux souvenirs qui font acheter, photographier, désirer et emporter, étant parfaitement incapables de posséder un lieu. L'aspect le plus intéressant de l'œuvre de Maria Magdalena Campos-Pons est sa présentation impeccable réalisée avec la participation enthousiaste des étudiants de l'Académie d'art dans le nouvel espace d'exposition CACAO, un entrepôt rénové et équipé avec tous les comforts.



Gént, Dakar, 2004, installation

Gént, ou *rêve*, est une exposition-installation mise en place dans une cour. Il faut suivre un parcours circulaire dans lequel ont été placées les œuvres de jeunes gens qui étaient autrefois des enfants des rues : photographies en noir et blanc, petites installations, vidéos, photographies en couleur de baraques archivées sur la paroi comme s'il s'agissait d'adresses. Le parcours amène à une salle circulaire, dont les parois sont entièrement recouvertes de feuilles sèches et où un enfant dort sur un banc. *Man-Keneen-Ki* utilise l'art et la scénographie pour créer quelque chose de beau dans la misère et la douleur et stimuler la production artistique comme moyen d'expression. L'approche est fascinante, dommage que *Gént*, bien qu'une des expositions les plus intéressantes du programme en marge de la biennale, ne soit pas à la hauteur de la splendide exposition *Enfants de la Nuit*, organisée par la même association en 2000.

71 Sur le site de l'île de Gorée et son rôle dans l'imaginaire culturel et touristique cf. Hélène Quashie, *L'île de Gorée : les contradictions mémorielles d'un site classé et habité* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Africa : Turismo e patrimonio*, (dir.) Giovanna Parodi da Passano et Alessandra Brivio, n. 65-66, 03-04/2008, p. 61-68 ; Elikia M'Bokolo et Philippe Sainteny, *Grands entretiens, collection Afrique(s) : Abdou Diouf* (int. v.), INA et Temps Noir, Paris, 2009, 2h 49' 19''.

La véritable nouveauté de 2004 est la consolidation des initiatives indépendantes sénégalaises. La scène artistique locale se montre capable de se structurer de manière de plus en plus stable et mature avec une portée internationale. Il ne s'agit plus seulement de galeries privées et d'initiatives éphémères, mais d'une variété de lieux d'art, de résidences d'artistes, de collectifs, de centres interdisciplinaires et multidisciplinaires. Le réseau *Artfactories* les a réunis au cours de la biennale dans le centre *Kër Thiossane* avec des organisations d'Afrique, d'Europe et d'Amérique.

Dak'Art 2004 est à mon avis la plus belle édition de la biennale ; elle a ouvert la voie à la nomination d'un commissaire général et a déterminé la reconnaissance internationale de l'exposition. En 2006, l'attention se portera sur les attentes et sur le commissaire général ; l'édition de 2008 semble avoir été organisée un peu n'importe comment et celle de 2010 trahit repli et économies⁷².

72 Iolanda Pensa, *Dak'Art e la promozione dell'arte contemporanea africana* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Le industrie culturali in Africa*, n. 47-48, 08/2004, p. 32-37.

9. Dak'Art 2006



Catalogue Dak'Art 2006, couverture

En 2006, la Biennale de Dakar présente sa plus grande nouveauté : un directeur artistique. Invoqué et désiré depuis longtemps, voici qu'apparaît Yacouba Konaté, déjà rencontré en 1998 et en 2004 ; mais en 2006 c'est avec un rôle tout nouveau. Yacouba Konaté a été l'élu d'un appel auquel le puissant réseau d'*e-flux* a donné de la publicité. Il semble que les candidats éligibles n'étaient pas nombreux : la connaissance du français est une exigence qui a éliminé bien des candidats. En effet, les commissaires les plus célèbres de l'art africain qui restaient étaient Simon Njami, N'Goné Fall, Krydz Ikwemesi, Marilyn Martin, Bisi Silva et Yacouba Konaté. Fernando Alvim n'est pas un artiste ; Susan Vogel et Deliss Clémentine ne sont pas africaines... En bref, Yacouba Konaté a gagné en juin

2005, parce qu'il parle anglais et français, parce qu'il est africain et vit en Afrique. En réalité, bien sûr, les critères selon lesquels le directeur a été choisi ne sont pas ceux-ci.

Tous les dossiers ont été appréciés à partir des critères suivants : connaissance de l'environnement des arts visuels en Afrique ; connaissance de la Biennale de Dakar et de ses enjeux ; expérience en matière de commissariat d'exposition ; capacité des commissaires associés à contribuer à la réalisation des missions confiées au commissaire général ; pertinence du concept global ; cohérence du plan de travail ; disponibilité⁷³.

Si l'on considère l'expérience et le style de Yacouba Konaté, le choix de le nommer comme premier commissaire général de la biennale semble plus orienté vers le conservatisme que vers l'innovation. Philosophe, directeur de la collection de Christian Lattier d'Abidjan (l'artiste Christian Lattier a remporté un prix lors du *Festival Mondial des Arts Nègres*), professeur d'université, Yacouba Konaté a déjà collaboré avec la Biennale de Dakar. Historien et théoricien apprécié, il semble bien le candidat le plus rassurant pour la biennale. Son approche historique et ses positions fondamentalement afro centriques sont d'excellentes références pour le tout premier directeur artistique de *Dak'Art*.

Les jurés ont estimé que le plan de travail de M. Konaté "est plus cohérent" ; l'un des avantages de son dossier c'est également d'avoir conçu un "projet d'implication de ressources locales dans la mise en œuvre d'un concept global pertinent".

Ses missions sont les suivantes : sélectionner des œuvres pour l'*Exposition Internationale de Dak'Art 2006* ; proposer un artiste pour une exposition hommage et des représentants

73 "Dak'Art Info", n. 2, Juin 2005.

de la diaspora pour une exposition des artistes invités ; présenter les contours de la scénographie de toutes les expositions de la biennale (expo internationale, expo hommage, expo des artistes invités de la diaspora, *Salon du Design Africain*) ; fournir au secrétaire général de la biennale toutes les informations utiles sur les artistes sélectionnés et les œuvres à présenter ; rendre compte régulièrement au secrétaire général des missions effectuées dans le cadre de la préparation de la sélection ; préparer pour le catalogue un texte de présentation pour chaque exposition ; prendre part à la conception du catalogue ; faire une communication aux *Rencontres et échanges* ; préparer un rapport d'évaluation à présenter au séminaire.

Yacouba Konaté se fait aider par un groupe de commissaires. Il nomme six collègues et demande à chacun d'entre eux d'effectuer des recherches et de recueillir des candidatures pour la biennale dans une zone géographique spécifique. Celestin Badibanga (Afrique centrale), Abdellah Karroum (Afrique du Nord), Barbara Murray (Afrique australe), Amy Horschak (Amériques), Marie Luise Syring (Europe), Olabisi Silva (Afrique de l'Ouest) et Youma Fall (Sénégal). Avec l'aide des six commissaires ajoutés, le commissaire général prend les rênes de l'événement et définit la nouvelle structure sur le modèle de la Biennale de Dakar. Rien d'étonnant que *Dak'Art 2006* ne soit pas révolutionnaire. Au lieu de charger les différents experts de la sélection des artistes, les propositions des commissaires sont ajoutées aux candidatures reçues directement par la biennale et le processus de sélection se répète comme dans les éditions précédentes. L'Exposition Internationale de *Dak'Art 2006* redevient le résultat d'un processus de négociation : l'impression est que Yacouba Konaté ne connaît pas de modèles d'exposition autres que ceux de *Dak'Art*. Bien qu'actif et engagé dans le secteur de l'art contemporain africain, il ne parvient pas à élaborer un modèle d'exposition personnel ou bien décide qu'il vaut en tous cas mieux conserver l'existant.

La déception de ceux qui avaient insisté pendant des années pour que l'on nomme un commissaire général est cuisante et même le gouvernement sénégalais ne peut comprendre comment justifier la dépense étant donné que les résultats ne sont pas très différents des autres éditions de la biennale.

Ce qui est tout de suite évident c'est que *Dak'Art 2006* est une plus grande exposition. Elle a presque deux fois plus d'artistes que toutes les autres éditions, plus d'œuvres de chaque artiste et plus de textes dans le catalogue⁷⁴. Cet aspect apparaît comme une épiphanie. Enfin, la biennale découvre que commander des textes pour le catalogue est habile et fonctionnel : cela ne coûte pas grand chose (quelque fois rien et les auteurs peuvent être invités aux *Rencontres et échanges*), des intellectuels importants sont bien heureux de contribuer et la documentation de l'événement s'enrichit énormément. La leçon ne sera pas perdue en 2008 et en 2010 et d'une vingtaine d'essais seront commandés. Un autre résultat très intéressant de la Biennale de Dakar de 2006 est l'implication du réseau de résidences d'artistes *Res Artis*. En 2004, deux ou trois centres français ont soutenu la biennale, mais en 2006 il y a dix organisations qui participent à *Dak'Art* et offrent onze résidences à 112 artistes invités. La participation de *Res Artis* est importante, mais le mérite de l'initiative et la clairvoyance du projet en revient à N'Goné Fall. Les commissaires et promoteurs des espaces d'art des Pays-Bas, de Belgique, des Etats-Unis, d'Australie et de Finlande ne se

74 *Dak'Art 2006 7ème Biennale de l'art africain contemporain*, Secrétariat général de la Biennale de l'Art africain contemporain de Dakar, Dakar, 2006 avec des textes de Victor Emmanuel Cabrita, Ousseynou Wade, Yacouba Konaté, Rasheed Araeen, Saliou Kandji, Marie Luise Syring, Youma Fall, Evelyne Toussaint, Abdellah Karroum, C. Krydz Ikwuemesi, Roger Pierre Turine, Celestin Badibanga ne Mwine, Rachida Triki, Amy Horschak, Ntone Edjabe, Boubacar Boris Diop et Barbara Murray.

contentent pas de faire un tour à Dakar, mais ils font leur travail, regardent, choisissent et participent à l'événement comme de véritables partenaires. Il faut cependant remarquer que deux seuls de ces centres offriront d'autres résidences dans les éditions successives de la biennale : la Fondation Thamy Mnyele Thamgidi et Thamgidi Studio, l'une et l'autre des institutions axées sur l'Afrique.

Parmi les plus belles œuvres de l'exposition il y a l'installation vidéo *Fata Morgana* de Claudia Cristovao, le tissu d'El Anatsui, les vidéos *Body Trapped Heaven* d'Amal El Kanawy et *Lamentations* de Anawana Haloba, les tissus brodés de Billie Zangewa, les antennes de Babacar Niang et la maison faite de ruines, de souvenirs et d'histoires de Bill Kouelany. Dans l'œuvre *Acid Rain*, Bright Ugochukwu Eke a recueilli de l'eau de pluie dans des petits sacs en plastique, ceux que les commerçants utilisent pour vendre de l'eau à boire en petites quantité : les gens les achètent, en arrachent un coin avec les dents et puis boivent comme s'il s'agissait d'une petite gourde. Bright Ugochukwu Eke, cependant, a contaminé l'eau avec un produit chimique pour la rendre semblable à la pluie acide de chez lui (il habite dans une des régions pétrolifères du Nigeria) et il a pendu les sacs à un arbre. Comme si c'étaient des bombes à retardement ; au bout de quelques jours, l'eau qui était cristalline devient de plus en plus trouble et détruit le plastique du sac.



Dak'Art 2006, dépliant

Il est difficile de ne rien trouver de bon parmi 87 artistes distribués dans quatre endroits différents, choisis parmi des générations, des origines et des langages différents. L'amour pour l'inclusion, tout en essayant de contenter tout le monde, finit par ne satisfaire personne. Le commissaire général était réclamé depuis longtemps justement pour faire et soutenir des choix, afin que quelqu'un prenne la responsabilité de fournir un point de vue. Le titre de la biennale *Entendus, Sous-entendus et Malentendus*, n'est pas très différente de *Africa Remix* : cela signifie un peu de tout. Un mérite important qu'il faut reconnaître aux organisateurs et surtout à Yacouba Konaté est qu'un service de médiateurs a été organisé : des jeunes guides formés par les commissaires de la biennale et capables

de répondre aux questions des visiteurs. Une étape importante pour la biennale et une attention élégante à l'égard du public de tout genre.

Parmi les événements en marge de *Dak'Art 2006* (plus ou moins au même nombre qu'à *Dak'Art 2004*) il y a *GAW Lab* (atelier d'art digital organisé par N'Goné Fall, Sylviane Diop et Karen Dermineur)⁷⁵, la rétrospective de Mor Faye à Fougerolle (organisée grâce à la participation de l'un des plus importants collectionneurs de l'artiste), *UrbaNET Johannesburg/Dakar* de *Trinity Session* (Stephen Hobbs et Marcus Neurstetter)⁷⁶, l'exposition de Joel Mpah Dooch organisée par la Fondation MTN et par la Galerie Mam de Douala, l'arrivée des artistes *Exit Tour* (les artistes qui sont venus de Douala à Dakar en utilisant des transports publics, qui ont rencontré en chemin des collègues et des professionnels de

75 GAW, *Soif d'une ville propre* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 46-47.

76 *Dakar Mapping Memory* in "Art South Africa, vol. 5.1, Spring 2006, p.48-49.

l'art), l'exposition de bandes dessinées africaines organisée par "Africa e Mediterraneo" (sélectionnés par Thelma Golden, puis amenés au *Studio Museum* de Harlem).

L'Institut Goethe de Dakar a organisé une présentation de *Documenta XII* de 2007 avec les commissaires Roger Bürgel et Ruth Noack. L'événement s'est transformé en un moment assez grotesque quand, à la fin des explications, l'artiste et intellectuel Rasheed Araeen – très respecté par Rober Bürgel – est intervenu pour dire "vous allez échouer". Une exposition de Mansour Ciss Kanakassy et d'Emile Youmbi était également aménagée dans l'espace *Pencum Goethe*⁷⁷.

⁷⁷ Pour les compte rendus de la Biennale de Dakar 2006 cf. Christian Hanusseck, *Ecrire Dak'Art (Entendus, sous-entendus et malentendus)* in "Africultures", 06/05/2008 ; l'auteur analyse les articles et les compte rendus de Dak'Art pour constater que "Les critiques retenues ici pourraient bien renvoyer une image un peu trop brillante du niveau général de réflexion, mais elles prouvent qu'une critiques sérieuse de la biennale est publiée". Les textes cités comprennent ceux du catalogue et les articles des revues "Africultures", "Artthrob", "African Arts", "Art Monthly", "Texte zur Kunst", "Parachute", "Artforum International", "Art Press", "Ethiopiennes", "Third Text" et "art21" de Virginie Andriamirando, Carol Brown, Viyé Diba, Teresa Gleadowe, Didier Marcel Houénoudé, Kerstin Schankweiler, Wendelin Schmidt, Victoria Schmidt-Linsenhoff, Henry Meyric Hughes, Storm Janse Van Rensburg, Thierry William Koudedji, Maureen Murphy, Steven Nelson, Polly Nooter Roberts, Jessica Oublié, Robert Storr, Florent Souvignet, Hélène Tissieres, Frank Ugiomoh et Cédric Vincent.

10. Dak'Art 2008



Catalogue Dak'Art 2008, couverture

Dak'Art 2008 maigrit. Par rapport à la grosse Biennale de Dakar de 2006, le nombre des artistes et l'épaisseur du catalogue se réduisent de moitié⁷⁸. L'image sur la couverture n'aide pas : la forme de l'Afrique comblée de terre donne l'impression de pouvoir être emportée au premier coup de vent. Et cette impression de faiblesse contamine l'ensemble de la manifestation.

Mal organisée et assemblée un peu n'importe comment : les fonds n'ont été consignés que deux mois avant l'inauguration ; c'est ce que raconte Virginie Andriamirado sur *Africultures*⁷⁹. Il faut dire que Virginie Andriamirado est journaliste et critique d'art ; elle suit la biennale depuis de nombreuses années. Elle fait des recherches, elle interviewe les artistes et les commissaires ; elle connaît la plupart des acteurs et à

chaque édition elle regarde attentivement expositions et événements en marge. C'est non seulement une personne très sérieuse et soigneuse dans son travail, c'est aussi un critique d'art qui examine les œuvres avec un préjugé fortement positif en cherchant les choses intéressantes, en observant bien les œuvres, en discutant avec les auteurs pour comprendre tous les aspects et qui ne se laisse pas décourager par des aménagements pleins d'obstacles. En d'autres mots s'il y avait quelque chose de bon à trouver à *Dak'Art 2008*, Virginie Andriamirado avait toutes les raisons de le trouver.

Elle a failli ne pas avoir lieu, elle n'aura pas révélé de grandes œuvres ni de nouveaux talents, la 8ème édition de la Biennale de l'art africain contemporain de Dakar (du 9 mai au 9 juin 2008), seule manifestation pérenne dédiée à l'art contemporain sur le continent, ne doit pas être remise en cause mais doit retrouver un nouveau souffle. Virginie Andriamirado⁸⁰

Le jugement de Bisi Silva est beaucoup plus tranchant :

However, in spite of a few interesting projects, this year's biennale represents a major step backward for the event. [...] This year, unfortunately, all of those positive developments have been reversed. A harsh budget cut, estimated unofficially in the region of 30 percent, was implemented by the Senegalese Ministry of Culture, one of the biennale's principal funders along with the European Union. This, coupled with organizational laxness, has effectively halved the size — and scope — of this year's

⁷⁸ *Dak'Art 2008, Afrique : Miroir ? Sénégal 9 mai 9 juin 2008* (cat. expo), Biennale de l'Art Africain Contemporain, Dakar, 2008. 249 pages contre les 423 de 2006.

⁷⁹ Virginie Andriamirado, *Dak'art 2008 : une biennale en pointillés* in "Africultures", 2008.

⁸⁰ Ibidem.

event. The appointment of Magueye Kasse, a professor of German literature and language with no evidence of curatorial experience, as the "general curator" is only the most blatant example of the poor management. Another problem is the recycling of artists. Bisi Silva⁸¹

Parmi les œuvres que les deux compte rendus apprécient, il y a la vidéo d'Achille Komguem que a été filmée à Douala en mars 2007 à l'occasion du laboratoire *Ars&Urbis* organisé par *doual'art* et la Fondation iStrike⁸². Le film est très simple et efficace : la caméra pointe son regard sur un carrefour. Deux routes de la ville se croisent sans feux de circulation et deviennent la scène d'une danse de voitures, camions, charrettes, piétons et bensikin (les mototaxis de la ville). Parfois, des créatures se rencontrent, se dépassent, se mettent en colère, se laissent passer. L'image de vie en commun dans le désordre le plus absolu que l'artiste fait durer 1 minute et 35 secondes et qu'il a appelée *Précarité* est particulièrement emblématique pour cette biennale.

⁸¹ Bisi Silva, *Dak'Art 08 : Chasing Shadows* in "Artinfo", 23/05/2008.

⁸² *Ars&Urbis International Workshop*, (dir.) *doual'art* et Fondation iStrike, Douala, 26/02-20/03/2007.

11. Dak'Art 2010



Catalogue Dak'Art 2010, couverture

En 2010, *Dak'Art* regarde en avant et en arrière avec le titre *Dak'Art 1990-2010 : Rétrospectives-Perspectives*. Deux expositions principales : l'une avec les œuvres d'artistes qui n'ont jamais participé à la biennale et l'autre avec de nouvelles œuvres des neuf artistes qui ont gagné le premier prix Léopold Sédar Senghor dans les éditions de 1992 à 2008⁸³.

Au-delà de la passion de *Dak'Art* pour les anniversaires (en 2002 on a fêté ses 10 ans depuis 1992, en 2010 on célèbre ses 20 ans à partir de 1990 et en 2012 on fêtera ses 20 ans depuis 1992), le choix de regarder en arrière est intéressant : cela permet de dresser un bilan de la biennale, cela montre qu'il y a des artistes africains qui ne sont plus "ni jeunes ni inconnu" et cela permet

d'économiser. Repli et épargne semblent effectivement être les éléments centraux de cette biennale.

Commençons par le repli qui s'annonce déjà dans le titre : après IX (presque X) éditions il semble bien que *Dak'Art* fasse marche arrière. A 10 ans de distance l'exposition *Perspectives* ressemble terriblement à la biennale de 2000. Elle occupe les mêmes espaces et de la même manière. De petits et grands tableaux sont accrochés les uns à côté des autres dans des locaux mal aérés, des sculptures sont garées en plein milieu, des vidéos sont projetées dans quelques petites pièces, certaines œuvres ne sont pas visibles parmi d'autres qu'on n'a pas tellement envie de voir tant elles sont pêle-mêle. Pas étonnant que dans ce scénario les œuvres qui se remarquent sont les photographies (Hassan et Hussain Essop) et les vidéos (Cameron Platter) ; autrement on se rappelle des artistes avec lesquels on a parlé (et les artistes *Clarenrose* sont très sympathiques). Il est bien rare qu'une installation ou une sculpture stationnées dans un espace quelconque arrive vraiment à séduire.

La sélection des commissaires est très différente des biennales précédentes. Depuis toujours l'équipe de travail qui choisit les artistes et éventuellement en propose est internationale. De toute évidence, les cinq professionnels de cette année sont internationaux, mais le fait qu'ils habitent tous en Afrique (Sénégal, Cameroun, Afrique du Sud, Tunisie et Nigeria) semble un choix conscient et idéologique.

Les cinq commissaires ont été engagés avec la tâche spécifique de proposer des artistes qui n'ont jamais participé aux précédentes éditions de la biennale.

⁸³ *Dak'Art 2010 : 9ème Biennale de l'art africain contemporain* (cat. expo.), Dakar, 2010. Avec des textes de Gérard Sénac, Marylin Martin, Sylvain Sankale, Rachida Triki, Funle Kilani, Marème Malong Samb et Momar Nguer, Amadou Lamine Sall, Daniel Sotiaux, Babacar Mbaye Diop, Maskerem Aguessed, C. Krydz Ikwuemezi, Aminata Diaw, Sidy Seck, Massamba Mbaye et Youma Fall.

Les 5 commissaires de *Dak'Art 2010* en charge de la sélection ont eu chacun à soumettre une liste de sept artistes n'ayant jamais participé à la biennale, choisis parmi les 400 dossiers de candidatures ou résultant de choix personnels⁸⁴.

Il est certain que ces commissaires étaient nettement moins frais que les artistes qu'ils ont eu à choisir : 3 sur 5 ont déjà occupé un poste similaire dans une édition précédente de *Dak'Art*. Cela ne s'était jamais produit. A l'exception du commissaire général de 2006 Yacouba Konaté (qui avait été membre du jury en 1998 et commissaire en 2004), la biennale n'a jamais répété les mêmes choix.



Mounir Fatmi, *Sortir de l'histoire*, 2005-2006, cassettes VHS, photos, sons et vidéo

En ce qui concerne la rétrospective organisée par Sylvain Sankale l'aspect le plus significatif de l'exposition, c'est qu'elle montre la parfaite cohérence des choix du jury au fil du temps. Les personnes changent, mais huit fois sur huit on a choisi des œuvres politiques, historiques, ou de propagande qui glorifient la liberté et l'indépendance de l'Afrique. Le vainqueur de 2010, Moridja Kitenge Banzi, s'inscrit parfaitement dans le même paquet. Les œuvres qui ont frappé le jury sont peu évocatrices et très didactiques. Des œuvres qui expliquent et "qui méritent le prix" en ce sens qu'elles présentent clairement un concept qu'il est aisé de récompenser. Ndary Lô a conquis son prix avec des sculptures en métal de grands hommes (très semblables à celles que Giacometti a produites un demi-siècle plus tôt) en route vers "l'avenir" sur un tapis de savates en plastique bleu made in China. Quand j'ai demandé en 2002 à Ery Camara et Bruno Corà pourquoi ils avaient choisi cette œuvre, ils

⁸⁴ Site web de la Biennale de Dakar, 04/2010.

m'ont répondu que la décision avait été unanime et que *La longue marche du changement* avait gagné pour son intensité⁸⁵. Mounir Fatmi a remporté le prix en 2006 avec une installation sur les Panthères Noires, Michèle Magema en 2004 avec une vidéo sur le régime du dictateur de la République Démocratique du Congo, Mobutu Sese Seko.



Michèle Magema, *Oyé Oyé*, 2002, installation

Les œuvres exposées dans la rétrospective sont donc celles qui ont gagné les éditions précédentes de la biennale et c'est peut-être justement cela qui permet de bien comprendre les critères de sélection. Le cas le plus éclatant est celui de Michèle Magema et Mounir Fatmi qui ont remporté le prix de *Dak'Art* avec deux œuvres qui, par rapport à leur production, sont vraiment très peu poétique (l'une) et très peu ironique (l'autre). A bien y penser, une exposition des lauréats du Ministère de la Culture choisis ces dernières années avec des critères plus esthétiques que politiques aurait eu plus de sens. Ajoutons que l'expérience de revoir encore une fois les œuvres de Fatma Charfi n'apporte aucune aide : non seulement on lui a décerné le prix en 2000, mais l'artiste a également exposé en 1998, en 2002 et en 2004 ; on a réussi à l'éviter pendant deux éditions et la voilà.



Fatma M'seddi Charfi, *Cri d'enfant*, Biennale de Dakar, 2002. Photo Iolanda Pensa

Fatma M'seddi Charfi (née en 1955) se plaint à travers les petits personnages qui peuplent ses œuvres du rôle difficile d'être une artiste tunisienne en Suisse (Charfi vit à Berne depuis des années). *Installation verticale* et *Numismatique* de 1999 (exposés à *Dak'Art* en 2000, où Charfi a remporté le prix Senghor de la biennale) montre une classification paradoxale dans des boîtes transparentes et des dossiers ordonnés de créatures très similaires fabriquées en papier de soie noire ; en 2001 avec *Cri d'enfant* (*Dak'Art* 2002) le thème analysé par Charfi s'enrichit de références à la Suisse : les petits êtres créés par l'artiste deviennent non seulement noirs mais aussi blancs et rouges (comme le drapeau suisse) : ils se mélangent et envahissent l'espace (accrochés au mur, par terre, dans une vidéo, dans des boîtes rondes et des médailles) pour déclarer leur présence, annoncer qu'ils existent et qu'il n'est pas nécessaire de les mettre dans des boîtes, de les oublier, de les classer comme "immigrés". Fatma M'seddi Charfi sent que son travail en Suisse est sous-estimé, parce qu'il n'est exposé que dans des expositions thématiques : sur l'Afrique, sur l'Afrique du Nord, sur le monde musulman ou sur les femmes arabes.

La deuxième impression de la nouvelle édition, après le repli, c'est l'épargne. En 2010, pour la première fois depuis sa création, la biennale ne jouit plus du soutien de la Commission européenne. C'est la vraie grande nouveauté de la manifestation qui effectivement fait

85 Ery Camara (int.) et Bruno Corà (int.), Dakar, 10/05/2002.

réfléchir sur les perspectives. Et maintenant ? L'Etat la soutiendra tout seul ? Ou avec quel pourcentage ? Combien d'autres fonds et sponsors l'événement est-il capable de recueillir ? La Commission européenne contribuait avec environ € 300.000 : quelles autres institutions peuvent soutenir l'événement avec de telles subventions ? Pendant des années, on a soutenu l'exigence que le gouvernement du Sénégal couvre au moins deux tiers des frais pour montrer l'engagement public et l'appartenance profonde de la biennale au Sénégal. *Dak'Art* y est parvenu et alors, paradoxalement, en mai 2010, Amadou Lamine Sall, premier secrétaire général de *Dak'Art* en 1990 et en 1992, dans un article publié dans "Le Quotidien" invoque une biennale qui soit 90% indépendante de l'Etat. Ce n'est pas la première fois que la question de l'indépendance fait son apparition. La biennale est directement liée au Ministère de la Culture et ses employés sont des fonctionnaires nommés. Toute décision passe par un processus hiérarchique et diplomatique long et lourd. L'image qui explique le mieux la situation est peut-être celle du secrétaire général de *Dak'Art* Abdoulaye Wade qui (comme ses prédécesseurs, Amadou Lamine Sall et Rémi Sagna), l'air vaguement indisposé, reçoit des visites, signe des bons de livraison, autorise des paiements, fait des interviews, répond à toutes sortes d'exigences et distribue les catalogues de l'événement comme s'il était nécessaire de contrôler tout de près pour éviter que tout disparaisse Dieu sait où. Le secrétaire général dispose d'un personnel qu'il n'a pas forcément choisi, des employés de bureau qui peuvent lui avoir été affectés d'office, des salaires pour tous les fonctionnaires et quelques stagiaires. Après chaque biennale, tout recommence : les paiements pour les fournisseurs arrivent en retard, on ne sait pas s'il y aura une nouvelle biennale, l'Etat ne déclare pas si et quand il est prêt à couvrir le budget de l'événement et, sans cette garantie, il est bien difficile d'obtenir le soutien d'autres associations publiques et privées.

Question argent, repenser aux commissaires de la Biennale de Dakar de 2010 fait un autre effet. Pour la première fois *Dak'Art* est financé par le gouvernement, par UEMAO Union Economique et Monétaire Ouest-Africaine, CEDEAO Communauté économique des Etats de l'Afrique de l'Ouest et par des sociétés sénégalaises ; les partenaires non-africains sont la Communauté française de Belgique, le Musée de Malmö en Suède et deux fondations (l'une française et l'autre néerlandaise). En d'autres mots, pour la première fois la biennale est peut-être beaucoup plus africaine qu'elle ne souhaiterait. Choisir des commissaires qui vivent sur le continent est une prise de position politique et peut-être une façon pour battre le rappel de l'aide africaine.

Vingt ans après sa création, le programme "off" a atteint 150 événements en marge des biennales. La ville est envahie par de petites expositions, des vernissages et des projets. Parmi ceux-ci le festival Afropixel est l'un des plus intéressants. Lancé en 2008 avec un atelier pour artistes sur logiciels libres et Wikipedia, en 2010, il présente un programme encore plus riche de conférences et d'œuvres ainsi qu'une formation très spécifique pour la création d'art et de design interactif. Le groupe *Trinity Session* crée une installation stupéfiante en projetant des images sur un bâtiment abandonné dans le quartier HLM.

L'artiste Jean Katambayi Mukendi qui reproduit des machines électriques en carton a déclaré en un très beau discours lors d'une réunion comment il s'est rendu compte que l'électricité était la façon des citoyens de Lubumbashi de percevoir la présence du gouvernement. Lubumbashi est la deuxième plus grande ville de la République Démocratique du Congo, une ville importante, très peuplée, où l'électricité fonctionne par intermittence : certains mois le courant ne marche que pendant 3 jours de suite. Jean Katambayi Mukendi raconte la situation avec grande simplicité et explique ensuite qu'à force de devoir travailler de nuit à la bougie il s'est mis à calculer. Soigneusement, il a pris note pendant des jours, des semaines et des mois de quand l'électricité s'éteint et revient, de sa puissance, de sa fiabilité. Ensuite il a pris les données récoltées et les a comparées à

des statistiques (naissances, morts, espérance de vie et PIB) et a remarqué à quel point les résultats correspondaient. "J'ai réalisé que l'électricité nous apporte le gouvernement" – poursuit-il – "et nous pouvons comprendre comment les choses se passent". *Kër Thiossane* est le promoteur du festival qui a reçu l'appui de la Commission européenne Programme Pays ACP au sein du projet de deux ans *Rose des Vents Numérique* qui dispose de 600.000 euros et de nombreux partenaires.

12. La Biennale de Dakar et Dakar

Despite the nostalgic wishes of some conservative architectural ideologists, cities have no visible limits. Bernard Tschumi⁸⁶

Dak'Art 2000

Un aspect singulier de la Biennale de Dakar est sans aucun doute sa relation avec la ville de Dakar⁸⁷.

Comme c'est naturellement le cas pour toutes les biennales, la ville où l'événement se déroule caractérise et distingue l'événement : elle détermine la stratégie de communication et bien évidemment le réseau dense des salles d'exposition du programme officiel et des événements en marge.

Le nom de la capitale apparaît évidemment dans le nom de la manifestation "Biennale de Dakar" et dans l'abréviation *Dak'Art*, en usage depuis 1992. Il est difficile d'établir si l'apostrophe est une invention sénégalaise, d'autant moins qu'un autre exemple le précède sur le continent : *doual'art* a enregistré son apostrophe pour l'association d'art de Douala au Cameroun. Si *Dak'Art* n'est donc pas la première à avoir eu l'idée géniale d'offrir au monde un jeu de mots où la ville phagocyte l'art, ce qui est certain, c'est que l'idée a engendré une série infinie d'"apostrophe + art" qui a contaminé un grand nombre d'événements nationaux et africains, au détriment des acronymes qui, dans les années soixante et soixante-dix, étaient très prisés et dominaient la scène⁸⁸.

Dakar a un rôle central dans la communication ; en 1996 la biennale publie un petit guide de la ville, avec les noms des institutions d'art, des galeries, des boutiques et des hôtels et les adresses des artistes et des experts d'art, à disposition des invités de la biennale⁸⁹.

Il faut se rendre compte que visiter la Biennale de Dakar n'est pas exactement comme visiter la Biennale de Venise. Bien que le Sénégal soit un des pays d'Afrique sub-saharienne les plus accessibles, les invités internationaux doivent être préparés aux difficultés possibles. C'est pour cette raison que le site Internet de la manifestation a une section avec des informations sur la nourriture, l'hébergement et les transports, mais aussi sur le paludisme, la fièvre jaune, l'électricité, le climat et Internet.

Une autre difficulté que rencontrent régulièrement les visiteurs de la manifestation est celle de trouver la manifestation... S'orienter dans la ville est loin d'être facile, les



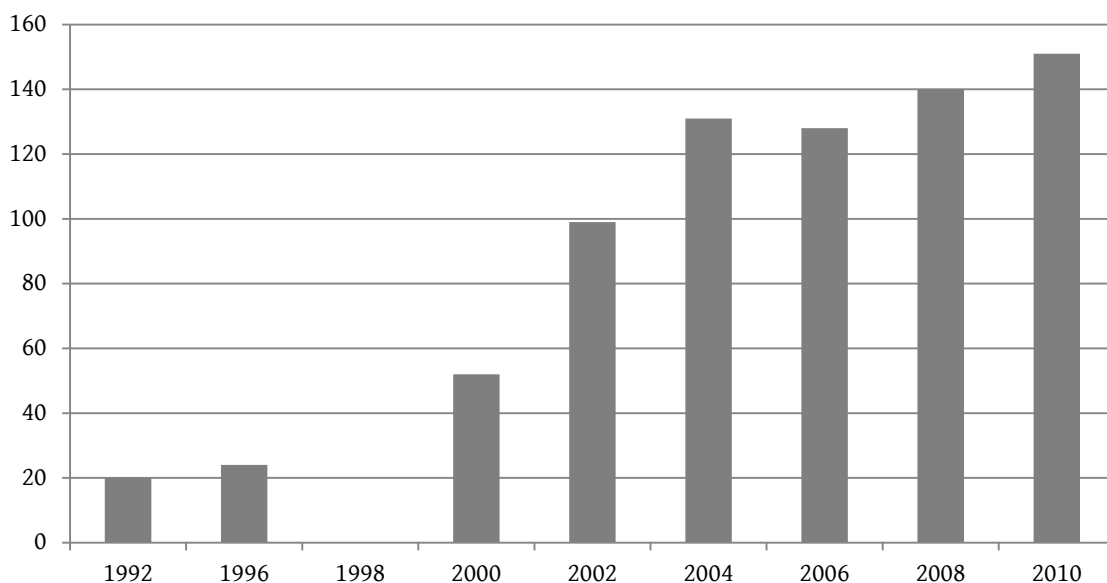
⁸⁶ Bernard Tschumi, *DE-, DIS-, EX-* in *Remaking History*, (dir.) Barbara Kruger & Phil Mariani, BayPress, Seattle, 1989, p. 259.

⁸⁷ La dimension territoriale de la Biennale de Dakar est un élément central de cette analyse et un thème transversal affronté de manière différente dans chaque chapitre.

⁸⁸ Comme *FESTAC* rappelle *FESPACO*, *Dak'Art* ressemble un peu à *doual'art*, le nom de l'association née en 1991 qui a son siège à Douala pour des activités focalisées sur les transformations urbaine de la capitale économique du Cameroun.

⁸⁹ Jean-Charles Tall (int.), Douala, 12/01/2005. Jean-Charles Tall est un des créateurs et réalisateurs du guide.

Dak'Art off - Nombre d'événements off



chauffeurs de taxi ne connaissent pas nécessairement les endroits où les événements ont lieu et l'adresse n'est pas toujours suffisante pour arriver là où l'on voudrait. Il n'est donc pas étonnant que les plans abondent dans toute la programmation.



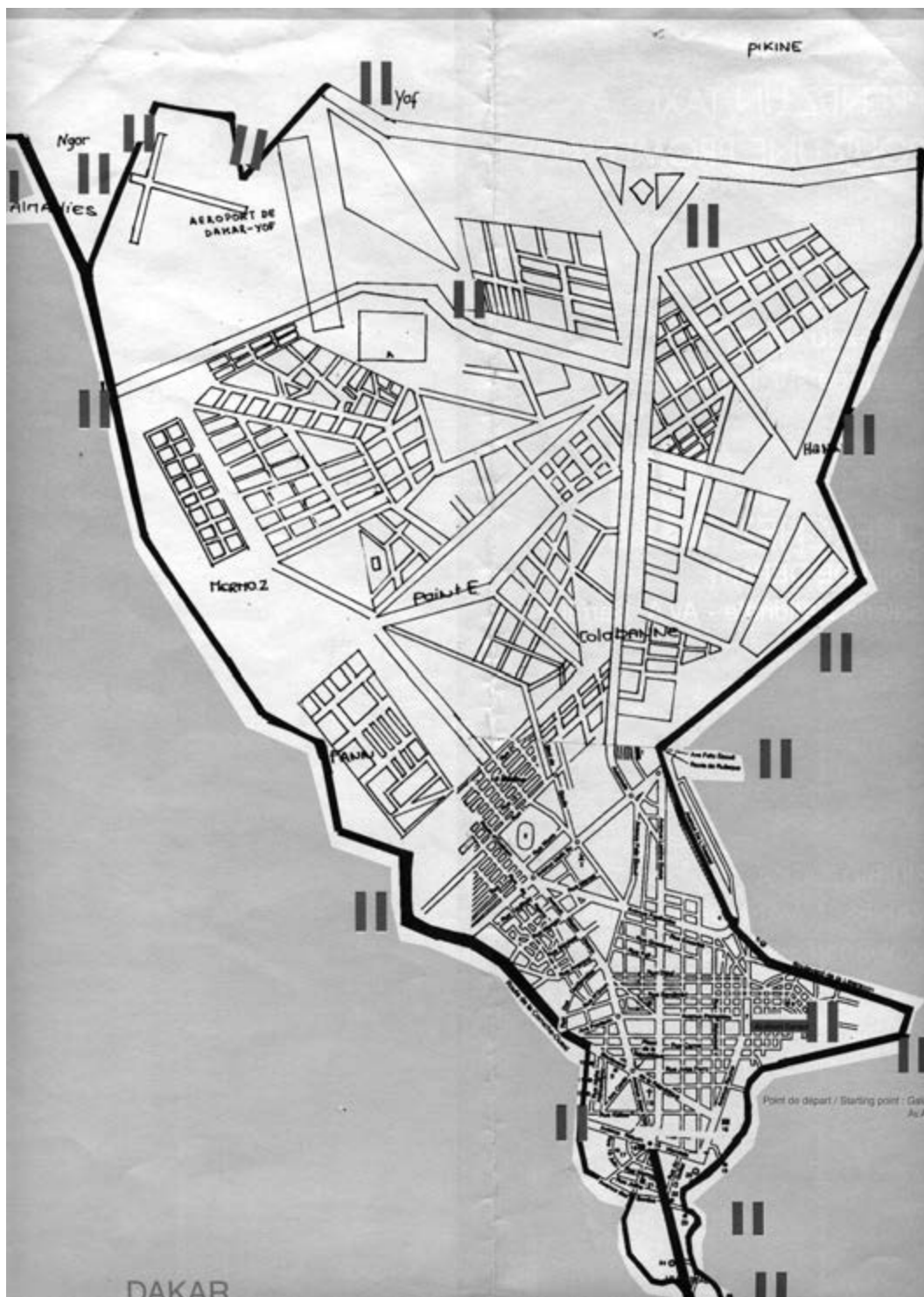
Dakar, le Guide, 2006, couverture

Si l'on compare sur les plans toutes les éditions de la Biennale de Dakar, il saute aux yeux que les événements en marge des expositions officielles ont augmenté considérablement ; on remarque aussi combien la manifestation a su mûrir et, en l'occurrence, rendre la communication de ses projets plus efficace.

En 2000, le plan de *Dak'Art* est enrichi par projet de l'artiste Bili Bidjocka. Bili Bidjocka – invité par le commissaire Simon Njami à présenter une exposition individuelle avec une œuvre site-specific – place une série de petits drapeaux dans la ville et offre aux visiteurs un dépliant qui les invite à parcourir les rues de Dakar. En réalité, cependant, le voyage est plus sur le papier que réel, car il est bien difficile d'atteindre les différents endroits sans un guide ou un chauffeur qui

les connaisse déjà⁹⁰.

⁹⁰ En 2000 j'ai essayé de suivre le parcours de Bili Bidjocka en taxi et je ne suis parvenue à trouver que peu des étapes prévues ; Emma Bedford – qui raconte cette expérience dans "Artthrob" – a beaucoup apprécié l'itinéraire, peut-être parce qu'elle a réussi à le parcourir entièrement : elle était accompagnée par Bili Bidjocka en personne (*South African National Gallery curator Emma Bedford gives a day-by-day account of Dak/Art 2000 in Senegal* in "Artthob", 05/2000).



Bili Bidjocka, Dak'Art, 2000

A chaque édition la cartographie devient progressivement plus précise et plus détaillée ; en 2006 un plan interactif est proposé sur le site Internet de la manifestation. Bien que ce service soit plus utile pour une visite virtuelle que pour s'orienter dans la ville, la carte permet de garder trace des différents projets et montre à quel point la biennale se considère partie intégrante de la ville.



Dak'Art 2004, dépliant



Dak'Art 2006, dépliant

Fournir un plan pourrait sembler la meilleure réponse à donner à ceux qui désirent trouver les lieux des expositions, mais ce n'est pas nécessairement l'instrument le plus facile à utiliser ni le plus utile à Dakar. Tant qu'il s'agit de circuler dans le centre administratif, le plan fonctionne très bien, mais quand on cherche des ateliers et des petites salles dans les quartiers plus éloignés, il vaut mieux connaître les lieux ou être accompagnés d'un guide. Au Sénégal on appelle "lieux-dit" la façon dont la grande majorité de la population s'oriente : on commence par dire le nom du quartier, puis celui d'un point de référence proche (le stadium, un magasin, un restaurant, un hôtel...) et ensuite on passe aux indications plus précises pour atteindre l'adresse. En pratique, la méthode fonctionne par cercles concentriques. Si vous prenez un taxi, le chauffeur se rendra d'abord dans le quartier qu'il connaît et puis il cherchera le point de référence qu'on lui a donné ; s'il ne le connaît pas il demandera à quelqu'un et de là il cherchera l'adresse précise à l'aide des passants. La biennale de Dakar, ces dernières années, a bien pensé offrir à ses visiteurs les adresses des salles et des plans ; il est regrettable qu'elle n'ait jamais pensé à expliquer tout simplement ce qu'il faut dire aux chauffeurs de taxi.



Dak'Art 2008, dépliant

Pour remédier à la réelle difficulté d'atteindre les lieux des manifestations, mais aussi pour donner des signes tangibles de l'événement, informer et inviter la population à visiter les expositions, à chaque édition *Dak'Art* mise sur la communication territoriale. La ville est couverte de bannières, d'affiches et de drapeaux qui indiquent les lieux et surtout augmentent les chances de les trouver à bord d'un taxi et d'un "car rapide". Faciliter l'accès est un thème clé de l'événement, qui au fil des années a expérimenté différents systèmes pour répondre aux exigences de son public. En plus des plans

dont nous avons parlé, la biennale a également proposé des autobus avec ou sans cortège de voitures de police, des voitures avec chauffeur⁹¹, des guides là où l'on peut donner des informations et des hôtes en uniforme.

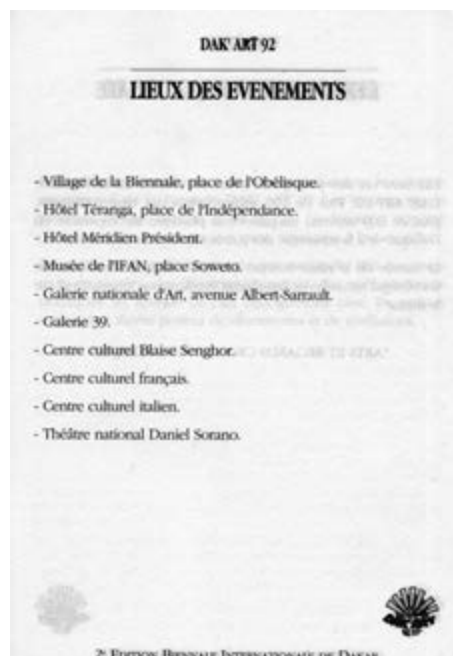
Mais où est la Biennale de Dakar ?

Lieux des événements, Dak'Art 1992

La bonne question serait peut-être : "Où mettre la Biennale de Dakar ?". Dès ses toutes premières éditions la question de l'emplacement a été longuement débattue et tout a été essayé. Malheureusement la manifestation n'a pas eu le mérite de suggérer la construction de nouveaux édifices ni d'infrastructures⁹² ; par contre elle a été l'occasion de prendre conscience du manque d'espaces et a contribué à la discussion du musée Dynamique de Dakar.

Pourtant en regardant le programme on a de la peine à s'en convaincre : la biennale dispose de plus que 100 différents lieux d'exposition pour les événements "in" et "off". Il y a des expositions, collectives et personnelles, des projets site-specific organisés dans presque tous les quartiers de la ville et même dans d'autres villes du Sénégal (en particulier Thiès et Saint-Louis). Le problème est cependant que la plupart de ces lieux ne valent pas grand chose. Les expositions sont hébergées à l'intérieur de musées, d'hôtels de ville, d'immeubles, de restaurants, d'hôtels, de studios, de magasins, de bureaux d'organisations sans but lucratif, de centres culturels internationaux (comme l'Institut Goethe et le *Centre Culturel Français*) mais dans la plupart des cas il s'agit de pièces dont les murs sont couverts de tableaux ; les tableaux ne sont pas toujours intéressants et l'endroit où ils sont exposés ne mérite pas forcément une visite à moins que l'on ait un penchant esthétique pour les halls d'hôtels. Si les lieux ont rarement du charme, leur aménagement est bien souvent horripilant. Il s'en suit que les projets réalisés dans les espaces publics sont nettement les meilleurs.

Toutes ces remarques valent aussi bien pour les événements en marge que pour les expositions officielles. A la différence près qu'à plus forte raison les expositions officielles cherchent et revendiquent des lieux adéquats comme des musées ou des édifices construits expressément pour la biennale ; ceci jusqu'à la décision d'utiliser la foire en 2004.



91 En 2004 Hans Ulrich Obrist, commissaire d'une des Expositions Individuelles de la biennale, a menacé de s'en aller si on ne lui fournissait pas une voiture avec chauffeur. *Dak'Art 2004*, Dakar, 03-09/05/2004.

92 Il existe de nombreuses études sur le rapport entre les grandes manifestations et les transformations urbaines. Une bibliographie riche est consacrée aux jeux olympiques et aux expositions universelles (par exemple les études sur Barcelone sont particulièrement importantes et célèbres). Rem Koolhaas lors de la plateforme de Documenta de Kassel à Lagos a concentré son attention sur l'impact urbanistique et architectural de la seconde édition du *Festival Mondial des Arts Nègres*, FESTAC (1977) ; Rem Koolhaas, *Fragments of a Lecture on Lagos in Under Siege, Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos Documenta 11, Platform 4*, (dir.) Okwui Enwezor, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2002, p. 173-184.



Village de la Biennale, Dakar, 2000

En 1990 on a construit⁹³ le Village de la Biennale et en 1992 le nouveau pavillon du Musée d'Art de l'IFAN.

Le "Village" si heureusement conçu par l'architecte Abdoulaye Emile Diouf se veut d'ailleurs un espace d'expression et de joyeuse convivialité. Vous saurez j'en suis persuadé l'utiliser à bon escient. Abdou Diouf⁹⁴

J'ai bon espoir que vous avez passé des heures aussi merveilleuses que possible au Sénégal, particulièrement, au Village de la Biennale. Grâce au talent de l'architecte nous avons pu faire de ce lieu un espace inouï de rencontre, de réflexion et de fête. Le Village, baobab séculaire épanoui de toutes les couleurs de l'Univers, était le symbole de l'enracinement et de l'ouverture. C'était notre pays et chacun des pays de la planète. Vous y étiez chez vous, avec notre jeunesse, vous y serez de nouveau chez vous en 1992. Moustapha Ka⁹⁵

Ce Village [de la Biennale] aussi nommé "Kër Dak'art" aura pour but de créer un pôle attractif pour les participants, les journalistes, les officiels, les professionnels des arts contemporains et le grand public. Financé par l'Union Européenne dans le cadre du Programme de Soutien à l'Action Culturelle du Sénégal (PSAC), il comprendra une structure mobile composée de trois espaces : grand public, presse et VIP/Pro, et disposera d'une installation complète pour le son, la vidéo et l'informatique⁹⁶.



Village de la Biennale, Dakar, 2000

Le Village de la Biennale est une grande tente située au milieu de la presqu'île de Dakar. Plus adaptée à des concerts, à du théâtre et à des spectacles de cirque qu'à des expositions d'art contemporain, la structure a été progressivement abandonnée. En 2000, elle a été utilisée pour accueillir les stands de peinture, quelques événements dans les éditions successives et puis elle

est tombée petit à petit en désuétude.

Le nouveau pavillon du Musée d'Art de l'IFAN – qui deviendra plus tard le Musée d'art africain T. Monod – a été construit par l'architecte Northern Koreans spécialement pour la Biennale des Arts de 1992.

93 Pour l'architecture au Sénégal en général cf. Abdou Sylla, *L'architecture sénégalaise contemporaine*, L'Harmattan, Paris, 2000.

94 *Allocution prononcée par son Excellence Monsieur Abdou Diouf, Président de la République du Sénégal lors de la Cérémonie inaugurale de la Première Biennale des Arts et Lettres de Dakar, 12 Décembre 1990 in Colloque International "Aires Culturelles et Création Littéraire en Afrique, Les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal, 1990, p. 10.*

95 *Allocution de synthèse prononcée par M. Moustapha Ka Ministre de la Culture et de la Communication, 18 Décembre 1990 in Colloque International "Aires Culturelles et Création Littéraire en Afrique, Les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal, 1990, p. 14.*

96 *Communication à l'occasion de la 8ème édition de la Biennale des Arts africains contemporains : "nous avons le plaisir de vous annoncer l'ouverture du Village de la Biennale le 9 mai 2008, dans les jardins du Musée d'art africain T. Monod – Ex-IFAN. Ce Village sera ouvert du 9 au 18 mai 2008, de 10h à 20h".*



CICES, Dakar, 2002



Ancien Palais de Justice, Dakar, 2002



Rirkrit Tiravanija, Installation Multiplicity, Solid Sea, Ancien Palais de Justice, Dakar, 2004

Après la tentative de 2004 d'aménager la biennale dans le CICES (la foire de Dakar située au nord de la presqu'île), l'Exposition Internationale s'est résignée à cette solution. En 2010, une grande tente a été dressée dans le jardin pour accueillir les débats et a été rebaptisée du nom de Village de la Biennale (ce qui a évidemment causé une certaine confusion avec le bâtiment homonyme ci-dessus). L'avantage est que l'IFAN est au centre-ville, à côté du palais de l'Assemblée parlementaire et facile à atteindre du Novotel.

Le Novotel est en fait le cœur de la biennale. Il se trouve dans la même rue que le secrétariat de la biennale et la Galerie Nationale et loge presque tous les artistes et les commissaires de la biennale. Son importance n'est certes pas due à la qualité de ses expositions (le hall en accueille souvent de petites), mais au fait que, à chaque vernissage les artistes et les organisateurs de la biennale s'y rencontrent pour discuter, pour présenter et examiner des portfolios et des projets qui les tiennent à cœur. Sur le fait que la Biennale de Dakar est avant tout une plateforme de rencontres et de réseautage nous reviendrons dans les chapitres suivants.

L'*Ancien Palais de Justice* mérite une mention spéciale ; c'est l'un des plus beaux lieux où la biennale a organisé des expositions. L'*Ancien Palais de Justice* est un bâtiment construit à la fin les années cinquante et rapidement abandonné parce qu'instable. L'ironie du sort a voulu que le tribunal déménage rapidement dans le Musée Dynamique, le bâtiment construit pour le *Festival Mondial des Arts Nègres* de 1966 pour accueillir la collection nationale d'art. Aujourd'hui encore, le palais de justice est dans le Musée Dynamique, et l'*Ancien Palais de Justice*, avec ses piles de papiers, a été le théâtre de quelques-unes des expositions de la biennale.

Au cours de la Biennale de Dakar de 2004, Hans Ulrich Obrist s'engage à représenter "le monde" (comme cela lui avait été commandé) dans cet espace-même. Parmi des chaises, des tables, des documents et une poussière inimaginable, l'artiste Rirkrit Tiravanija (qui est

Galerie Nationale d'Art, Galerie Aux 4 vents, Witteel-Venna, Espace Venna (1996), Ancien Palais de
 Justice, Art-Coiffure, Galerie Lezard, Amadou Hampaté Ba, Netti Guy 3 Baobabs, Arte, Galerie
 Atiss, Galerie Bleu Médina (2000), Galerie Yassine Art, Studio Eberis, Galerie des Artistes Réunis
 Fort Portugais de Gorée fu organizzato dall'artista Moustapha Dimé, Atelier Céramiques Aimadies
 CREAS, Collège Sainte-Marie di Hann, Gie Goorgoolu (1990), Gorée Institut (1992), **Groupe 30**
Afrique, Ecole Nationale des Arts, Naaj, Huit Facettes (1996), AND'ART (1996), **MAN-**
KENEEN-KI (1997), Toile Melisse (1998), Galerie FISA (Fondation Internationale de
 Synthèse Architecturale en Afrique), Art's Africa, Enda-Tiers Monde, **Sét Sétal (1990)**
 Dak'Art (1996), Laboratoire AGIT-Art, Dakar (1992) Tenq (1994), Cité des Artistes Plasticiens
 (1979-1987), La Galleria, Signare, Carnaval Educ'Art (2004), NiokkoBokk (2002), Keur Thioussarie
 (2003), Artfactories, Mélassacana, GAW (2005-), L'Empire des enfants, Promenade des Lions
 Maison des Ecrivains, Dak'Art (2004), Accord d'Afrique, Galerie Volante, Collège Ephémère, Villa
 Gottfried, L'École des Sables/Association Jant-Bi, Centre Culturel Blaise Senghor, Galerie Deffart
 Galerie Art-Evasion, Kaay Fecc, Galerie Just 4 You, Projet Cacao, Tringa Musique et développe
 ment (Africa Fête), 38/ B Capéc, Correspondances (2005), Pencum du Goethe-Institut, Foru
 Média Centre, **Action Bottleboy Dakar (2005)**, 100% Dakar, Espace Agora
 Alliance Franco-Sénégalaise de Dakar, Ateliers de Créativité, Village des Arts, Musée Dynamique
 Galerie Essamaye, Rencontres Cinématographiques de Dakar, Atelier Espace Médina, Ateliers
 Nylanou, Biscuiterie de Médina, American Cultural Center, École des Arts du Sénégal, Place du
 Millénium, Université Cheikh Anta Diop, Centro Amadou Malik Gaye, Cercle de la Rade, Triangle
 l'Art, Plexus Médina, Espace Faguéye, www.dakar.org, Fondation Léopold Sédar Senghor
 Musée de l'IFAN, GAB Galeries, Galerie Art Façl Café, Dak'Art (2002), Galerie Iroko, Biennale des
 Lettres (1990), Galerie L'Artisanerie, Galerie Teran'Art, Galerie Wéwé, Kadjinol Station, Dak'Art
 (1998), Station Elton, Festival des Arts Nègres (1966), Biennale de Dakar des Arts et des Lettres
 Hang'Art, Maison de la Culture Douta Seck, Maison des Anciens Combattants, Maison des Elus
 Locaux, Mbour Atelier Résidence Tripanno (Espace ART), Museo Boribana, Village des Arts de
 Ngaparou, Place de L'Obélisque, Village de la Biennale, Salon de coiffure Michèle Ka, Maison des
 Arts, Teatro Daniel Sorano, Teaupl'art, Webzine Ciclo, Sign'Art, Taxi-Zinkpe, Une voyante m'a dit
 CICES, Dak'Art (2000), Atelier Cairalpha Ceramic Japoo, Alimentation d'Art (2000), Fondation Frie
 rich Eber, Galerie Kemboury, Place de l'Indépendance, SIMOD Semaine International de la
 Mode, **Les Enfants de la Nuit (2000)**, Nièrem'Arts, Centre Culturel Français

Iolanda Pensa et Stefano Baseggio, Dakar, 2005. CC-BY-SA

connu dans le monde entier pour ses œuvres et leur dialogue avec les espaces d'exposition) crée deux espace-îles. A l'étage inférieur, un coin télé et à l'étage supérieur un cinéma meublé de bancs, de coussins et de tapis en plastique coloré tressé. L'œuvre de Tiravanija intègre tous les artistes qui exposent et toutes leurs œuvres, contextualisées dans un cadre convivial et intime (il est visité par beaucoup de monde, même après les journées d'inauguration). La décision du commissaire de présenter des vidéos a eu un immense succès : avec l'aide de deux projecteurs DVD faciles à transporter, Hans Ulrich Obrist offre au public de *Dak'Art* un choix judicieux d'œuvres de grands artistes internationaux axés sur la relation entre l'espace et la ville.

L'aménagement de l'exposition d'Obrist acquiert encore plus d'intérêt lorsqu'on le compare avec l'exposition organisée par Bruno Corà. Installée dans le même espace, et invité lui aussi



Boutique d'alimentation, Dakar, 2000

à exposer le travail d'artistes du monde entier, le projet de 2002 est très différent de celui de 2004. Corà a trois interventions de Jannis Kounellis, Jamue Plensa et Franz West. Ces artistes sont sans doute très importants mais l'exposition est presque incompréhensible dans le cadre de Dakar. Des objets simples et "pauvres", sans légendes ni explications, sont pratiquement invisibles. On ne les voit pas et ils sont muets parce qu'ils sont parfaitement intégrés dans le contexte et en même temps complètement hors du contexte. Les sacs de fèves de Kounellis sont tellement identiques aux sacs de légumes du marché qu'ils créent une situation sans solution de continuité avec l'environnement extérieur. Le projet de Corà est peut-être intéressant si on le raconte, mais pour le public de Dakar il est totalement incompréhensible et décevant. La véritable œuvre devient l'*Ancien Palais de Justice* qui sombre lentement dans la mer et offre le spectacle le plus impressionnant.

La Biennale de Dakar est un événement qui anime Dakar pendant un mois, surtout la première semaine de ce mois. Au cours des deux décennies de son histoire, *Dak'Art* a permis de faire connaître des ateliers et des galeries et a soutenu l'organisation d'œuvres d'art éphémères, mais n'a jamais réussi à donner un véritable élan à la construction de structures d'art stables à Dakar. Peu des espaces d'exposition utilisés et des institutions qui sont nées au cours de ces vingt années sont exclusivement consacrés à l'art. Les centres commerciaux et boutiques qui, pendant *Dak'Art*, présentent des expositions personnelles et collectives d'artistes vendent un peu de tout pendant le reste de l'année, des objets de design et des souvenirs. Les associations ont tendance à s'activer pendant la biennale, mais languissent le reste du temps. A cette règle générale le centre d'art numérique *Kër Thiossane* fait cependant exception ; il travaille depuis 2003 et en 2009 il a reçu le soutien de la Commission européenne (financement destiné aux pays ACP-Afrique Caraïbes et Pacifiques) pour un projet en réseau de grande envergure. L'incapacité manifeste des biennales à soutenir le système de l'art local est une caractéristique commune à de nombreuses biennales. Même à Venise, si la ville peut vanter une vivacité artistique et des institutions importantes, ce n'est

certes pas exclusivement le mérite de la biennale. Les seuls événements qui parviennent à soutenir les arts dans leurs contextes locaux sont ceux qui ont un programme permanent. Un aspect qui ne caractérise pas l'organisation de *Dak'Art*.

Il faut reconnaître à la Biennale de Dakar le mérite d'avoir stimulé la production d'interventions urbaines dans différents quartiers de la ville et de projets réalisés à l'occasion de la manifestation. Ce sont souvent les œuvres les plus intéressantes à voir pendant la biennale et deux projets de 2000 doivent être illustrés : *Boutique d'alimentation* et *Enfants de la Nuit*.

Boutique d'alimentation est une intervention spécifique au site réalisée dans une boutique d'alimentation d'une des rues principales du centre-ville de Dakar. Toute la ville est ponctuée de ces magasins où l'on peut acheter deux cigarettes ou bien une portion de lait en poudre ou de Nescafé que le commerçant attrape en grim pant sur une échelle. Ces magasins ressemblent à des vitrines verticales avec leurs boîtes empilées jusqu'au plafond et leur comptoir à deux centimètres de la porte d'entrée. *Alimentation d'art* est la revanche de la soupe Campbell sur l'art. Enfin, la soupe est une soupe et les artistes font intrusion et se confondent dans le chaos ordonné de l'Afrique. La situation est déconcertante et amusante : les produits de ce petit bazar africain ne rappellent ni les couleurs ni les lumières ni la richesse que l'on trouve dans les grandes surfaces de l'Occident mais les œuvres des artistes dirigés par Peter Wollenweber s'introduisent avec poésie et lyrisme parmi les étagères.

Enfants de la Nuit (événement en marge de 2000 qui cependant n'était pas dans le programme "off") est le résultat des activités du programme *Man-Keneen-Ki*, une association d'artistes qui travaillent avec des enfants de la rue, en les encourageant à faire de l'art un travail et un moyen de communication. Dans une pièce complètement noire on s'aventure avec une lampe de poche, sans savoir à quoi s'attendre, en trébuchant et en éprouvant un malaise désagréable. On observe les photos de Sada Tangara de dix-sept ans et les peintures de Babacar Sy de quinze ans ; les lieux deviennent plus familiers, on s'habitue à l'obscurité et on découvre dans les poèmes de Khalifa qui a dix-huit et dans les interviews de deux enfants âgés de dix et onze ans la normalité d'un monde désarmant. Assis, une lampe de poche à la main, on pénètre la vie de ceux qui vivent dans des rues sales, qui sont frappés par des enfants plus âgés, par des adultes qui ne les veulent pas autour d'eux. La lampe de poche montre ce que l'on ne regarde normalement pas, ce que l'on ne comprenait pas et qui devient clair, exactement comme les yeux qui se sont habitués à l'obscurité dans une pièce où on ne voudrait pas se trouver. A l'étage supérieur, dans une vidéo, les enfants nous souhaitent bonne nuit en nous fixant de leurs yeux tranquilles ; dans leur bouche un morceau de tissu imbibé de solvant, la drogue des pauvres qui les aide à dormir. En quittant le lieu de l'exposition, le spectacle devient une œuvre inachevée : *Enfants de la Nuit* continuent à nous regarder ; ils vivent rue Ponty, dans le centre de Dakar, à deux pas de l'exposition⁹⁷.

97 L'activité de Man-Keneen-Ki – exportée à l'étranger à l'occasion de festivals et présentée dans le cadre du programme "off" de la Biennale de Dakar en 2004 – a été l'objet de critiques violentes à cause de la manière selon laquelle la créativité et la vie-même d'enfants qui vivent dans des conditions de difficultés extrêmes ont été exposées au public. Jean-Michel Bruyère en particulier – artiste, directeur de cinéma et scénographe, parmi les promoteurs de l'association (avec Oumar Sall et Kan-si) et successivement promoteur unique de l'association – a été attaqué violemment. Plus encore que l'exposition *Enfants de la nuit*, ce sont les spectacles et les projets successifs qui ont été l'objet de fortes critiques et d'analyses (cf. Jean-Loup Amselle, *L'art de la friche*, p. 91). Emma Bedford raconte par contre "Our first stop is at 'Enfants de Nuit', an exhibition produced by Man-

13. Dak'Art en fin de compte

Toute de suite, sans hésiter, nous devons saluer la préservation de cette manifestation depuis 1990. Nous la devons à l'Etat et à la volonté politique de la conserver qu'elle soit bonne ou mauvaise. Pour ma part, même en état de décomposition avancée, nous devrions la garder. Elle est déjà un acquis incontestable en Afrique et aux yeux du monde. Amadou Lamine Sall⁹⁸



Rosenclaire, *Investissez dans l'immatériel*, IFAN, Biennale de Dakar 2010

Commentaires, questionnaires, réunions d'évaluation, interviews : tout le monde continue à se plaindre de la désorganisation complète et historique de *Dak'Art* et de sa médiocrité, mais en même temps de nombreuses personnes continuent à applaudir à la biennale, une précieuse plateforme sur l'art contemporain africain.

Dak'Art n'a pas produit d'œuvres nouvelles, elle n'a pas inventé des manières d'exposer innovatrices, elle n'a pas réussi à éviter une sélection chorales des œuvres dans la plupart des cas insatisfaisante pour tout le monde et elle n'a pas facilité l'émergence d'institutions culturelles actives et stables à Dakar.

Mais *Dak'Art* a effectivement fait un certain nombre de choses :

1. mettre Dakar et l'Afrique sub-saharienne sur la carte de grandes manifestations internationales ;
2. atteindre près de dix éditions (alors que la riche Biennale de Johannesburg n'en a eu que deux) ;
3. inventer un dossier de candidature afin de permettre (en théorie) à tous les artistes de se proposer librement ;

Keneen-Ki, an association of Senegalese artists, under Kan-Si, who are working with street children. After this astonishing and disturbing experience it's a relief to indulge in some shopping" (*South African National Gallery curator Emma Bedford gives a day-by-day account of Dak'Art 2000 in Senegal* in "Artthrob", 08/05/2000). Cf. aussi Oumar Sall, *Médiations artistique et urbanisme* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 52-53.

⁹⁸ Amadou Lamine Sall, *La Biennale de l'Art Africain contemporain : exister ou périr !* in *Dak'Art 2010 : 9ème Biennale de l'art africain contemporain* (cat. expo.), Dakar, 2010, p. 93.

4. créer la définition de l'artiste africain comme "artiste qui a la nationalité d'un pays de l'Afrique" ;
5. organiser près de 100 événements et en promouvoir près de 800 en marge ;
6. exposer les œuvres de plus de 450 artistes, sans compter les expositions en marge ;
7. recueillir biographies, images, enregistrements audio, clips, essais, projets, cartes, dépliants, publications, catalogues produits pour l'événement ainsi que les dix œuvres qui ont gagné le prix Léopold Sédar Senghor et qui appartiennent à l'Etat sénégalais ;
8. susciter recherches, publications, essais, critiques, conférences et expositions internationales ;
9. représenter pour beaucoup la première étape (et peut-être la plus facile) d'un voyage, d'une recherche ou d'un projet en Afrique ;
10. faire le succès des artistes et des commissaires impliqués, en Afrique surtout.

A bien y regarder, avec ses éditions, son histoire et sa naissance bien ancrée au passé culturel du Sénégal, la biennale se présente comme une plateforme extraordinaire de *Rencontres et échanges* pour des milliers et des milliers de personnes, pour 100 commissaires et plus de 400 artistes (tous toujours invités à la semaine d'inauguration de l'événement), pour les intellectuels et les créateurs sénégalais, les journalistes, les invités, les étudiants, les chercheurs, les personnes intéressées aux événements "off", les sponsors, fournisseurs et bénévoles, aussi bien que pour le public et les visiteurs occasionnels. Sa nature a fait que *Dak'Art* est devenu un endroit attrayant pour des personnes de mondes très différents, pas intéressés uniquement à l'art.

IV. Le paysage de l'art et l'Afrique

Landscape, in and of itself, does not interest me. Land interests me. Real estate interests me. Nationalities interest me. What people do with the earth interests me. I am puzzled by our need to create abstractions such as the landscape. William Pope.L¹

Le paysage a une influence fondamentale sur notre manière de nous rapporter aux lieux et aux "autres"².

This also reinvigorated landscape as a concept. Sverker Sörlin³

"Paysage" désigne une partie de territoire telle que perçue par les populations, dont le caractère résulte de l'action de facteurs naturels et/ou humains et de leurs interrelations. Convention européenne du paysage⁴

Solo nel paesaggio riescono a conciliarsi le opposte istanze dal punto di vista basso e rasoterra e del vedersi da lontano e dall'alto con un approccio cartografico, le esigenze

1 William Pope.L, *The Whole Entire World : Interview by Amy Horschak in Dak'Art 2006*, Dakar, 2006, p. 382.

2 Le terme "paysage" n'est pratiquement pas utilisé par Valentin Yves Mudimbe dans *The idea of Africa* (James Currey Publishers, Oxford, 1994) ; il lui préfère les termes "lieu" (place) et "territoire". Dans *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization* d'Arjun Appadurai (University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 1996) le terme paysage apparaît mais il est moins significatif que "lieux" et "imaginaire" (imaginary) ; de même dans *On the Postcolony* d'Achille Mbembe (University of California Press, Los Angeles, 2001). Dans le domaine de l'art contemporain, le terme paysage est souvent associé au "land art", rarement utilisé pour décrire le sujet d'une oeuvre d'art ou comme synonyme de système de l'art (paysage culturel et artistique). Ces dernières années le terme a été de plus en plus utilisé ; au début en rapport avec le paysage urbain puis en relation toujours plus étroite avec les thèmes de l'écologie, des espaces verts public et de la durabilité (cf. analyse comparative des résultats de google books sur les livres publiés entre 1960 et 2010 en anglais, français et italien). A ce sujet il faut rappeler l'exposition *Fault Lines : Contemporary African Art and Shifting Landscapes*, (dir.) Gilane Tawadros, Biennale de Venise, 2003. Les termes comme "paysage" et "pittoresque" peuvent être utiles pour définir les relations riches et variées entre art et territoire. Cf. *Paesaggi culturali = Cultural Landscapes : rappresentazioni, esperienze, prospettive, Gangemi*, (dir.) Rossella Salerno, Roma, 2008 ; Philippe Nys, *Paysage et re-présentation : la terre comme paysage*, dossier *Spécial Paysage*, n. 23, Editions l'Harmattan, 1995. Un bon exemple est représenté par l'exposition *The Idea of Africa (re-invented) #1 : INVISIBLE BORDERS* (Kunsthalle Bern, 22/10-05/12/2010) qui s'inspire du livre de V.Y. Mudimbe et expose les oeuvres d'artistes nigériens qui ont réalisé deux voyages entre Lagos et Bamako et entre Lagos et Dakar (pour arriver à destination à l'occasion de Dak'Art 2010).

3 Sverker Sörlin, *Can Places Travel ? in Documenta 1 Platform 5 : Exhibition*, (dir.) Okwui Enwezor, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2002, p. 137.

4 Convention européenne du paysage, Florence, 20/10/2000.

sinottiche della carta e quelle del racconto o della profondità storica, il richiamo del passato e del presente-futuro con le sue tensioni utopiche. Marco Quaini⁵

Traduction : Ce n'est que dans le paysage qu'il est possible de concilier les exigences contradictoires d'un point de vue proche, près du sol, et d'un regard lointain, du haut, avec une démarche cartographique, les exigences synoptiques de la carte et celles du récit ou de la profondeur historique, l'appel du passé et du présent-futur avec ses tensions utopiques. Marco Quaini

Ce chapitre explique le paysage de la Biennale de Dakar. La réflexion vient d'une œuvre de Rossella Biscotti et Kevin van Braak : *New Crossroads*, une vidéo produite dans la banlieue de Cape Town en Afrique du Sud, parrainée par une organisation néerlandaise en collaboration avec une association de l'Afrique du Sud et créée par ces deux artistes – l'un de nationalité néerlandaise et l'autre de nationalité italienne habitant à Amsterdam – ainsi qu'avec quelques habitants du quartier. *New Crossroads* illustre très bien la façon dont une œuvre d'art produit un paysage riche et articulé, composé d'éléments qui font partie de l'œuvre (représentation, lieux réels, imaginaires, enregistrements, recherches) et influencé par des éléments extérieurs (la nationalité des artistes, les donateurs, le réseau, les analyses critiques et les compte rendus).

Le même phénomène se produit avec la Biennale de Dakar. Le paysage de Dakar est défini par un écheveau de connexions tissé par ses promoteurs, par son réseau et par son contenu qui s'étend simultanément sur Dakar, sur le Sénégal, l'Afrique et le vaste monde⁶.

Généralement, le terme "territoire de l'art" est utilisé pour indiquer le système ou le monde de l'art ou bien en rapport avec la production d'œuvres publiques ou créées spécifiquement sur un site⁷. Dans le cas de la Biennale de Dakar, la relation avec le territoire est beaucoup plus riche et complexe. Elle comprend les représentations géographiques, la nationalité des protagonistes et des institutions, la diplomatie culturelle et les projets interculturels ; le territoire est aussi un lieu d'exposition et un domaine de recherche⁸.

Les chapitres suivants analyseront également l'espace physique et virtuel de la Biennale de Dakar par l'observation de sa structure, de l'accent mis sur la production du continent africain et de son caractère d'exposition "à projet".

5 Marco Quaini, *I paesaggi invisibili in Paesaggi culturali = Cultural landscapes: rappresentazioni, esperienze, prospettive*, Gangemi, (dir.) Rossella Salerno, Roma, 2008, p.18.

6 Cf. Angelo Turco, *Verso una geografia della complessità*, Edizioni Unicopli, Milano, 1988 ; Angelo Turco, *Geografie della complessità in Africa*, Unicopli, Milano, 1986.

7 Cf. *Nouveaux Territoires de l'Art* (conf.), Marseille, 14-16/02/2002 ; *Lieux d'art et de culture émergents sur le continent africain* (conf.), Kër Thioussane, Dakar, 11-13/05/2004 (off Dak'Art 2004) ; Fabrice Lextraît & Frédéric Kahn, *Nouveaux territoires de l'art*, Sujet objet, Paris, 2005. Cf. aussi *Creazione contemporanea: Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, (dir.) Martina De Luca, Flaminia Gennari Santori, Bartolomeo Pietromarchi et Michele Trimarchi, Luca Sossella Editore, Roma, 2004. Cf. aussi Valeria Pedroli, *Finanziamenti ai progetti arte territorio e società in "Africa e Mediterraneo"*, dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 84-85.

8 Cf. Vincenzo Susca et Derrick de Kerckhove, *Transpolitica: Nuovi rapporti di potere e di sapere*, Apogeo, Milano, 2008.

1. Une œuvre d'art a New Crossroads en Afrique du Sud



Rossella Biscotti (1978) et Kevin van Braak (1975), *New Crossroads*, New Crossroads Cape Town, 2006, vidéo 23'

New Crossroads est une vidéo réalisée en 2006 à New Crossroads township, un quartier de la banlieue de Cape Town, par les artistes Kevin van Braak et Rossella Biscotti en collaboration avec les habitants du quartier, dans le cadre du projet néerlandais *Cascoland* conçu en collaboration avec l'association sud-africaine *Public Eye*.

L'œuvre de Kevin van Braak et Rossella Biscotti est un film de 20 minutes qui raconte la construction et la destruction d'une sculpture non-fonctionnelle : un objet à même de se disperser dans l'horizontalité d'un quartier. La nécessité d'un monument symbolique, central, centralisateur et vertical est mise en discussion et opposée à une œuvre démontable qui peut être subdivisée en objets de collection dont de nouveaux propriétaires sont prêts à s'approprier. La vidéo se concentre exclusivement sur les habitants du quartier, sans jamais représenter les artistes, comme si toute la situation était naturelle et spontanée, métaphore d'un processus d'appropriation⁹.

L'œuvre a demandé la construction d'une installation composée de longs poteaux peints en vert vif, montés les uns sur les autres de manière à former une tour de 5 mètres. La tour a été construite avec l'aide de quelques jeunes gens du quartier et elle est restée au centre de l'espace prévu pour les interventions artistiques pendant deux heures, le temps de produire

⁹ Rossella Biscotti et Kevin van Braak, *New Crossroads*, New Crossroads Cape Town, 2006, vidéo 23'.



Rossella Biscotti (1978) et Kevin van Braak (1975), *New Crossroads*, New Crossroads Cape Town, 2006, video 23'

une série d'images. Une voiture a circulé à travers le quartier avec un haut-parleur pour inviter les habitants à se réunir sur la place et à récupérer gratuitement les poteaux qui composaient l'installation pour en faire l'usage qu'ils voulaient. Quelques photos documentent l'utilisation de ces poteaux par les habitants du quartier¹⁰.

New Crossroads n'est pas seulement le titre de l'œuvre mais aussi le nom du quartier où l'œuvre a été réalisée, un quartier pauvre de la banlieue de Cape Town où bien des services manquent. L'emplacement du projet a eu un impact déterminant dans le processus de définition de l'œuvre : les artistes ne pouvaient travailler que dans certaines zones du quartier, toujours en présence de gendarmes et jusqu'à la tombée de la nuit ; ils étaient alors encouragés à quitter le quartier pour éviter le risque d'agressions.

L'installation et la vidéo ont donné lieu à des critiques de la part des promoteurs *Cascoland* et *Public Eye*¹¹. Le projet avait pour but d'améliorer les conditions de vie des habitants du quartier et de les impliquer dans un processus de création qui, selon les promoteurs, devrait permettre de faciliter et d'encourager la transformation spontanée du territoire¹².

10 Iolanda Pensa, *Gli obiettivi del millennio*, *New Crossroads di Rossella Biscotti & Kevin van Braak*, Fondazione Adriano Olivetti, Roma, 27/11/2006.

11 Roger Van Wijk (int.), Cape Town, 30/09/2006 ; Sue Williamson (int.), Cape Town, 30/09/2006.

12 Cascoland utilise dans sa documentation les expressions "Activation of neglected public spaces" et "engagement with the community of New Crossroads". Cascoland eNewXds, communiqué de presse et site internet, 2006.



Rossella Biscotti (1978) et Kevin van Braak (1975), *New Crossroads*, New Crossroads Cape Town, 2006, vidéo 23'

L'installation a été accusée de ne pas impliquer suffisamment les habitants du quartier et la vidéo contestée parce qu'elle offrait une image partielle du processus.

Ces réactions peuvent s'expliquer en observant l'environnement de l'œuvre¹³. Son titre est trompeur : le territoire de la vidéo *New Crossroads* ne coïncide pas exactement avec le quartier du même nom et l'œuvre est profondément liée à infiniment plus de lieux : réels, imaginaires, proches, lointains, attribués et perçus. *New Crossroads* crée un paysage grâce à sa participation à un projet international (financé par un certain nombre d'institutions qui le soutiennent par leur mission et leurs programmes d'activités), grâce à l'activation d'un processus dans ce quartier africain, en l'occurrence sud-africain, et à la réalisation d'une vidéo, à la signature de ses auteurs (qui implique inévitablement leur nationalité, résidence, identité et démarche), à des présentations ultérieures de l'œuvre (à l'occasion d'expositions et de conférences) et aux commentaires des observateurs. Ce paysage comprend toutes les dimensions territoriales et tous les publics ; et pourtant la critique se concentre à chaque fois sur un contexte spécifique et semble souligner le fait que – contrairement aux critères qualitatifs et esthétiques – un contexte donné est une dimension objective : claire, précise et délimitée. Né comme projet d'intervention sur le territoire, l'œuvre est "manipulée" par

13 Cette démarche est développée dans l'œuvre *La Nouvelle Liberté* (commissionnée par *doual'art* et réalisée dans un espace public de Douala par l'artiste Joseph Francis Sumégné) ; cf. l'essai de Dominique Malaquais in *Quelle Liberté : Art, Beauty and the Grammars of Resistance in Douala in Beautiful/Ugly : African and Diaspora Aesthetics*, (dir.) Sarah Nuttall, Duke University Press Library et Prince Claus Fund, Durham et The Hague, 2006, p. 122-163.

chaque interlocuteur qui choisit son territoire de référence, sans tenir compte du paysage dans son ensemble¹⁴.

Les objectifs et les démarches des artistes entrent en conflit avec les objectifs et les démarches des organisateurs : les premiers ont produit pendant leur séjour une œuvre assez forte et intéressante pour mériter d'être présentée lors d'expositions internationales et dans le circuit de l'art contemporain, tandis que les seconds sont concentrés sur un projet de coopération et de développement (local) plutôt que sur la production de nouvelles œuvres artistiques¹⁵. La vidéo est aussi confondue avec un documentaire : on s'attend à ce que le film représente le processus, tandis que les artistes aspirent à créer une œuvre indépendante du projet, pourvue d'un sens complet, qui n'évoque pas nécessairement leur travail, et à même de représenter symboliquement une communauté. Le fait même que la communauté locale ait été invitée à récupérer les morceaux de bois vert est critiqué. Le geste est interprété comme un acte de charité, une offre aux plus démunis, alors que l'intention des artistes est de distribuer l'œuvre, pour la rendre collective et décentralisée. La valeur du geste est paradoxalement mieux comprise par la communauté locale que par les organisateurs qui se préoccupent de créer un "bon" projet, politiquement correct, capable d'éviter controverse, critique, insatisfaction.

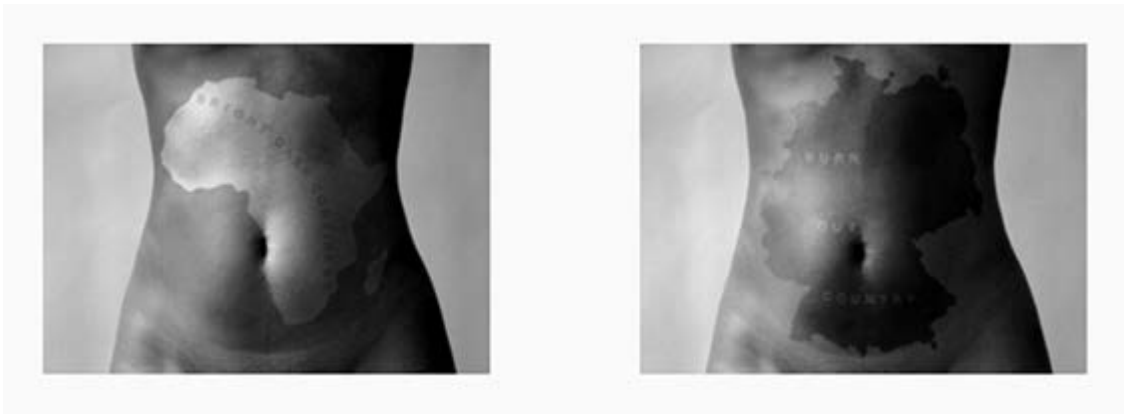
L'aspect le plus intéressant de la vidéo *New Crossroads* est justement le fait qu'il s'agit d'une œuvre d'art. Une œuvre d'art vidéo à tous points de vue. En d'autres mots, pour être comprise et jugée, l'œuvre de Rossella Biscotti et Kevin van Braak n'a pas besoin d'être liée à son contexte : il n'est pas nécessaire de retracer l'histoire et les phases de la collaboration qui ont permis sa réalisation, il n'est pas nécessaire de connaître le contexte dans lequel elle a été produite ni de savoir ce qu'elle a à voir avec l'Afrique du Sud et l'Afrique en général. Mais le fait que la vidéo soit une œuvre d'art est précisément ce qui a causé des malentendus et des réactions conflictuelles¹⁶.

14 L'importance de la perception et du regard est au centre des essais fondamentaux d' Edward Said, *Orientalism*, Pantheon Books, New York, 1979 ; V.Y. Mudimbe, *The Invention of Africa*, Indiana University Press, 1988 et *The idea of Africa*, James Currey Publishers, Oxford, 1994.

15 Cf. le projet de Sue Williamson décrit dans son livre : Sue Williamson, *Recovering an Urban History : The New Crossroads Memorial Boards Project* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 70-73 ; Nigel Tapela, *Public Art in Urban Public Spaces : Exploring Civic Design* in *ibidem*, p. 42-43.

16 Sur la question du conflit entre art et développement cf. Achille Mbembe et Vivian Paulissen, *African Contemporary Art : Negotiating the Terms of Recognition*, University of the Witwatersrand Johannesburg Workshop in Theory and Criticism, JWRC, 12/10/2009, p 724.

2. Vit et travaille à



Ingrid Mwangi, *Static Drift*, 2001. Courtesy Looking Both Ways, 2004-2006

"Bonjour, c'est Pierre, comment puis-je vous être utile?". Pierre a un accent. Peut-être belge. Peut-être n'est-il pas français. Peut-être immigrant. Alors que nous réfléchissons sur les origines, la nationalité et le domicile de Pierre, il nous explique au téléphone comment annuler le contrat qui nous préoccupe. Nous raccrochons. Et Pierre ? Pierre vit à Tunis. La même chose se produit avec les artistes, les personnes qui travaillent dans le domaine de la culture et les projets artistiques : il est difficile de dire d'où ils sont et où ils sont. Qu'est-ce qui est "Européen"¹⁷ ? Qu'est-ce qui est "Africain"¹⁸ ? Qui sont les "autres"¹⁹ ? Les gens bougent, ils ont bien souvent plus qu'une nationalité et en acquièrent d'autres : définir qui et comment sont les Européens, les Africains ou les autres est un choix idéologique²⁰.

L'attention de *Manifesta* est focalisée sur l'Europe, mais personne ne sait ce qu'est l'Europe. L'Europe est un concept assez large : il peut inclure le Moyen-Orient, le passé colonial, ceux qui vivent ou ont vécu en Europe. Il s'agit d'étudier différentes formes

17 Cf. *Unpacking Europe*, NAI Publishers, Rotterdam, 2002 ; *The Manifesta Decade : Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials*, (dir.) Barbara Vanderlinden et Elena Filipovic, MIT Press, 2005, en particulier la section III "Which Europe ?", p. 103-130.

18 La question de "qui sont les Africains" et de "qui sont les artistes africains" est particulièrement significatif à la Biennale di Dakar ; sur ce sujet cf. Iba Ndiaye Diadji, *L'impossible art africain*, Editions Dekkando, Dakar, 2002 ; Iba Ndiaye Diadji, *Créer l'Art des Africains*, Presses Universitaires de Dakar, 2003.

19 Les "autres" – en anglais "otherness" – est au centre de nombreuses études. Dans le domaine de l'art, parmi les auteurs les plus cités : Rasheed Araeen et Thomas McEvelley (*Art and Otherness*, McPherson Publishers, New York, 1992). Cf. aussi Everlyn Nicodemus, *The Centre of Otherness in Global Visions Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, (dir.) Jean Fisher, Kala Press, London, 1994, p. 91-104.

20 L'expression "strategic essentialism" de la spécialiste Gayatri Spivak peut expliquer comment la création et l'utilisation d'"identités" spécifiques devient instrument et stratégie politique. Sara Danius, Stefan Tonsson, and Gayatri Chakravorty Spivak, *An Interview with Gayatri Chakravorty Spivak* in "Boundary", 20, n. 2, 1993, p. 24-50. Cf. aussi David Joselit, *Navigating the New Territory : Art, Avatars and the Contemporary Mediascape* in "Artforum", Summer 2005, p. 276-279.

d'espace mental. Et en somme (pour la sélection des artistes) on peut toujours trouver quelqu'un qui a passé deux jours en Europe. Hedwig Fijen²¹

Les professionnels de la culture – tout comme "les Chinois qui sont partout maintenant"²² – sont un bon miroir de ce que nous entendons par "nous". Leur mode de vie et de s'exprimer, leur nationalité (ou leurs nationalités) filtre et accentue la réalité qui nous entoure. Aujourd'hui – comme d'ailleurs ils ont toujours fait avant, durant et après la colonisation – ils se déplacent entre une cour et une autre à la recherche de commissions. Les déplacements ont toujours caractérisé la vie de ceux qui travaillent dans le domaine de la culture mais, sans besoin d'énumérer toutes les compagnies aériennes à bas prix, il est maintenant clair que la fréquence et les distances parcourues ont augmenté de façon spectaculaire. Les questions "Où habitez-vous ?" ou bien "Où êtes-vous né ?" sont devenues inopportunes. Et tendancieuses²³.

Marocain n'est pas un métier. Mounir Fatmi, Marseille, 2000²⁴

Articles, publications et catalogues insistent toutefois sur la nationalité. "Un artiste marocain", "un commissaire sénégalais", "un architecte d'origine nigériane" sont des expressions adoptées dans le but d'expliquer de quoi on parle. Dans son essai *Art, Identity, Boundaries: Postmodernism and Contemporary African Art*²⁵ Olu Oguibe – critique, commissaire et artiste d'origine nigériane vivant aux Etats-Unis – raconte une interview à Ouattara conduite par le critique Thomas McEvilley. L'interview commence par la question "Quand et où es-tu né ?"²⁶. Et ici commencent les invectives. Contre la perception du territoire de l'art africain considéré marginal et contre un système qui relègue ses protagonistes dans la périphérie du monde et les transforme en objets exotiques, sans mettre leurs œuvres dans leur contexte contemporain ni reconnaître la complexité de leurs auteurs²⁷.

La situation est paradoxale, parce que les artistes et les commissaires qui sont décrits comme "Sénégalais", "de telle origine..." ou "de la diaspora" pensent, vivent et s'expriment dans plusieurs lieux. Et chacun de ces lieux leur appartient²⁸.

21 Hedwig Fijen (int.), Amsterdam, 15/03/2005.

22 Serge Michel et Michel Beuret, *La Chinafrique: Pékin à la conquête du continent noir*, Editions Grasset et Fasquelle, Paris, 2008.

23 Cf. Ditlev Tamm, *Chaging Places in Sted/Place: Denmark/South Africa 2003/2004*, (dir.) Doris Bloom, Denmark, 2003, p. 8-9.

24 Mounir Fatmi (int.), Marseille, 14/08/2000.

25 Olu Oguibe, *Art, Identity, Boundaries: Postmodernism and Contemporary African Art in Reading the contemporary: African art from theory to the marketplace*, (dir.) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, London, Cambridge Mass Institute of International Visual Arts, MIT Press, 1999.

26 L'interview de McEvilley a été puliée dans le catalogue de l'exposition *Fusion: West African Artists*, Biennale de Venise 1993. Thomas McEvilley and Museum for African Art (New York N.Y.), *Fusion: West African Artists at the Venice Binnale*, Focus on African art, New York Munich, Museum for African Art, Prestel, 1993.

27 Zoe Strother a analysé en détail l'interview de McEvilley ; il a examiné les questions posées aux artistes africains et remarqué combien celles-ci limitent les résultats de la recherche. Zoe Sarah Strother, *Fieldwork and the text preceding the (question) mark: Prolegomena for a response to Mudimbe's "African art as a question Mark in "RES: Anthropology and Aesthetics"*, n. 39, 2001, p. 41-60. Cf. aussi Rasheed Araeen, *Modernity, modernism, and Africa's place in the history of art of our age in "Third text"*, London, 19 (4), n. 75, 2005 et Jean-Loup Amselle, *Primitivism and Postcolonialism in the Arts*, "MLN", 118, n. 4, 2003, p. 974-87.

28 Pour donner quelques exemples, N'Goné Fall vit à Paris et à Dakar ; Dominique Malaquais à Parigi, New York et Cape Town ; jusqu'à il y a quelques années Fernando Alvim (qui s'est maintenant établi en Angola),



Amal El Kenawy (1974), *Body-trapped Heaven*, Le Caire, 2006, video-photo 4'. Courtesy Check List Luanda Pop, Biennale di Venezia, 2007

L'accent mis sur la nationalité et le désir d'associer des personnes à des lieux tracent comme des tatouages, des cartes d'identités sur le corps des artistes : des localisations géographiques, identitaires, raciales²⁹. Nous projetons sur eux ces identités perçues et les artistes eux-mêmes les projettent sur leurs œuvres.

Dans la vidéo d'Amal El Kenawy, *Booby-trapped Heaven*, le corps nu et lourd d'une femme est planté au milieu d'un horizon désertique. Devant elle une série de poteaux électriques pointent vers l'infini. Le dos, les bras, les hanches, les fesses, les cuisses abondantes remplissent bonne partie de la scène et montrent tous les signes de la mollesse et des défauts d'un physique sans voiles, lourd comme un bâtiment et fragile comme l'âme. La silhouette d'un avion survole le dos. En partant du bas du dos il dessine un trait irrégulier qui ne parvient pas à décoller, coincé dans un lieu inexistant.

Connexions, métissage, interférences, ubiquité dépassent le concept de "vit et travaille à...". Cela signifie que les protagonistes de l'art – comme de plus en plus de citoyens dans le monde – n'ont souvent en fait pas qu'une seule nationalité, mais sont soumis à des géographies multiples et non-exclusives, qui s'additionnent et cohabitent.

vivait à Bruxelles et Luanda. Abdoumalik Simone, actuellement professeur au Goldsmiths' College de Londres, a enseigné au Soudan, au Ghana, en Afrique du Sud et aux États-Unis.

²⁹ Sur l'approche postcoloniale des critiques et des commissaires de l'art du Tiers Monde cf. Rasheed Araeen, *A New Beginning : Beyond Postcolonial Theory and Identity Politics* in "Third Text", n. 50, printemps 2000, p. 3-20.



Tracey Rose, *The Messenger*, 2003 in *Transferts*, p. 165

Je suis marocain, français, africain. Je suis un homme, arabe, d'Afrique du Nord. Je ne comprends pas pourquoi je devrais choisir. Je peux être tout, je suis tout. Mounir Fatmi³⁰

Beaucoup d'artistes s'expriment dans leurs œuvres sur la questions des nationalités et des géographies. Pour certains, le contexte dans lequel ils travaillent est tellement significatif qu'il en détermine thèmes et langage.

L'œuvre de Berni Searle d'Afrique du Sud en est un bon exemple. Dans *Snow White* l'artiste est assise, nue, tandis que de la farine tombe du haut et la recouvre, teintant de blanc la couleur de sa peau. Ensuite, de l'eau tombe. La femme recueille lentement la farine autour

30 Mounir Fatmi (int.), Paris, 25/05/2005.



Marcela Moraga (1975), *When I was of Colour*, Cuba, 2001, photo PVC 200x150cm. Cairo International Biennale 2001

d'elle, la pétrit, puis attend, et la danse recommence. Berni Searle est une artiste : femme, d'Afrique du Sud, métisse. Son travail est très autobiographique et a un lien profond avec le contexte historique, politique et social de l'Afrique du Sud. La biographie de l'auteur, les lieux où elle vit et où elle travaille, et surtout la complexité de ces lieux, enrichissent inévitablement la lecture de ses œuvres.

Le "discours sur l'identité"³¹ – comme de nombreux critiques appellent la présence d'éléments autobiographiques dans les œuvres – est un choix thématique commun parmi les artistes, mais c'est aussi le choix que préfèrent ceux qui sélectionnent les œuvres. Artistes et commissaires d'art s'influencent réciproquement : ils répondent à la demande, l'anticipent et la ridiculisent ; il est bien difficile de savoir qui mène la danse.

Le travail de Tracey Rose (d'Afrique du Sud, en l'occurrence) joue justement sur les costumes et crée des spectacles d'un genre carnavalesque qui dérange. Le cirque, la farce, la mascarade sont des éléments constants de ses œuvres. Ses vidéos aussi exposent la tristesse grotesque de devoir toujours porter masques et costumes.

Dans une photographie faite à Cuba et affichée à la Biennale du Caire en 2001, Marcela Moraga couvre un enfant de la rue avec la tête d'un playmobil. L'image, si semblable à celles des touristes qui immortalisent "les beaux enfants pauvres qui aiment jouer au football dans la rue" fait grincer les dents. Le garçon avec le masque au sourire de plastique et son voisin fixent l'objectif, tandis que d'autres sont trop curieux de comprendre la situation pour se

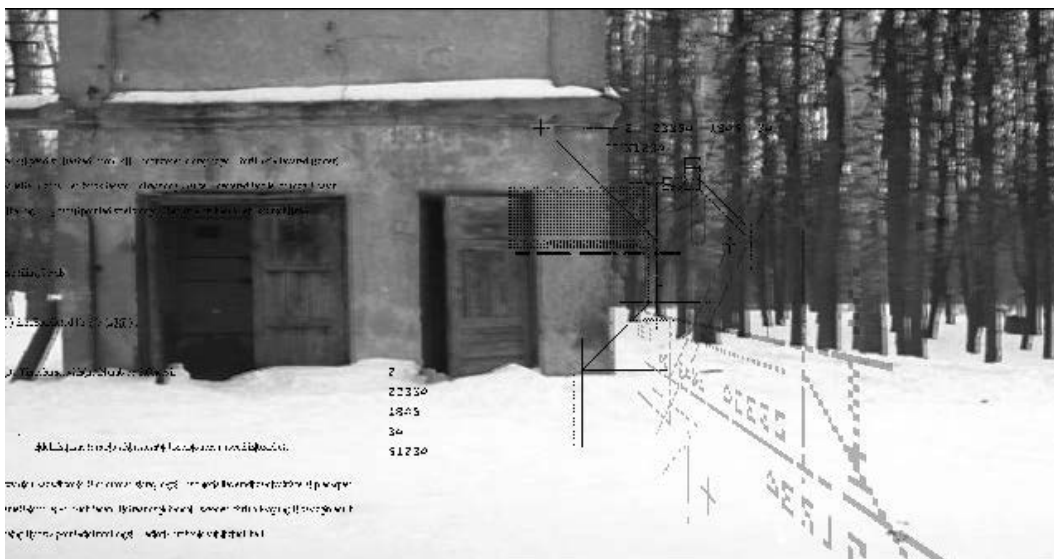
31 Les essais de Stuart Hall sont des points de référence dans l'art contemporain sur les questions d'identité et de représentation. Cf. Stuart Hall, *Maps of Emergency : Fault Lines and Tectonic Places in Fault Lines : Contemporary African Art and Shifting Landscapes*, (dir.) Gilane Tawadros, Biennale de Venise, 2003, p. 31-41.

mettre en pose. Les conditions sociales, économiques et politiques d'une réalité urbaine que le photographe pouvait évoquer deviennent des éléments tout à fait secondaires. L'attention est fixée sur le détail absurde, avec un peu de malaise, parce que l'on ne sait pas si on a la permission de trouver ça drôle. En soulignant l'anomalie et la fiction, l'image transforme la complexité de ce qui est normal dans un bruit de fond normal : le réel n'est pas aplati ni communiqué dans des catégories simples (cubains, enfants, pauvres, pays en voie de développement, vie dans la rue...), mais il est transformé en mise en scène. Qui se moque de qui ?

Nationalité des lieux

An emergent topography of networked telecommunications reshapes the territories that we inhabit. Luke Skrebowski³²

Contrairement aux humains, les institutions ont un siège. Mais pas toujours. De nombreuses organisations travaillent sur Internet, collaborent à distance, ouvrent des bureaux dans d'autres pays et continents et créent des réseaux et des partenariats internationaux.



Andrey Savitsky (1971), *Trashback*, Minsk, 2003, video 19' 25''

Dans une vidéo qui montre un paysage d'hiver tranquille, un algorithme génère une série d'erreurs. Il ne s'agit pas de superposition de textes, ou d'éléments narratifs qui s'intègrent au paysage : c'est la matière-même de la vidéo – le code qui constitue le numérique – qui se corrompt en transformant les arbres, les maisons et la neige en quelque chose de nouveau, hors contrôle. Andrey Savitsky corrompt la photographie, la vidéo, les sons et les ordinateurs pour en montrer la faiblesse, la tendresse et la douceur. *Trashback* fait du matériel et des logiciels un usage presque sculptural, inventant des paysages pleins de courts-circuits.

³² Luke Skrebowski, *Augmenting Reality : Pervasive Computing, Spatial Practice, Interface Politics in Did Someone Say Participate ? An Atlas of Spatial Practice*, (dir.) Markus Miessen et Shumon Basar, The MIT Press, Cambridge, 2006, p. 42.

Les institutions qui créent des courts-circuits géographiques sont infinies.

Le centre d'art *L'appartement 22* à Rabat au Maroc (inscrit comme entreprise culturelle individuelle) est soutenu par l'organisation à but non lucratif *Hors'Champs de Bordeaux* pour réaliser des projets internationaux. Abdellah Karroum, le directeur du centre, vit en fait aussi bien au Maroc qu'en France et voyage toujours plus pour collaborer en tant que commissaire d'art indépendant, pour donner de la visibilité à l'organisation et améliorer sa programmation. Ce système permet également au centre de Rabat d'avoir comme partenaire stable une organisation qui jouit d'un statut français, ce qui facilite la récolte de fonds.



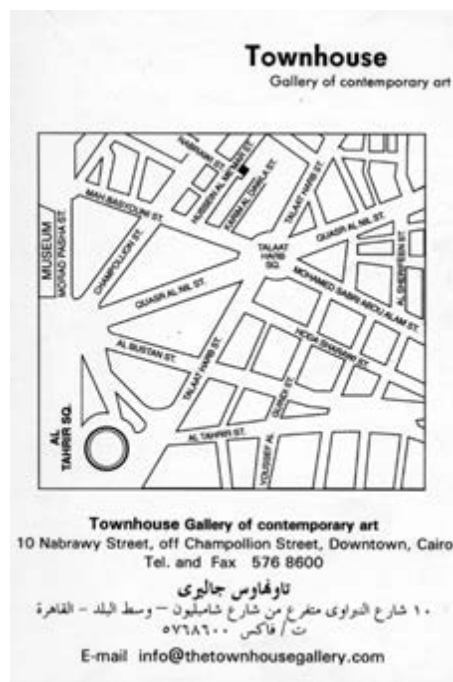
Le centre d'art *doual'art* a travaillé d'août 2005 à décembre 2007 avec la Fondation iStrike de Rotterdam à l'organisation du *Programme SUD*, une série de recherches urbaines, d'événements et d'interventions axées sur l'interaction entre l'art et la ville³³. *iStrike* a représenté le Bureau européen de *doual'art* et collaboré en même temps à des projets à travers un site wiki. Le logo de l'organisation – conçu par les artistes graphiques de *Computer Time snc* et réinterprété par l'artiste Kamiel Verschuren, un membre du groupe – a été choisi comme emblème de l'institution qui se veut discrète, ouverte et omniprésente, capable de travailler simultanément à différents endroits, d'acquérir de nouvelles nationalités en fonction des besoins opérationnels, et d'accueillir toujours de nouvelles personnes.



La Galerie Townhouse³⁴, au Caire, ne s'est transformée que récemment en fondation, mais elle est née comme galerie privée, soutenue entre autres par la Fondation Ford à travers l'Association culturelle Sweden-Egypt dont le siège est en Suède³⁵.

Les Rencontres de Bamako – biennale africaine de la photographie – est une exposition de la photographie africaine produite à Bamako au Mali, mais essentiellement organisée à Paris par le Ministère français des Affaires étrangères (d'abord AFAA-Afrique en Créations, aujourd'hui CulturesFrance) en collaboration avec différentes institutions publiques et privées du Mali³⁶.

Les réseaux contribuent toujours plus à estomper les limites géographique des institutions; ils sont innombrables³⁷.



33 *Douala in Translation*, (dir.) Marilyn Douala Bell & Lucia Babina, Episode Publishers, Rotterdam, 2007.

34 William Wells, *The Townhouse Gallery* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 44-45 ; *Townhouse Contemporary Art Gallery* in Thomas Boutoux et Cédric Vincent, "Africa Remix" Sampler in *Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris, 2005, p. 281.

35 Cultural Association Sweden-Egypt (CASE), Grant Database, Ford Foundation (\$ 160,000 en 2006 avec la note "This grant was made prior to the foundation's adoption of Initiative-based grant making").

36 Jeanne Mercier, *De la Biennale de Bamako à l'émergence de nouvelles formes de distribution* in "Africa e Mediterraneo", dossier 'Oggetti d'arte' nei musei e nelle collezioni nell'Africa contemporanea : le poste in gioco, (dir.) Giovanna Parodi da Passano et Sandra Federici, n. 2-3/07 (60-61), 11/2007, p. 76-81.

37 Cf. *Continental Breakfast*, *Artfactories*, *Love Difference*, *Res Artis-Worldwide Network of Artist Residencies*, *Anna Lindh Euro-Mediterranean Foundation for the Dialogue between Cultures*, *Arts and Healing Network*, *Connecting-Africa : the*

3. Le catalogue des nationalités : prétendre représenter le monde

Pourquoi tant d'attention aux nationalités ? A quoi servent-elles ?

Avez-vous vu le travail de cet africain ? Très beau. Comment s'appelle-t-il au juste ? –
Yinka Shonibare. *Documenta*, Kassel, 20/08/2002

Outre le fait qu'il est plus facile de se rappeler la nationalité des artistes que leur nom, la nationalité répond aux besoins des bailleurs de fonds et donne l'illusion de représenter le monde.

Ce sont les nations et les continents – et pas seulement les artistes – qui participent aux grandes expositions. Involontairement, rappelant la structure des *Expositions Universelles*, celles-ci cherchent à être internationales grâce à une "discrimination positive", en donnant un peu d'espace à tout le monde. Pour pouvoir être considéré international, le secteur de la culture a découvert qu'il ne suffit pas de disposer d'une batterie d'Européens, d'Américains, d'Australiens, de Canadiens et de Japonais, mais il faut aussi "les autres". Les autres sont les Européens de l'Est, les Chinois, les Latino-Américains et les Africains. Ce sont les femmes, les Noirs, les Musulmans, les Arabes, les Asiatiques, les Amérindiens et les Aborigènes. Ce phénomène d'ouverture a été défini comme "l'internationalisation de l'art"³⁸.

Le jeu est étonnamment semblable au rami et à d'autres jeux de cartes : il faut des combinaisons de cartes de la même valeur et de couleurs différentes ; il y a les cartes que l'on écarte et il y a les jokers : faute d'Africain, on peut prendre un Egyptien né à Lausanne qui habite aux Etats-Unis depuis quarante ans, mais il faudra avoir soin de spécifier ses racines nilotique dans sa biographie. On peut faire la même chose avec les institutions : si l'on a besoin d'un partenaire du Mali il n'y a qu'à ouvrir un bureau à Bamako. Le joueur qui fait la donne peut souligner les vertus internationales des cartes dans le titre, dans le catalogue et dans la liste des collaborateurs, où des photos en couleurs des participants peuvent amplement synthétiser les vertus internationales du projet. Pour que le compte soit bon, il est indispensable que chacun représente une identité. Comme pour les cartes : chacun doit avoir une couleur et une valeur de départ.

La mosaïque humaine est bien illustrée par l'œuvre *Human Camouflage* d'Antonio Scarponi qui crée un tissu mimétique pour se cacher du monde et dans le monde³⁹. A partir de la peau des présidents des pays du monde entier, l'artiste a créé un motif fait des échantillons des

web portal for African Studies in the Netherlands, Cultural Development Database-Culturelink Network/IMO, Eurocult21, IRED-Innovations et Réseaux pour le Développement/Development Innovations and Networks, Pépinières européennes pour jeunes artistes, Triangle Arts Trust, Trans Artists-Stichting Museumkaart, European Foundation Centre.

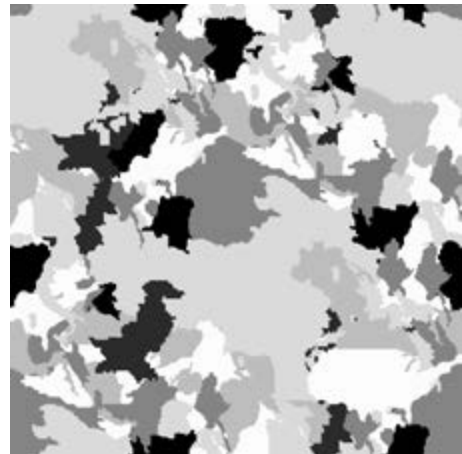
³⁸ Dans ce texte, le terme "internationalisation" se réfère à l'essai de Rasheed Araeen *New Internationalism or the Multiculturalism of Global Bantustans* et au recueil de 1994 (Kala Press, London) sous la direction de Jean Fisher *Global Visions Towards a New Internationalism in the Visual Arts* (actes du symposium *A New Internationalism. First symposium of the Institute of International Visual Arts (INIVA)*, Tate Gallery, London, 27-28/04/1994. Cette publication et le texte de Rasheed Araeen cherchent à proposer un "nouvel" internationalisme et affirment l'exigence de repenser à la manière selon laquelle on se met en relation par rapport au monde, pour éviter catégories et étiquettes nationales. Une vaste littérature va dans cette direction.

³⁹ Antonio Scarponi (int.), Milan, 16/11/2005.

différentes couleurs de peau. La superficie des pays est augmentée ou diminuée en fonction de leur densité démographique et les pays sont mis les uns à côté des autres de manière aléatoire en sorte que leurs frontières géographiques sont confondues. La forme de chaque pays est associée au teint du chef du gouvernement. *Human Camouflage* est un tissu, une chemise, un style, une analyse démographique, un projet de paix destiné à recueillir des fonds pour les organisations travaillant dans des situations d'urgence, une évocation de la guerre et de ses instruments, une pantomime du rôle de représentation des politiciens et un paradoxe racial qui à la fois construit et déconstruit avec humour et cynisme la conformation identitaire du vaste monde et de notre petit monde quotidien.

Antonio Scarponi (1975), *Human Camouflage*, 2003. Premio Cenacolo, Milan. Courtesy Conceptual Devices

Dans les expositions d'art contemporain il est inévitable que le choix des œuvres des artistes passe par le filtre de la représentation. On cherche dans leur production et dans leur langage cette certaine authenticité, le récit de lieux autres et – pourquoi pas – quelques idées pour encourager le dialogue interculturel.



I'm no longer your bloody object in the British Museum. Rasheed Araeen⁴⁰

L'intérêt pour ce qui se passe dans tous les continents du monde n'a cessé d'augmenter ces dernières années alors qu'en même temps la crainte qu'une invasion barbare de l'extérieur puisse déstabiliser notre "nous" augmente le désir de cultiver notre petit jardin. Mais "nous" qui ? Le fait est que le monde entier fait déjà partie de notre jardin potager, et c'est justement ce "nous" qu'il faut reformuler. Mais, comment s'y prendre ?



Mounir Fatmi (1970), *Les connexions*, 2003-2004, installation

Dans l'œuvre *Les Connexions* de Mounir Fatmi (2003-2004) une pile de livres est placée sur une table. Coran, Bible, Kant, Rushdie, Camus, Hegel, Merleau-Ponty, Rousseau, Gide, revues... Ecritures saintes, livres d'histoire, textes qui ont fait l'histoire. Certains mis

⁴⁰ Rasheed Araeen, *From Primitivism to Ethnic Arts* in "Third Text", n. 1, 1987, p. 18. La stessa frase è pubblicata anche in *Primitivism and Twentieth-Century Art*, (dir.) Jack Flam with Miriam Deutch, University of California Press, Berkeley et Los Angeles et London, 2003, p. 432.

horizontalement, d'autres verticalement, tous fermés, placés avec soin et selon un plan. Des câbles relient les pages des uns et des autres. Une structure de fils colorés peint des liens édités et inédits. Une loupe encourage à décoder les allusions cachées sous les couvertures, dans l'enchevêtrement des connexions.

Dans l'art contemporain, le vaste monde est tenu à distance, stocké dans une pièce à part, invité à des conférences, pris didactiquement à petites doses. Il est exploré, exposé dans les musées ethnographiques, inclus dans les biennales ; il répond à la définition d'*art africain contemporain*, *art chinois*, *art autochtone*, *Africa Remix*. Il est expliqué par les cartes de géographie (vous êtes ici, nous sommes là, ils sont là) et avec des étiquettes qui indiquent le lieu exact de naissance, de domicile et de nationalité des participants.

4. Diplomatie culturelle

Tsesler (1951) et Voichenko (1955-2004), *Welcome*, Minsk, Road sign

La diplomatie culturelle a fait l'objet ces dernières décennies d'un grand nombre de conventions, de déclarations, de rencontres, de publications.

Cultural diplomacy is back. In the aftermath of the attacks of September 11, 2001 a plethora of articles, reports, and opened pieces has appeared, urging greater attention to how the United States, its values, culture, and policies are perceived abroad and to how we can improve those perceptions. Among the recommendations are calls for increased efforts in the area of cultural diplomacy. Juliet Antunes Sablosky⁴¹



There is no way to know ; a certain degree of faith is involved in cultural diplomacy. Former Secretary of State George Schultz has compared diplomacy to gardening, and his comments seem particularly applicable to cultural diplomacy. "You get the weeds out when they are small. You also build confidence and understanding. Then, when a crisis arises, you have a solid base from which to work". Juliet Antunes Sablosky⁴²

Le domaine de la culture – avec ses connotations particulières et son impact social – offre d'une part un aperçu des relations internationales géopolitiques et, d'autre part, agit comme la vaseline : cela coûte peu de choses et les déséquilibres mondiaux apparaissent plus légers et conciliables⁴³.

Without a doubt, the flag more than any other symbol is the hallmark of a world that cannot bear proximity. It expresses the desire for superiority and conquest. It illustrates the nation. Simon Njami⁴⁴

Les balais de Mounir Fatmi s'étalent dans le monde entier, prêts à nettoyer la terre de sa crasse et de son iniquité. Comme si tout allait bien, les grandes entreprises multinationales, les banques et les gouvernements des pays riches consacrent des miettes de leur budget à des programmes visant à promouvoir un dialogue interculturel serein – aussi bien pour augmenter leur fortune à l'étranger que pour aider les pays les plus pauvres.

41 Juliet Antunes Sablosky, *Recent Trends in Department of State Support for Cultural Diplomacy : 1993-2002 in U.S. Cultural Diplomacy : Where Are We Now ? Five Papers Published by the Center for Arts and Culture*, Center for the Arts and Culture, Washington DC, 2002, p. 1.

42 Ibidem, p. 2.

43 "The controversial statement by former Dutch Cabinet minister Elco Brinkman that culture is a lubricant for politics has lost none of its force". Valentijn Byvanck, *The Arts Under a National Flag : Cultural Policy and National Identity in All That Dutch : International Cultural Politics*, (dir.) Taco de Neef (Fondation Mondriaan) et Femke Von Woerden-Tausk (SICA), NAI Publishers, Rotterdam, 2005, p. 15.

44 Simon Njami, *The Next Flag in Next Flag. The African Sniper Reader*, (dir.) Fernando Alvim, Heike Munder et Ulf Wuggenig, JRP Ringier, Zurich, 2005, p. 18.

Mounir Fatmi (1970), *G8 Les balais*, 2004, installation

We receive on a regular basis a number of requests for support of arts and cultural projects and except for singularly notable exceptions (the proposed education wing of the Nigerian Museum and OKIKE come instantly in mind) our response is a proforma rejection of interest and support. I think that it would be useful to know somewhat more than we now do about this important field. I'm not proposing that we formally establish a new and large scale line of program activity in the arts I do think though that if we had a kind of "state of the arts" (literally and figuratively) paper which Wole [Soyinka] is uniquely capable of preparing, we would be in a much better position to make discriminating choices for program actions were we inclined to do so. Haskell Ward⁴⁵



President Eisenhower held an equally strong belief that cultural exchanges among people would lead in time to greater understanding and the preservation of world peace. Milton Cummings⁴⁶

As part of its ongoing international project, the Center [for Arts and Culture] during the past year began an initiative with interested partners who view the cultural diplomacy field in an urgent need of attention and sustenance⁴⁷.

Dans le texte présenté lors du symposium intitulé *Los patrones de cambio del conflicto global : deste el conflicto Este-Oeste al de Norte-Sur*, adapté par la suite pour la publication sur la revue "Atlantica", Ali Mazrui présente l'état du monde à la fin de la guerre froide⁴⁸. Selon Mazrui, à partir de la fin de la guerre froide les victimes des conflits sont devenues, du point de vue militaire, les pays musulmans et, du point de vue économique, le Tiers Monde. L'Union soviétique avait accéléré le processus d'indépendance des pays africains et avait cherché des alliés parmi les pays islamiques ; maintenant les pays du Tiers Monde ne représentent plus d'intérêt pour les grandes puissances et sont plutôt les victimes simples du FMI et de la Banque mondiale. L'Apartheid mondial dont parle Mazrui se réfère à ce changement de tendance de la part des grandes puissances blanches qui, ayant résolu leurs conflits entre eux et s'unissant comme dans le cas de l'Europe (que Mazrui considère comme la renaissance du Saint Empire Romain Germanique), sont de plus en plus prêts à se coaliser en laissant le Tiers Monde et les musulmans à l'extérieur. On assiste à la naissance de phénomènes de retribalisation dans lesquels la conscience raciale émerge, tant au niveau

45 Inter-Office Memorandum : Attached memorandum from Wole Soyinka, to Robert Edwards and Melvin Fox from Haskell Ward, 27/07/1975, 76-334, Ford Foundation Archives.

46 Milton Cummings, *Cultural Diplomacy and the United States Government : A Survey in U.S. Cultural Diplomacy : Where Are We Now ? Five Papers Published by the Center for Arts and Culture*, 9, Center for the Arts and Culture, Washington DC, 2002.

47 Introduction in *U.S. Cultural Diplomacy : Where Are We Now ? Five Papers Published by the Center for Arts and Culture*, 3, Center for the Arts and Culture, Washington DC, 2002.

48 Ali Mazrui, *Global Apartheid ? Race and Religion in the New World Order* in "Atlantica. Revista de las Artes", n. 5, 1993, p. 89-94.

infra-étatique qu'au niveau national et régional, phénomènes que la guerre froide paradoxalement freinait.

Unlike the exchange programs, which emphasized a two-way exchange of ideas and views, the primary job of the Office of War Information was to explain America's purposes and objectives to the world. [...] With the developing of Cold War came increased attention for the cultural programs. There was a concerted effort (both overt and covert) to present American arts and culture overseas as part of the "war of ideas" with the Soviet Union... the Central Intelligence Agency was much involved, working through the Congress Cultural Freedom and supporting publications such as "Encounter" magazine... USIA [U.S. Information Agency] was given responsibility for libraries and information centers abroad, from English language teaching, and for the large scale "political presence" exhibitions prepared for trade fairs and international expositions. [...] At the same time as the overt information programs of the United States government were being strengthened, the Central Intelligence Agency, as part of its covert efforts to fight communism abroad, was supporting a wide variety of intellectual and cultural programs overseas. [...] Last autumn the House International relations Committee held hearings on public diplomacy and pushed forward the Freedom Promotion Act of 2002 providing for, among other things, a major exchange initiative for the Middle east. Senators Edward Kennedy and Richard Lugar introduced the Cultural Bridges Act, calling for new links and youth exchanges between Americans and the citizens of Islamic nations. The Cultural Programs Division administers the Department's part of the Fund for U.S. Artists at International Festival and Exhibitions, a public-private partnership involving the National Endowment for the Arts, the Pew Charitable Trusts, and the Rockefeller Foundation, which provides funding for U.S. artists to represent the nation at major international arts events. Juliet Auntunes Sablovsky⁴⁹

Exchanges of people were to be used to strengthen cultural relations and intellectual cooperation among the United States and other nations⁵⁰.

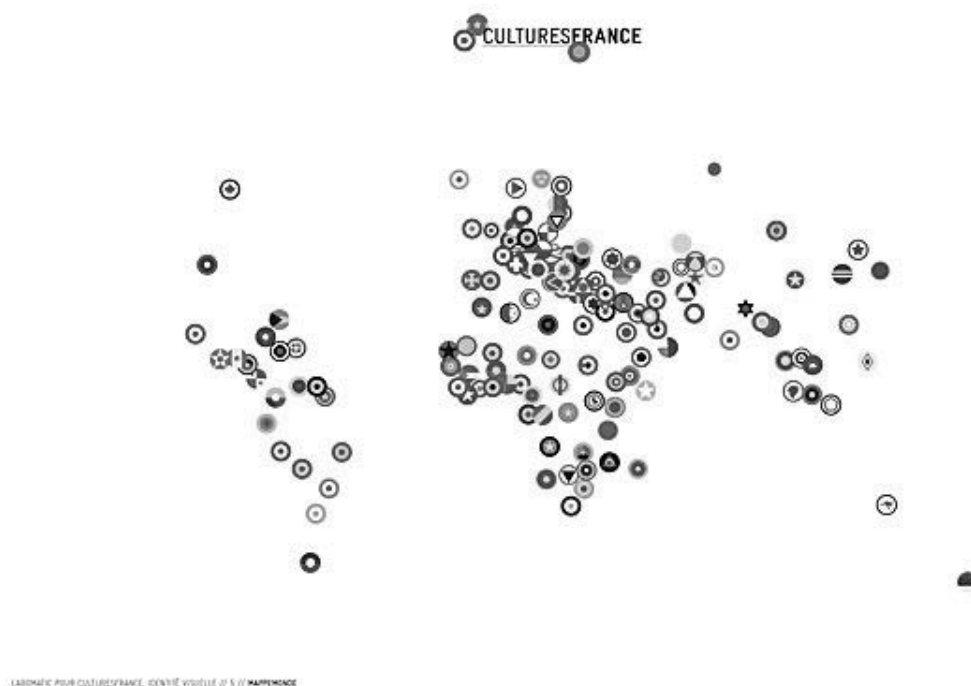
Les fonds culturels des gouvernements poursuivent une stratégie d'image glorieuse de leur nation à destination interne et externe⁵¹.

Les gouvernements non-africains tendent à interagir avec l'Afrique de deux manières : à travers l'aide au développement (soutenue par le Ministère des Affaires Etrangères) et par la diffusion de sa culture à l'étranger (soutenue par le Ministère des Affaires Etrangères et le Ministère de la Culture). Il est clair que l'objectif "de diffuser sa culture à l'étranger" a donné lieu à des accusations de colonialisme et de néo-colonialisme, étant donné que l'on encourage certains pays à continuer à soutenir leur propre culture tout en y intégrant celle des pays d'accueil.

49 Juliet Auntunes Sablovsky, *Recent Trends in Department of State Support for Cultural Diplomacy : 1993-2002* in *U.S. Cultural Diplomacy : Where Are We Now ? Five Papers Published by the Center for Arts and Culture*, Center for the Arts and Culture, Washington DC, 2002, p. 2.

50 Introduction in *U.S. Cultural Diplomacy : Where Are We Now ? Five Papers Published by the Center for Arts and Culture*, Center for the Arts and Culture, Washington DC, 2002, p. 3.

51 Sur les conséquences sociales et politiques de l'espace virtuel cf. Paul Virilio, *Open Sky*, Verso, London, 1997.



CulturesFrance (avec Labiomatic) Identité visuelle, projet non retenu, 2006

Le cas le plus récent est celui de *CulturesFrance*, fondé en 2006 par la fusion française de AFAA-Association française d'action artistique et de ADFP-Association pour la diffusion de la pensée française ; l'organisation poursuit son travail de soutien à la culture française et aux cultures "locales" de l'Afrique (maintenant avec les Caraïbes) revigorée par son nouveau nom mais de plus en plus en proie à des controverses sur son rôle et son pouvoir unidirectionnels⁵².

Les centres culturels étrangers sont généralement liés aux ambassades de leurs pays, comme le Centre culturel français, le Centre culturel américain et le British Council. Il est bien connu que leur action a pour but de participer aux affaires culturelles du pays d'accueil. Salah Hassan⁵³

Les institutions privées et semi-gouvernementales aussi sont influencées consciemment et inconsciemment par l'époque et la géopolitique⁵⁴. Elles remplissent leurs formulaires des mots-clés du moment et suivent – souvent avec retard – les modèles de subvention élaborés par leurs prédécesseurs (Banque Mondiale, Nations Unies, Fondation Rockefeller, Fondation Ford).

52 Cf. France Diplomatie, *Rapport d'activité 2003-2005* ; Marie-Ange Rauch, *Le bonheur d'entreprendre : les administrateurs de la France d'outre-mer et la création du Ministère des affaires culturelles*, Comité d'histoire du Ministère de la culture, Paris, 1998 ; *Territoires de la création : Artistes, institutions et opérateurs culturels Pour un développement durable en Afrique*, Actes des Rencontres internationales Lille 26-28/09/2000, AFAA et Culture et Développement, Lille, 2000.

53 Salah Hassan, *L'esperienza modernista nell'arte africana : le espressioni visive del Sé e l'estetica transculturale in Afriche*, *Diaspore, Ibridi : Il concettualismo come strategia dell'arte africana contemporanea*, AIEP Editore, Repubblica di San Marino, 2003, p. 39, 41, 49.

54 Cf. *Ars Electronica 2002. Unplugged. Art as the Scene of Global Conflicts*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2002.

[...] modern European states have relied upon notions of citizenship, social solidarity and, more recently, multiculturalism. Jonathan Harris⁵⁵

Certaines institutions sont axées sur le développement des pays du sud, comme la Banque mondiale, certains départements de la Commission européenne et organismes gouvernementaux (comme *AFD-Agence Française de Développement*, *CIDA-Canadian International Development Agency*, *SIDA-Swedish International Development Cooperation Agency*); d'autres ont des objectifs plus inclusifs et fonctionnent avec des programmes géographiques et par disciplines (comme la Fondation Ford et Rockefeller⁵⁶). Certaines se sont spécialisées dans la relation entre l'art et le développement (comme la Fondation Prince Claus⁵⁷ et *Africalia*⁵⁸), d'autres s'occupent de coopération culturelle entre différents pays (comme la Fondation du Commonwealth et l'*Agence intergouvernementale de la Francophonie*), ou bien entre un pays et le reste du monde (comme *Pro Helvetia*, Fondation Mondriaan, *CulturesFrance*⁵⁹, *British Council*, Institut Goethe) ou encore entre deux pays par des accords bilatéraux (tels que la coopération dans le domaine culturel entre le gouvernement suédois et l'Afrique du Sud). Sans parler des organisations qui soutiennent les minorités, l'interculturalisme et le multiculturalisme dans différents pays et différentes régions du monde.



Nationaldemokraterna see themselves as ethno-pluralists that depart from the idea that every ethnic group must be acknowledged rights as if they were individuals. They want a world with a "multiplicity of ethnic groups". Instead of taking in a flow of immigrants with "foreign cultural values" Sweden should invest in local aid to underdeveloped countries so that they can sustain their population and develop their own homeland. Edda Manga⁶⁰

Instead of changing its old views and developing new policies that would unite and integrate the different peoples of British society, the creation of a separate "ethnic minority arts" category created further division and separations, very much in the

55 Jonathan Harris, *An "Aestheticisation of Politics" Assessing Perspectives on European Contemporary Arts Funding, State-Corporatism, and Late Capitalist Culture in a New Age of Empire* in *A Fiesta of Tough Choices: Contemporary Art in the Wake of Cultural Policies*, Torpedo Press, Oslo, 2007, p. 84.

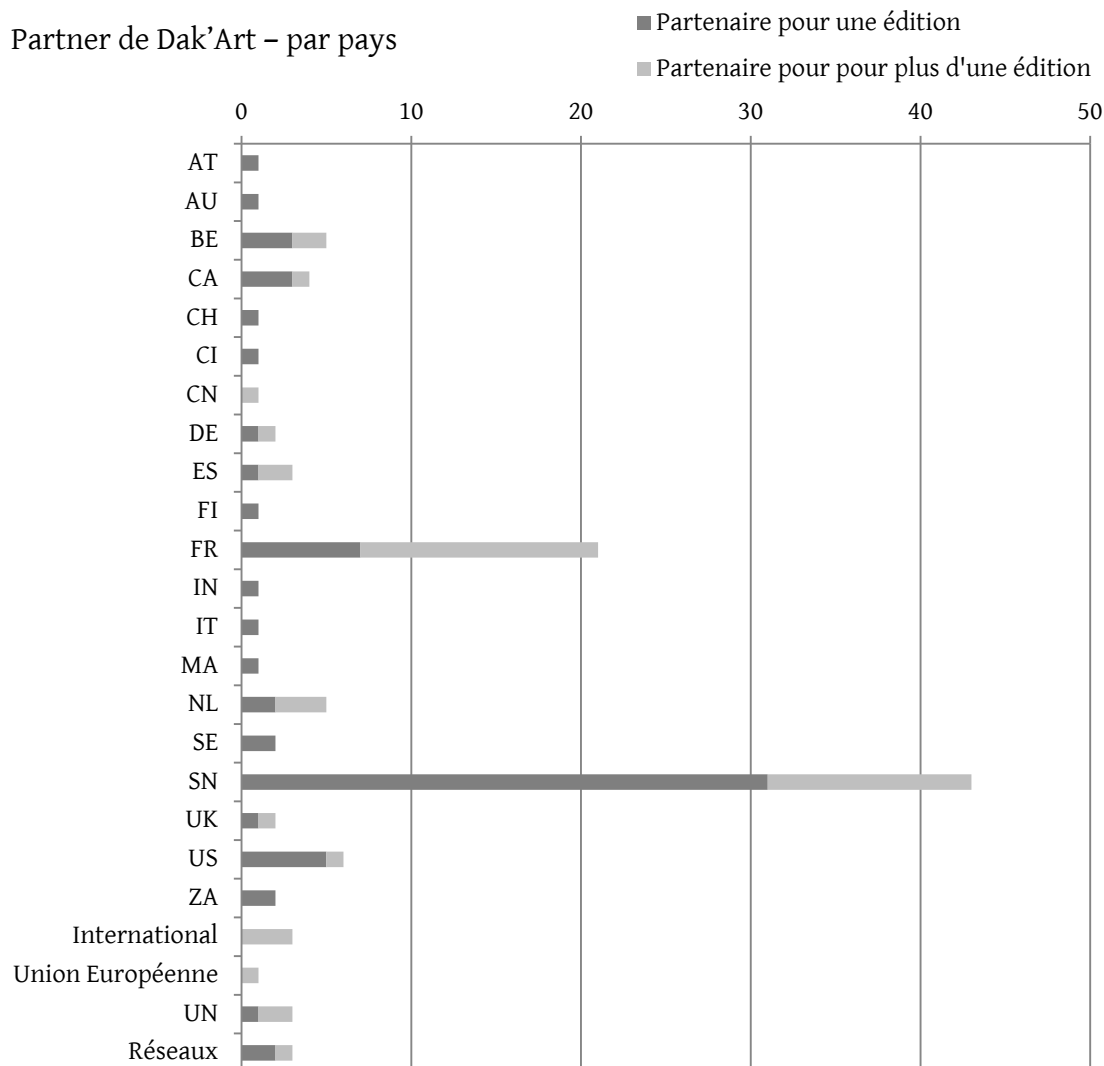
56 *The Rockefeller Foundation for the 21st Century: Smart Globalization: Benefiting More People, More Fully, in More Places*, The Rockefeller Foundation, New York, 2008.

57 *Politics and Culture are Hard to Separate: Els van der Plas interviewed by Sandra Jongenelen* in *All That Dutch: International Cultural Politics*, (dir.) Taco de Neef (Fondation Mondriaan) et Femke Von Woerden-Tausk (SICA), NAi Publishers, Rotterdam, 2005, p. 53-56; Prince Claus Annual Report 2005-2009; Prince Claus Awards, 2005-2009.

58 *African Cultural Dynamics: Africalia Encounters in Bamako 01-03/11/2002*, (dir.) Joëlle Busca, Africalia, Bruxelles, 2003; *Repenser la coopération culturelle en Afrique: Rencontres Africalia d'Ostende 27-29/05/2003, Rencontres Africalia de Liège 26-27/06/2003, Rencontres Africalia de Bruxelles 18-20/09/2003*, (dir.) Joëlle Busca, Africalia, Bruxelles, 2004.

59 Guy Lacroix et Benjamin Bibas, *Artistes sans frontières: une histoire de l'AFAA*, Association française d'action artistique AFAA, Paris, 2002.

60 Edda Manga, *Multiculturalism and the Farewell State - The Case of Sweden* in *A Fiesta of Tough Choices: Contemporary Art in the Wake of Cultural Policies*, Torpedo Press, Oslo, 2007, p. 24.



pattern of cultural bantustans. This cultural apartheid, which received official blessing with the publication of Naseem Khan's report in the mid-1970's, continues today. Its harmful effects are disguised by institutional separate funding for multicultural or cultural diversity programmes. Rasheed Araeen⁶¹

Les contributeurs sont des institutions internationales, publiques (en rapport avec le Ministère des Affaires Etrangères, parfois conjointement avec le Ministère de la Culture) et privées (comme beaucoup d'institutions américaines et britanniques). Un phénomène récent significatif est le soutien à l'émergence de nouveaux bailleurs de fonds : il s'agit parfois de programmes spécialisés conjoints (comme dans le cas de *Arts Collaboratory* de Hivos, de la Fondation Doen et de la Fondation Mondriaan), ou bien de véritables nouvelles institutions (telles que la Fondation Kenya Community Development soutenue par la Fondation Ford et le *Young Arab Theatre Fund* – qui comprend un programme *AMA-ArtMovesAfrica* – également soutenu par la Fondation Ford, la Commission européenne, l'*Open Society Institute*, *SIDA* et la Fondation Mondriaan). Toutes ces structures constituent

⁶¹ Rasheed Araeen, *New Internationalism or the Multiculturalism of Global Bantustans in Global Visions Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, (dir.) Jean Fisher, Kala Press, London, 1994, p. 8.

des sources de financement pour l'art contemporain africain et il est clair que les intérêts de chacune sont conditionnés par leur raison d'être.

S'il en est ainsi, c'est que l'attention portée à la pauvreté et à la maladie est un des éléments essentiels de la "charity business", laquelle repose sur la mobilisation et la culpabilisation renouvelées de larges fractions de la population européenne et nord-américaine. Jean-Loup Amselle⁶²

Tsesler (1951) et Voichenko (1955-2004), Europa, Minsk, 2000

Les classifications nationales et géographiques ont subi au cours des dernières années des chocs violents qui ont forcé les bailleurs de fonds à reformuler ou repenser à ce que l'on entend par Nation. Les institutions culturelles nationales subventionnent les artistes et les intellectuels de leur pays et pour ce faire ils définissent dans leur appel le candidat "qui peut à juste titre présenter une demande": celui qui est britannique (*British Council* et *Art Council*), allemand (Institut Goethe), français (*CulturesFrance*), finlandais (*FRAME Finnish Fund for Art Exchange*), suédois (*IASPIS-International Artists Studui Programme*), suisse (*Pro Helvetia*), néerlandais (Fondation Mondriaan), et ainsi de suite. De même les institutions liées aux Ministères des Affaires Etrangères et quelques bailleurs de fonds privés destinent leurs subventions aux artistes et aux institutions de certaines zones géographiques : Afrique, Méditerranée, Asie, Amérique Latine ; dans certains cas, on énumère les pays ; dans d'autres on parle du Sud de manière générale.

La Commission européenne exige dans la plupart de ses formulaires l'établissement de partenariats et – en fonction des différents projets et programmes – la participation d'un certain groupe de *pays européens, pays de la Méditerranée, pays tiers...* La Biennale de Dakar en 1996 se consacre à promouvoir l'art contemporain africain et limite la participation à l'Exposition Internationale aux artistes qui possèdent la nationalité d'un pays africain. La Biennale de Venise – avec son organisation par pavillons nationaux – permet d'observer la manière dont chaque pays participant se représente lui-même et représente sa culture. Les centres culturels (*British Council*, Centre culturel français, Institut Goethe, Institut culturel autrichien, Institut culturel italien, Institut Cervantès, *Pro Helvetia...*) sont des entités créées dans le but de propager les arts de leur pays à l'étranger et ont des sièges un peu partout. Un aspect qui a déterminé les travaux de l'OSI (*Open Society Institute-Arts and Culture Programme*) est précisément la distribution capillaire (en particulier dans les pays de l'Europe de l'Est) des Fondations Soros qui ont initié et facilité l'émergence de nombreux centres d'art.

EUR

Θ ρ Α

62 Jean-Loup Amselle, *L'art de la friche : Essai sur l'art africain contemporain*, Editions Flammarion, Paris, 2005, p. 44-45.

5. Nationalités, étiquettes nationales et nationalismes

Les étiquettes nationales qui indiquent "provient de tel ou tel pays" ou bien "de la diaspora" donnent une impression d'homogénéité et suggèrent l'apparence qu'il y a des groupes que l'on peut classer de manière cohérente, mais la perception et le sens de ces définitions changent énormément selon le pays qui les adopte⁶³.

Tsesler (1951) et Voichenko (1955-2004), Minsk, 2002, objet



Le code à barres de *Tsesler et Voichenko* est une empreinte digitale qui définit l'identité de chaque être humain avec la précision scientifique d'un produit commercial : origine, destination, lieu de naissance, race, sexe, orientation sexuelle et nationalité.

Les politiques migratoires, l'histoire de chaque nation et le droit à la citoyenneté (y compris les questions liées aux thèmes de la diaspora, du dialogue interculturel et du multiculturalisme) déterminent profondément l'importance de la classification des êtres vivants. On parle des droits universels de l'homme⁶⁴ mais le droit du sang et le droit de la terre⁶⁵, l'histoire coloniale, l'histoire de l'esclavage et l'apartheid produisent des façons extrêmement différentes de concevoir groupes et appartenances, et ont de fortes répercussions sur certains concepts tels qu'origine et diaspora.

One of the more refreshing qualities of Apartheid was the abandon with which we all talked about and identified ourselves in terms of race, a situation that compares rather favorably with European cultures where official 'anti-racism', notwithstanding avowed

63 Cf. Olu Oguibe, *The Culture Game*, Minnesota Press, Minneapolis, 2004 et *Unpacking Europe*, NAI Publishers, Rotterdam, 2002 ; Sidney Kasfir, Delinda Collier, Chika Okeke-Agulu, Steven Nelson et David Bunn, *The (Dis)placement of National Art in a Transnational Artworld* in "African Arts", 41, n. 3, 2008, pp. 10-12.

64 "Le but premier du Conseil de l'Europe est de créer sur tout le continent européen un espace démocratique et juridique commun, en veillant au respect de valeurs fondamentales : les droits de l'homme, la démocratie et la prééminence du droit". Conseil de l'Europe en bref, 2010. Cf. *Manual pour la pratique de l'éducation aux droits de l'homme avec les jeunes*, Les Editions du Conseil de l'Europe, Strasbourg, 2002.

65 Le "ius sanguinis" (droit du sang) caractérise par exemple les nationalités italienne et suisse. A Genève un Musée est consacré aux "Suisse dans le Monde" et souligne le lien existant entre les citoyens suisse dans le monde et leur patrie. Un autre exemple est celui des Italiens d'Argentine : à la suite de la crise des années quatre-vingt-dix, de nombreux Argentins qui avaient de lointaines origines italiennes ont obtenu la citoyenneté italienne en demandant les documents probatoires des archives paroissiales, tandis que le mouvement de Roma G2 – formé d'"immigrants de seconde génération" – combat pour pouvoir rester en Italie, car les enfants des immigrants perdent leur permis de séjour lorsqu'ils ont 18 ans. Le cas de la nationalité française, par exemple, est différent : au Sénégal certaines familles, en particulier celles qui sont originaires de Saint Louis (la capitale de l'Afrique Occidentale à l'époque de la colonisation) ont droit à la nationalité française.

awareness of the constructedness of race, stifles its own discourse with a fastidious reluctance to speak of white or black. Zoe Wicomb⁶⁶.

Ces immenses différences ne semblent pas beaucoup affecter le système de l'art. Etiquettes, expositions itinérantes, publications et conférences passent d'un pays à l'autre, sont vendus comme produits exportables et internationaux⁶⁷ alors qu'en réalité leur pertinence et leur signification varie considérablement d'un contexte à l'autre. Les catalogues expriment l'importance de faire découvrir ou connaître des artistes, des productions et des approches critiques ignorées ou peu connues dans un pays donné, mais les projets sont rarement remaniés lorsqu'ils sont destinés à être accueillis dans un nouveau contexte. Il arrive la même chose dans le domaine des études universitaires : les chercheurs qui sont formés à l'étranger consacrent souvent leur thèse à leur pays d'origine, ce qui produit des études intéressantes, mais qui rarement modifient les catégories critiques déjà acquises⁶⁸.

L'exposition *Africa Remix*, organisée à Düsseldorf, Londres, Paris, Tokyo et Johannesburg, est un cas emblématique. L'équipe artistique a confié à un commissaire local l'organisation et l'adaptation de l'exposition, mais en réalité le projet n'a été que très peu modifié, si ce n'est pour la traduction du catalogue et la réduction du nombre des œuvres selon l'espace disponible. La chose a été particulièrement sensible à Londres et à Paris. A Londres, *Africa Remix* était présenté dans le contexte d'Afrique 05, la nouvelle édition d'Afrique 95 à dix ans

66 Zoe Wicomb, *Five Afrikaner texts and the rehabilitation of whiteness in "Chimurenga"*, Kaapstad ! (and Jozi, The Night Moses Died), vol. 7, 2005, p. 26-35. Pendant la lutte contre l'apartheid, l'Afrique du Sud s'est divisée en deux groupes : noirs contre blancs ; quelle que fut la couleur de leur peau ou la catégorie raciale à laquelle ils appartenaient, ceux qui se sont battus pour les droits des noirs ont pris fait et cause pour les "noirs" et revendiquent aujourd'hui encore cette appartenance historique. Lors de la fin de l'apartheid, l'institutionnalisation des groupes sur base raciale n'a pas manqué. Bien que l'histoire dramatique et aberrante de l'apartheid soit désormais en partie surmontée – elle demeure comme profonde conscience ethnique et sociale. Cette conscience permet aux intellectuels sud-africains – comme aux américains, brésiliens et à ceux de la diaspora – de discuter et d'affronter ouvertement les questions multiculturelles avec la sensation d'appartenir, d'une manière historiquement formalisée, à un ensemble de personnes déterminé. Cette approche se diffuse aussi grâce au rôle politique que l'Afrique du Sud et le Brésil sont en train de conquérir dans toute l'Afrique. Il s'agit d'une perspective qui a une forte empreinte idéologique, très différente de la vision interculturelle, transculturelle et multiculturelle qui s'est développée au sein des gouvernements européens, concentrés sur des thèmes transversaux (qui semblent politiquement plus corrects à nos yeux et selon notre mentalité) comme ceux de communauté, d'immigration et diaspora. Farzanah Badsha (int.), Cape Town, 29/09/2007.

67 L'organisation d'expositions itinérantes est une des techniques les plus utilisées par les musées pour réduire les frais de production des expositions. Le budget global – en particulier les dépenses nécessaires pour les recherches, la sélection des œuvres et le travail des commissaires – est partagé parmi les participants du projet. C'est à cause de leur coût élevé que beaucoup des expositions d'art contemporain africain ont été organisées de cette manière. Par exemple *Africa Remix* (qui, en quelques années, a voyagé en Europe, en Asie et en Afrique), la collection de Jean Pigozzi ou les sélections des Biennales de Dakar et Bamako. *Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris, 2005 ; André Magnin and Jean Pigozzi, *African art now : masterpieces from the Jean Pigozzi Collection*, Merrell, Museum of Fine Arts, London, New York, Houston, 2005 ; *Africa Now : Jean Pigozzi Collection*, Groninger Museum, Novib, Groninger, 1991 (Centro Atlántico de Arte Moderno., Groninger Museum., and Centro Cultural de Arte Contemporáneo).

68 Certains experts – comme Alessandra Di Maio, Itala Vivan, Paola Splendore, Alessandro Triulzi e Eriberto Eulisse – ont promu des recherches réalisées dans d'autres pays au sein d'Universités italiennes, à travers des publications et des traductions. Leur travail a été et est toujours essentiel pour faire connaître des démarches encore peu usuelles en Italie. Bien que leur rôle soit de grande importance, il manque aujourd'hui encore une démarche et une terminologie critique spécifiquement italienne. Cf. par exemple Eriberto Eulisse, *Afriche, Diaspore e Ibridi. Il concettualismo come strategia dell'arte africana contemporanea*, AIEP Editore, Repubblica di San Marino, 2003.

de distance, une grande manifestation consacrée à l'Afrique et destinée à impliquer toute la nation. A Paris, par contre, *Africa Remix* était intégrée à *Magiciens de la Terre*, une exposition organisée dans le Centre Pompidou en 1989, signée par Jean-Hubert Martin (à son tour co-commissaire d'*Africa Remix*); cette exposition est devenue une référence pour les expositions ouvertes à la participation d'artistes du monde entier⁶⁹. La valeur historique et le contexte de l'exposition n'ont été en quelque sorte qu'effleurés le premier jour de la conférence tenue en France en marge de l'exposition, mais la volonté de l'événement de prendre de la distance par rapport à la célèbre exposition précédente et de montrer son caractère innovant était cependant bien claire (même le catalogue a mis l'accent sur la nouveauté absolue d'*Africa Remix*)⁷⁰. Un autre aspect important de la présentation à Paris d'*Africa Remix* est la deuxième journée de la conférence, consacrée au rôle des études anthropologiques. Le discours de Stuart Hall (enregistrés) et celui d'Achille Mbembe ont été suivis par un public très nombreux, comme pour confirmer le très vif intérêt pour les études postcoloniales et anglophones et leur peu de diffusion en France⁷¹.

⁶⁹ *Magiciens de la terre*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1989.

⁷⁰ *Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris, 2005.

⁷¹ La critique la plus récente de l'exposition de Njami et Martin est présentée dans la publication de 2009 d'Okwui Enwezor qui se propose de reconstruire le parcours de l'art africain contemporain de 1980 jusqu'à nos jours.

6. Dialogue interculturel

Tout mon parcours est centré sur l'idée du lieu. Sur l'ambivalence entre deux concepts : la valeur du lieu et la perte du lieu. Luca Vitone⁷²

Wide City et *Wider City* sont deux œuvres de l'artiste Luca Vitone (né en 1964) : deux cartes qui représentent la présence d'étrangers à Milan à 8 ans de distance. *Wide City* a été présenté en 1998 dans l'espace d'exposition Openspace de Milan et a eu un tirage de 23.000 exemplaires⁷³ ; *Wider City* a été commandé en 2006 à l'exposition *Less-Stratégies alternatives d'habitation* (PAC, Milan, du 5 avril au 18 juin 2006) et a été imprimé à 20.000 exemplaires⁷⁴. Outre leur destination à un public intéressé par l'art, ces œuvres ont été créées pour offrir aux Milanais et aux touristes de Milan un guide pour observer la ville sous un angle inattendu.

En 1998, le projet *Wide City* tentait de mettre ce qui se passait dans l'ombre de la Tour Velasca (à deux pas de la Cathédrale de Milan) en un ordre géographique, selon un critère taxonomique. Avec *Wider City*, nous étions désormais conscients que cet ordre était dépassé. Un réseau souterrain qui ne peut être catalogué fait entrevoir des activités économiques et des relations ; ces activités et ces initiatives sont fondées sur le bouche à oreille, en des lieux tous différents. C'est pour cette raison que *Wider City*, à la différence du projet précédent, renonce à une classification des lieux touristiques ou exotiques et observe les mouvements des pensées, des communications, des échanges économiques pour soulever une question : qui et quoi est étranger ? Cette expérience, incomplète et avec une marge d'erreur non préméditée, ne veut pas offrir de réponse mais rappeler une situation en mouvement continu, un adage bien connu : "et pourtant elle tourne". Luca Vitone⁷⁵

Wide City et *Wider City* sont des cartes à l'échelle 1 : 15.000. D'un côté, la liste des rues de la ville, de l'autre une liste d'adresses. *Wide City* – sous-titré Carte de la présence étrangère à Milan – dresse une liste d'environ 500 adresses d'activités étrangères opérant à Milan, accompagnées de coordonnées qui permettent d'en identifier l'emplacement. Ce sont les activités qui, plus ou moins officiellement, se sont développées dans la ville à partir de la fin des années 80 jusqu'en 1998 : consulats, centres culturels, restaurants, location de vidéos, institutions, associations, magasins de produits cosmétiques, de disques, de produits alimentaires et d'habillement, églises et repas à l'emporter. Les informations sont regroupées par continent.

72 Luca Vitone, *Wide City* in "Africa e Meditternaeo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 4/04 (50), 05/2005, p. 77.

73 Luca Vitone, *Wide City*, Openspace, Milano, 1998.

74 Luca Vitone, *Wider City*, PAC, Milano, 05/04-18/05/2006 in *Less: Strategie alternative dell'abitare/Alternative Living Strategies*, (dir.) Gabi Scardi, 5 Continents Editions, Milano, 2006.

75 Luca Vitone, *Wide City* in "Africa e Meditternaeo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 4/04 (50), 05/2005, p. 77.

Luca Vitone (1964), *Wider City*, PAC, Milan, 2006

Wider City – sous-titré *Relations Passages Déplacements : Une carte ouverte de Milan*⁷⁶ –

dresse une nouvelle liste d'environ 500 adresses avec sites web complets, organisées en 7 groupes : géographie (consulats et bureaux de représentation), pensées (centres culturels étrangers, culture, médiation culturelle, écoles, universités et académies), horizons (christianisme, judaïsme, islam, etc.), transformations (recherche, intervention sur le territoire, VoIP) initiatives (organisations non gouvernementales enregistrées, coopération), passages (administration, information, assistance) et activités économiques (librairies, magasins, restaurants, médias, agences de voyage, transfert d'argent). Sur l'annuaire des rues sont également répertoriés les lieux qui permettent une connexion téléphonique et par Internet. Les centres de téléphone et les cybercafés payants sont indiqués en bleu, ceux qui sont gratuits en violet.



Luca Vitone (1964), *Wider City*, PAC, Milan, 2006

Wide City et *Wider City* offrent un regard différent sur la ville de Milan, un regard "touristique" qui évite les lieux traditionnels du tourisme pour se concentrer sur des lieux nouveaux qui caractérisent désormais la ville. La carte permet de montrer combien la ville est interculturelle, capable de s'ouvrir à des itinéraires toujours nouveaux et changeants. Ce qui intéresse Vitone, c'est justement le parcours, l'itinéraire personnel de ceux qui utilisent la carte et

l'annuaire des rues. C'est ainsi le rôle de la carte : non pas l'œuvre en elle-même mais l'instrument qui enclenche l'œuvre en évoquant le mouvement naturel de se saisir d'une carte dans un lieu touristique et de commencer l'exploration d'un lieu connu ou nouveau. L'objet est presque nostalgique, il a un langage inévitablement dépassé à l'âge de Google Map et Google Earth.

Un mot qui a fait des ravages au cours des dernières décennies est "dialogue interculturel". Notamment en raison de l'accent mis sur ce terme par les politiques européennes⁷⁷ et par les nombreuses institutions qui se sont consacrées à des projets interculturels aussi bien dans le domaine de l'art que dans le domaine social, s'occupant de coopération ou

⁷⁶ En 2006 j'ai été chargée de la recherche pour *Wider City* et j'ai travaillé comme conseil scientifique pour le projet.

⁷⁷ *Sharing Diversity : National Approaches to Intercultural Dialogue in Europe An ERICarts Study for the European Commission*, (dir.) ERICarts Institute-European Institute for Comparative Cultural Research, 2008 ; *Compendium Cultural Policies and Trends in Europe*, (dir.) Council of Europe, 11th edition, 2010 ; *Museums as Places for Intercultural Dialogue*, (dir.) Lifelong Learning Programme of the European Union MAP for ID, 2007-2009.

organisant des expositions, produisant des installations ou dirigeant des ateliers pour étudiants. Tous affirment s'occuper de projets interculturels, mais en réalité ce sont plus des mots que des activités⁷⁸.

Le terme interculturel est adopté avec désinvolture et affublé de toutes sortes de significations : il fait allusion à un monde meilleur, à des problèmes résolus ou à résoudre, au dialogue, à la tolérance, à la lutte contre la criminalité, le racisme et l'incompréhension. Ce mot est utilisé dans les politiques sociales et culturelles et, par conséquent, par ceux qui les subventionnent. La rhétorique interculturelle a fait tache d'huile ; en fait elle caractérise moins les projets produits dans le domaine des arts que le langage de ceux qui racontent ou vendent ces projets. Mais cela ne va pas sans comporter quelques problèmes.

Le premier problème est que la tâche fondamentale de l'art n'est pas de créer, produire et distribuer des projets interculturels, mais plutôt des œuvres d'art. Lorsque l'on observe, interprète et soutient la production artistique du point de vue interculturel, on donne une importance centrale à un élément qui n'est pas forcément artistique et on sélectionne les œuvres non pas en fonction de leur qualité, mais en fonction de leur capacité à exprimer ce point de vue.

Le deuxième problème est que dans le domaine de l'art – plus encore que dans d'autres domaines – tout peut être objet de dialogue interculturel. Echange et dialogue sont profondément ancrés dans l'idée même d'expression et le monde de l'art est peuplé d'acteurs d'origines très différentes qui travaillent, créent et consomment ensemble. La question change si l'on cherche un dialogue interculturel qui doive résoudre des problèmes. L'art ne résout pas les problèmes : il les observe, les exprime, les interprète, les renverse, joue avec eux, mais sa mission n'est pas (et ne doit pas être) de les résoudre. Nous avons un mur blanc au-dessus de la cheminée et nous aimerions une image avec des chevaux pour le remplir ; nous avons un quartier avec un taux extrêmement élevé de criminalité et nous voudrions quelqu'un qui puisse inspirer les jeunes et les éloigner de la rue ; l'image de l'Afrique est déformée et nous pensons qu'il est grand temps que quelqu'un montre la vitalité et la variété du continent. Ce sont nos problèmes à nous, pas ceux des artistes ; autrement ce que nous obtiendrons sera un peu de décoration. L'art décoratif – avec tous ses langages et ses différents niveaux – existe bel et bien et c'est une forme d'art : à nous de décider si c'est ce que nous voulons (voir premier problème).

Tout compte fait un artiste coûte moins cher qu'un cirque ou un sociologue. Rossella Biscotti⁷⁹

Le troisième problème, enfin, est que, dans le domaine culturel, parler d'immigrés est pervers et trompeur⁸⁰. Nous sommes tous des immigrants, que cela nous plaise ou pas, et la production artistique – à la différence peut-être du secteur social – n'est obligée, ni de

78 Quelques recherches promues par la Commission européenne et des observatoires se sont concentrés sur l'analyse et la sélection de bonnes pratiques interculturelles. Cf. *Patrimonio e Intercultura*, (dir.) Fondazione ISMU – Iniziative e Studi sulla Multietnicità, Milano. Cf. aussi Simona Bodo, Cristina Da Milano et Silvia Mascheroni, *Periferie, cultura e inclusione sociale, rapporto di ricerca commissionato dalla Fondazione Cariplo*, Collana "Quaderni dell'Osservatorio", n. 1, 03/2009 ; "Economia della Cultura" dossier *Cultura e inclusione sociale*, (dir.) Simona Bodo et Cristina Da Milano, n. 4, Il Mulino, Bologna, 2004.

79 Rossella Biscotti (int.), Amsterdam, 16/05/2005.

80 Julia Kristeva, *By What Right Are You a Foreigner ?* in *Trade Routes : History and Geography : 2nd Johannesburg Biennale*, (dir.) Okwui Enwezor, Johannesburg, 1997, p. 39-42.

générer des catégories, ni d'affronter des problèmes (voir ci-dessus). Considérer la question interculturelle dans le domaine de l'art comme une relation entre immigrés et non-émigrés tend à mettre l'accent sur une tension plutôt que de focaliser l'attention sur l'expression et la variété, quel que soit le pedigree des participants.

L'art – dans son acception générale d'expression créative – fait partie d'une méthode pour l'apprentissage interculturel et l'éducation aux droits de l'homme : atelier de peinture avec les mains avec des artistes tchèques, atelier de théâtre avec des sans papiers, jam-session de tam-tam avec des musiciens sénégalais, ballet en costumes du monde entier dirigé par les Sœurs de Sainte-Claire... Les échanges internationaux, la coopération culturelle, les projets d'art relationnel, les œuvres multidisciplinaires et interdisciplinaires, les ateliers, partenariats, réseaux, conférences, réunions, visites d'étude et séminaires sont des types d'activités qui s'approchent d'actions produisant et développant le sens de la collaboration et de la confiance entre les membres d'un groupe plus ou moins grand, et cela correspond à l'idée du team building, la formation de l'esprit d'équipe.

Ce qui caractérise essentiellement l'art d'un point de vue interculturel, c'est sa capacité à représenter et à évoquer⁸¹.

Des artistes d'horizons différents éprouvent le besoin de se raconter et de raconter le monde, de s'exprimer et d'intervenir dans le débat sur les questions politiques et sociales. Leurs œuvres permettent de capter les angoisses et les désirs communs à toute l'humanité : le sentiment d'appartenance et d'exclusion, la perception de notre différence, la conscience de vivre dans un monde incompréhensible. La représentation de soi et le thème de l'identité sont dominants, ainsi que les projets qui s'adressent à une communauté spécifique ou à un environnement qui – par sa nature même – est peuplé d'une faune changeante et variée. Un besoin croissant de savoirs et de découvertes conduit à explorer le monde, proche et lointain ; de nouvelles organisations naissent tandis que les anciennes se reformulent ; on travaille sur l'histoire en la réécrivant, en insistant sur le rôle des autres acteurs, en cherchant et en renouvelant la manière de raconter le passé. Et il y a des exclus.

Mais ce n'est pas tout. Les commissaires et les producteurs de quelque origine qu'ils soient, ressentent eux aussi le besoin de se raconter et de raconter le monde, de s'exprimer et d'intervenir sur les questions politiques et sociales. Les œuvres des artistes deviennent partie d'un métadiscours en mesure d'interpréter et d'additionner les signifiés ; elles deviennent une puissance publicitaire. Les boîtes de l'art (expositions, biennales, festivals, institutions, musées, centres culturels, concerts...) sont de nouvelles œuvres produites par les commissaires-artistes (ou artistes-commissaires) qui utilisent d'autres œuvres comme ingrédients de leur langage⁸².

Et ce n'est pas fini. Sans besoin de nous répéter, les gouvernements et les bailleurs de fonds d'origines et d'horizons différents éprouvent eux aussi l'exigence que quelqu'un raconte le monde. Et peut-être même qu'ils en profitent pour régler un ou deux problèmes. L'art devient un instrument, parfois encouragé par des appels si détaillés qu'ils génèrent eux-mêmes des actions (pratiquement une sous-traitance de projets conçus et entretenus par les

81 Cf. *Quando la cultura fa la differenza. Patrimonio, arti e media nella società multiculturale*, (dir.) Simona Bodo et Maria Rita Cifarelli, Meltemi, Roma, 2006. En particulier Naseem Khan, *Lo spazio condiviso. Opportunità e sfide per uno stato multiculturale*, in *ibidem*, p. 77-89.

82 Cf. Sylvester Ogbechie, *The Curator as Culture Broker : A Critique of the Curatorial Regime of Okwui Enwezor in the Discourse of Contemporary African Art in The Task of the Curator* (conf.), University of California Santa Cruz, 2010 ; Michael Brenson, *The Curator's Moment* in "Art Journal", 57, n. 4, Winter 1998, p. 16-27.

institutions qui les financent), parfois cependant avec une liberté qui permet aux œuvres de changer la perspective sur les questions interculturelles, d'expérimenter la confusion et de produire une relecture à même de modifier la vision. Une discussion approfondie sur les autres mène à une plus grande attention à l'égard du public. Les événements contrôlent le pourcentage des catégories représentées et offrent tout un spectacle en arc en ciel⁸³. Les nations comptent les ethnies et les communautés de leur territoire et définissent les priorités : plus de commerce avec tel pays et plus d'expositions avec les artistes de ce groupe, plus d'enquêtes sur tels consommateurs (et électeurs) et plus d'argent à ceux qui les divertissent⁸⁴.

⁸³ La notion de "Nation arc-en-ciel" (Rainbow nation) a été inventée par l'archevêque Desmond Tutu.

⁸⁴ Cf. *Cultural Policy in the Netherlands*, Ministry of Education, Culture and Science in the Netherlands, November 2003, p. 16-17.

7. Interventions urbaines

Le territoire est un espace d'exposition, un lieu où intervenir et produire de l'art contextuel⁸⁵.

Going Places : A Project for Public Busses a promené au Caire quatre œuvres d'art de deux mètres de long et presque un mètre de haut. "Nous avons eu plusieurs problèmes" a déclaré Mai Abou ElDahab, commissaire du projet. L'œuvre d'Hassan Khan a probablement été détruite parce que le visage qu'elle représentait dérangeait ; il posait des problèmes de confrontation et de rapport à soi. La compagnie de transports publics, qui doit approuver toutes les publicités qui circulent sur les autobus, a également interdit la première proposition de Maha Maamoun car elle montrait une femme couchée (bien qu'habillé et en deuxième plan). C'est précisément pour ces complications que le projet est un vrai triomphe d'organisation, ce qui le transforme non seulement en intervention artistique urbaine, mais aussi en intervention artistique diplomatique.



Maha Maamoun (1972), *Going Places : A Project for Public Busses*, Le Caire, 2003-2004

Dans l'image de Maha Maamoun l'architecture monumentale de la place Tahrir au Caire – un symbole de l'autorité de l'Etat et de l'institutionnalisme – est double pour en exprimer le poids et le pouvoir d'oppression. L'affiche a été créée pour un autobus du Caire, mais il en

⁸⁵ Cf. Paul Ardenne, *L'art contextuelle*, Flammarion, Paris, 2002 ; *Public Art by the Book*, (dir.) Barbara Goldstein, University of Washington Press, Seattle, 2005 ; *Il luogo [non] comune : Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa*, (dir.) Bartolomeo Pietromarchi, Fondazione Adriano Olivetti, transit Moving Culture Through Europe, Actar, Barcelona, 2005 ; *Lieux de culture culture des lieux : Production(s), culturelle(s) locale(s) et émergence des lieux : Dynamique, acteurs, enjeux*, (dir.) Maria Gravari-Barbas et Philippe Violier, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003. En général sur le rapport des artistes africains avec la ville et les interventions urbaines : N'Goné Fall, *Le pouvoir de l'illusion* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 59-61 ; *Les arts de la rue dans les sociétés du Sud*, (dir.) Michel Agier et Alain Ricard, autrepарт / Les Cahiers des sciences humaines, n. 1, Editions de l'Aube, ORSTOM, 1997. Il est important de rappeler qu'il existe des œuvres et des projets qui interviennent sur le contexte extra-urbain comme par exemple *Mixing Farming. The Changing Agrarian Landscape*, NAI Publishers-SKOR, Rotterdam-Amsterdam, 2004. En Afrique on peut citer le travail du groupe *Huit Facettes-Interaction* qui a travaillé par exemple dans le village de Hamdallaye Samba Mbaye ; leur oeuvre a été présentée à l'exposition Documenta en 2002.

existe aussi une version format carte postale, à plier le long d'une ligne et dresser sur son bureau.

Mai Abu ElDahab a commandé des œuvres à des artistes (sans les acheter mais en couvrant les frais de réalisation) puis – sans chercher le soutien d'autorités culturelles, pour éviter la lenteur des processus bureaucratiques et agir comme n'importe quelle entreprise privée – il a acheté des espaces publicitaires, avec le soutien de quelques sponsors. A l'origine une entreprise de publicité avait offert quatre grands panneaux sur la route entre le Caire et Alexandrie, "c'était bien du point de vue de la visibilité et de la mobilité, mais l'entreprise avait mis trop de conditions" explique Mai Abu ElDahab qui a ensuite adapté l'idée aux autobus – "Nous n'avons pas d'argent, mais au moins nous avons des idées : si nous y renonçons qu'est-ce qui reste ?"⁸⁶ Bien sûr, dans une ville de 18 millions d'habitants on a peu de chances de réussir à voir une œuvre d'art exposée (de ce point de vue le cas d'Iman Issa, qui a presque eu un accident avec "son bus" est exceptionnel), ainsi *Going Places* – en plus des 4 autobus en service entre Octobre 2003 et Mars 2004 – a également fourni un autre format, aussi bien sur papier (affiches et cartes postales distribuées gratuitement dans les galeries et les locaux publics du Caire) que virtuel (sur le site www.cairobus.com).

TDG-Tambacounda-Dakar-Genève coordonné par *CAP-Collectif des Artistes Plasticiens* basé à Genève, est un projet résidentiel et d'échanges entre les artistes des villes de Tambacounda et Dakar au Sénégal et Genève en Suisse ; il produit chaque année des interventions et des œuvres dans le territoire objet de l'initiative⁸⁷.

⁸⁶ Mai Abu ElDahab (int.), Le Caire, 11/12/2003.

⁸⁷ Cf. aussi *Ewolé Rencontres et Résidences Internationales d'Arts Visuels* (Lomé Togo, 1994-), *Triangle Arts Trust Wasla Workshop* (Nuweiba Sinai, 2003), *In a Furnished Flat in Cairo* (Cairo, 2004), *SUD-Salon Urbain de Douala* (Douala Camoun 2007, 2010). Ousmane Dia (int.), Genève, 27/03/2004.

8. Cartographe

Villes, pays et frontières sont inscrits dans la production des commissaires et des artistes et sont au centre de leurs intérêts. L'exploration est un acte conscient, que l'on vive dans un lieu ou que l'on s'y rende pour organiser un projet, un atelier ou une résidence d'artistes. Mais les lieux font également partie du contexte et de l'atmosphère de certains travaux⁸⁸.



Ismail Farouk et Babak Fakhmzadeh (1973), *sowetouprising.com*, Johannesburg, 2006

"A un certain moment nous attendions. Quelqu'un est allé manger et quand il est revenu, les autres n'étaient plus là, emmenés par la police."⁸⁹ C'est Ismail Farouk qui parle lors d'une conférence à l'Université de Cape Town. Il rapporte les paroles d'une des nombreuses personnes qu'il a rencontrées et interviewées pour reconstruire dans tous ses détails – même les plus petits qui à première vue peuvent sembler marginaux ou insignifiants – le

⁸⁸ Pour les représentations et la cartographie en particulier cf. Massimo Quaini, *Il mondo come rappresentazione*, tiratura limitata di Luca Vitone, Galleria Paolo Vitolo, Milano, 1992 ; *Culture dell'alterità. Il territorio africano e le sue rappresentazioni*, (dir.) Emanuela Casti, Angelo Turco, Università di Bergamo Facoltà di lingue e letterature straniere, Edizioni Unicopli, Milano, 1998 ; Janet Abrams et Peter Hall, *Else/Where : Mapping. New Cartographies of Networks and Territories*, University of Minnesota Design Institute, 2006 ; Katharine Harmon, *The Map as Art : Contemporary Artists Explore Cartography*, Princeton Architectural Press, 2009 ; *Going Public '04 : Mappe, confini, nuove geografie*, (dir.) Claudia Zanfi, Silvana Editoriale, Milano, 2004 ; Beatriz Jaguaribe, *Cities without Maps : Favelas and the Aesthetics of Realism in Urban Imaginaries : Locating the Modern City*, (dir.) Alev Çinar et Thomas Bender, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2007, p. 100-120. Cf. aussi une cartographie intéressante sur la communauté de Capo Verde dans le monde Diego Barajas, *Dispersion : A Study of Global Mobility and the Dynamics of a Fictional Urbanism*, Episode Publishers, Rotterdam, 2003 ; sulle città di Kinshasa e Brazzaville *Brakin : Brazzaville-Kinshasa. Visualizing the Visible*, (dir.) Wim Cuyvers, Lars Müller Publishers-Jan van Eyck Academie, Baden-Maastricht, 2006 in risposta agli studi di Rem Koolhaas su Lagos e al Padiglione Belga alla Biennale di architettura di Venezia del 2004 su Kinshasa (Filip de Boeck et Marie-Françoise Plissart, *Kinshasa : Tales of the Invisible City*, Ludion, Ghent-Amsterdam, 2004 ; Marie-Françoise Plissart (int. v.), Bruxelles, 06/07/2005).

⁸⁹ Ismail Farouk, Conferenza Cape Town University, Cape Town, 30/09/2006.

soulèvement de Soweto du 16 Juin 1976. Cette recherche est devenue, avec l'assistance technique de Babak Fakhamzadeh, le site Internet *sowetouprisings.com*, une carte virtuelle ouverte, en transformation continue, et qui montre les itinéraires, les lieux et les personnes qui ont vécu l'un des moments les plus importants et les plus symboliques de la lutte contre l'apartheid en Afrique du Sud. Grâce à des témoignages, des informations, des images et des vidéos, l'histoire de la révolte des étudiants dans la banlieue de Johannesburg se démultiplie en une myriade de micro-histoires. L'œuvre est chargée de signification en Afrique du Sud. Le pays arc-en-ciel se vante d'être multiculturel, multiracial, multiforme, tandis que les nouveaux bâtiments, les quartiers et les symboles sont déclarés patrimoine national. Ismail Farouk et Babak Fakhamzadeh recherchent d'autres voies, interactives et inclusives, qui puissent faire la lumière sur le présent à partir d'un processus continu de changements, d'intégrations, de corrections et de commentaires à ce qui a été et ne finit jamais. Le "patrimoine" cristallise l'histoire ; au lieu d'être un flux continu, changeant et contradictoire, le passé devient clair, simple et rectiligne, éclairé par des monuments, des plaques commémoratives et une suite ordonnée de chapitres⁹⁰. Après la fin de l'apartheid en 1994, l'Afrique du Sud a tout de suite éprouvé le besoin de réécrire son histoire. Le pays a eu et a encore besoin de nouveaux symboles, de reprendre le passé et de donner une voix à tous ceux qui n'en avaient pas eu. Le mot "Patrimoine" – avec le jugement positif qui lui est associé – devient un mot-clé, une façon de donner de l'importance aux racines, de se situer à l'intérieur d'un processus de vérité et de justice⁹¹, d'intégrer de nouveaux symboles, mais aussi d'éviter le contact avec les contradictions. La simplicité et, parfois, la banalité des témoignages recueillis par Ismail Farouk choisit une autre route : ils évoquent la complexité des événements et génèrent une histoire ouverte qui se développe au fil du temps. La carte de Google identifie les endroits où la communauté en ligne peut donner une nouvelle dimension, avec des histoires, des commentaires et des images sur Flickr, l'évolution des informations se repère facilement par RSS.

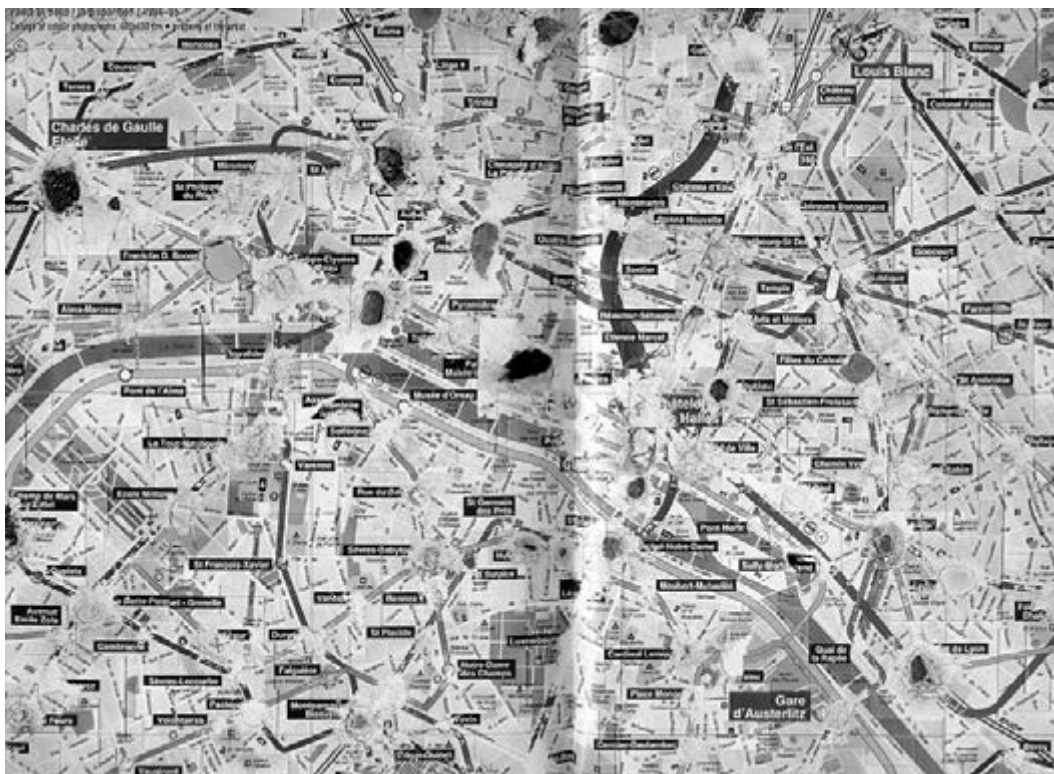
Dans les œuvres des artistes, l'accent sur "le lieu où" permet de donner de la place au "qui"⁹². L'enquête territoriale déplace l'attention de l'identité vers le lieu, observé dans toute sa complexité. Les débats sur des sujets comme la mondialisation, le développement des pays non-occidentaux, le "post-colonialisme" et la croissance des mégapoles ont profondément transformé la définition de "lieu" ; ils lui ont permis d'inclure d'autres réalités et d'autres équilibres, toujours différents et mouvants⁹³. Des enquêtes

90 Cf. François Matarasso, *La storia sfigurata: la creazione del patrimonio culturale nell'Europa contemporanea in Quando la cultura fa la differenza*, (dir.) Simona Bodo et Maria Rita Cifarelli, Meltemi Editore, Roma, 2006, p. 50-62 ; Benedict R. O'G Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London, 1983.

91 Sur les thèmes de réconciliations cf. "Cahiers d'études africaines", dossier *Réparations restitutions, réconciliations: Entre Afriques, Europe et Amériques*, (dir.) Bogumil Jewsiewicki, n. 173-174, 2004.

92 Cf. *Muse urbane. Patrimonio e attività culturali nei processi di riqualificazione urbana*, Ecom / Compagnia di San Paolo, 2005.

93 L'explosion dans les années Quatre-vingt-dix de la littérature sur les mégapoles du continent africain est emblématique. Les publications et les expositions sur ce thème sont innombrables ; Rappelons les recherches de Rem Koolhaas à Lagos et le projet dirigé par Enwezor à l'occasion de *Documenta XI*. Rem Koolhaas et Harvard Project on the City in *Mutations*, ACTAR et Arc en rêve centre d'architecture, Barcelona et Bordeaux, 2000 ; *Under siege, four African cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos Documenta XI, Platform 4*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2002. Pour une contribution plus générale sur les villes africaines et leur rapport avec l'art contemporain : Mamadou Jean-Charles Tall, *Il faut bien commencer quelque part...* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 30-37. On ne peut passer sous silence le rôle des photographes qui offrent des portraits des mégapoles et en diffusent les images comme dans le cas d'Edgar



Paola Di Bello, 2002, collage. In *Multiplicity, USE-Uncertain State of Europe : A Trip through a changing Europe*, 2003, p. 426-427 ; "Domus", n. 870, 05/2004, couverture

anthropologiques, sociologiques, géographiques et artistiques ont enrichi le sens du mot "lieu" et, grâce à un intérêt croissant pour la recherche pluridisciplinaire et multidisciplinaire, on assiste à une multiplication des regards et des analyses.

Concentrer son regard sur un territoire déterminé et sur des identités individuelles est très différent de se concentrer sur des identités collectives, sur des communautés ou sur des questions interculturelles. L'individu est pris individuellement : il se libère de son étiquette de marocain, indien, noir, femme, africain, immigrant, chômeur, clandestin, pour devenir un habitant, un citoyen, une personne.

Un groupe qui a attiré l'attention sur le lieu c'est *Multiplicity* qui se définit comme une agence de recherche. *Multiplicity* explore la relation entre territoire et société, il intègre des études internationales et présente ses résultats visualisés au moyen de vidéos, d'images et de diagrammes. Les cartes de *Multiplicity* facilitent la compréhension des phénomènes contemporains, mais elles ont tendance à offrir – comme dit Edward Tufte⁹⁴ – une représentation simplifiée, plus horizontale et panoramique que verticale et approfondie. Cet aspect des recherches de *Multiplicity* est un peu paradoxale justement parce que le groupe a été fondé avec une intention que son fondateur et promoteur Stefano Boeri appelle "géologique". Dans l'essai *Eclectic Atlases* qui accompagne le catalogue de l'exposition *USE-Unstable State of Europe* et qui en quelque sorte constitue le manifeste du

Cleijne (impliqué aussi bien dans le projet de recherche à Lagos de Rem Koolhaas qu'à Douala au sein de l'atelier *Ars&Urbis Workshop 2007* promu par *doual'art*) et Armin Linke (Armin Linke (photographie), *Lagos e Kinshasa* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 28-29.

⁹⁴ Edward Tufte, *Envisioning information*, Cheshire, Connecticut, Graphics Press, 1990.

groupe⁹⁵, Boeri se réfère à l'œuvre de Paola Di Bello comme métaphore de recherche sur le territoire. La carte de Paola Di Bello – que Boeri a utilisée comme page de couverture de la revue "Domus" lorsqu'il en est devenu le directeur⁹⁶ – est un collage extraordinaire de fragments de cartes photographiées dans les stations de métro de Paris. L'artiste a créé un portrait de la capitale française en n'utilisant que les petits morceaux qui disent "vous êtes ici" et que les tous gens caressent du doigt au point de les user. Paris devient une série de petits trous dans la carte, des trous qui font place à l'imaginaire, qui évoquent la vie de ses habitants et de ses visiteurs. Une représentation poétique et en même temps profonde (la profondeur du trou ?), capable de donner à la ville une dimension supplémentaire, humaine, éphémère et pourtant historique.

Parmi les projets réalisés par *Multiplicity* il y a une étude sur les habitations des Marocains qui vivent à l'étranger (*MRE-Marocchini Residenti all'Estero*)⁹⁷ et qui, revenant chez eux pour investir leur argent dans la construction, choisissent dans les catalogues ad hoc les éléments architecturaux (tours, colonnes et frontons) qui caractériseront leurs demeures somptueuses.

Politecnico di Milano Dipartimento di Architettura e Pianificazione Multiplicity.lab, *Milano Cronache dell'abitare*, 2004. Courtesy ArtandGallery

Toujours le même groupe de recherche *Multiplicity*, au sein du projet *Milano Cronache dell'Abitare* s'est consacré à l'étude des conditions de vie à Milan sous toutes leurs formes, en collaboration avec l'Ecole Polytechnique de Milan et avec le soutien de la Fondation Unidea⁹⁸. L'aspect intéressant de cette étude est qu'elle porte l'attention sur les conditions de vie, en



l'occurrence comme nécessité, aspiration et manière simple et directe d'observer une réalité urbaine. Le projet met l'accent sur la maison comme la question essentielle qui affecte (absorbe, concentre, inclut) de diverses manières des personnes de toutes nationalités, classes sociales, professions, âge et sexe. Cette approche permet de faire apparaître une image de la réalité, vaste et multiforme, une coupe transversale de Milan qui touche indirectement des questions liées à l'immigration et au dialogue interculturel. Immigration et dialogue interculturel ne sont toutefois pas considérés comme des problèmes, mais comme l'un des nombreux aspects qui influencent les conditions de logement. Tous deviennent simplement des habitants.

95 Stefano Boeri, *Eclectic Atlases in Multiplicity, USE-Uncertain State of Europe: A Trip through a changing Europe*, Skira, Milano, 2003, p. 425-445.

96 Paola Di Bello (couverture), "Domus", n. 870, 05/2004.

97 Multiplicity, *Solid Sea in "Africa e Mediterraneo"*, dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 74-76.

98 *Milano: Cronache dell'Abitare*, (dir.) Politecnico di Milano Dipartimento di Architettura e Pianificazione Multiplicity.lab, Pearson Paravia Bruno Mondadori, Milano, 2007.

9. Voyageurs et chercheurs



Gregg Smith, *Le touriste* 2003, vidéos 2' 40" et 5'. Courtesy Dak'Art 2004

Tandis que déplacements et tourisme augmentent, de nouveaux voyageurs naissent⁹⁹. Pour se distinguer des masses, un nombre croissant de personnes affronte le monde comme parc d'attractions de l'exploration¹⁰⁰. Curateurs, critiques, architectes, urbanistes, artistes, intellectuels se transforment en chercheurs, prêts à affronter de nouvelles réalités et à relire celles qu'ils connaissent déjà. *Moleskine*[®] – le célèbre calepin – crée des guides pour les villes avec des pages blanches, des espaces libres pour des notes personnelles, des feuilles de papier transparent pour marquer, sur les cartes, son propre parcours¹⁰¹. Chacun est invité à créer ses itinéraires et à identifier les bonnes adresses. Le monde devient un espace vide sur lequel tracer et retrouver sa propre interprétation. Cartographier et faire des recherches sont des moyens pour l'art de raconter le monde¹⁰². L'Afrique offre ses pages blanches. Elle devient l'objet de constantes nouvelles explorations et espace d'enquêtes. La *friche* dont parle Jean-Loup Amselle est un lieu de régénération, mais aussi de construction et de découverte¹⁰³.

Ce caractère de nouveauté, de découverte va donc bien souvent de pair avec une mentalité de pionnier, d'apprenti explorateur, qui caractérise le petit cercle des "africanistes". Car trop peu d'historiens de l'art ou de critiques s'aventurent en effet sur ce terrain, resté longtemps la chasse gardée des ethnologues. Marie-Laure Bernadac¹⁰⁴

99 Sur la manière d'explorer et sur l'actualité du concept de pittoresque meme dans l'observation du contexte urbain cf. Francesca Orestano, *Il pittoresco nel paesaggio della cultura occidentale: valore attuale di una risorsa estetica in Paesaggi culturali = Cultural landscapes: rappresentazioni, esperienze, prospettive, Gangemi*, (dir.) Rossella Salerno, Roma, 2008, p. 51-57.

100 Cf. Gerardo Mosquera, *The Marco Polo Syndrome: Some Problems Around Art and Eurocentrism in Theory in Contemporary Art Since 1985*, (dir.) Zoya Kocur et Simon Leung, Blackwell, London, 2005, p. 218-225 ; Zygmunt Bauman, *Tourists and Vagabonds in Globalization: The Human Consequences*, Columbia University Press, New York, 1998, p. 94 ; Giovanna Parodi da Passano et Alessandra Brivio, *Introduzione in "Africa e Mediterraneo"*, dossier *Africa: turismo e patrimonio*, (dir.) Giovanna Parodi da Passano et Alessandra Brivio, n. 65-66, 03-04/2008, p. 2-9.

101 Les *Moleskine City Notebook* – comme tout le catalogue Moleskine – sont de vrais livres (aux pages blanches) publiés par Moleskine.

102 Hal Foster, *The Artist as Ethnographer ? in Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, (dir.) Jean Fisher, Kala Press, London, 1994, p. 12-19.

103 Jean-Loup Amselle, *L'art de la friche: Essai sur l'art africain contemporain*, Editions Flammarion, Paris, 2005.

104 Marie-Laure Bernadac in *Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris, 2005, p. 10.

Une fois encore [après *Magiciens de la Terre*], pour la bonne marche de ce projet, il [Simon Njami] a parcouru le continent africain à la recherche des expressions artistiques les plus convaincantes et les plus novatrices. Alfred Pacquement¹⁰⁵

Si les explorateurs étaient à l'origine des anthropologues qui appartenaient à un petit cercle de passionnés, au fil du temps l'Afrique devient de plus en plus appétissante pour de nouveaux participants. L'Afrique est un territoire à explorer.

L'exposition *Africas-The Artist and The City-A Journey and an Exhibition* est une espèce de carnet de route du commissaire Pep Subirós¹⁰⁶. Chaque ville est associée à des artistes dont les œuvres reflètent en quelque sorte les contours.

Africa Urbis, 2005, p. 2

Africa Urbis est une exposition organisée en 2005 dans le petit espace d'exposition du Musée des Arts Derniers de Paris, inauguré à l'occasion d'*Africa Remix*¹⁰⁷. Treize villes (Kinshasa, Bangui, Harare, Durban, Johannesburg, Cape Town, Maputo, Lagos, Accra, Cotonou, Dakar, Bamako et Addis-Abeba) sont racontées à travers les œuvres de vingt-trois artistes et surtout à travers la voix d'Olivier Sultan, directeur de l'institution qui a importé les œuvres et les accueille.

Dans *Africas* et *Africa Urbis* ce qui compte ce sont plus les commissaires-explorateurs que le territoire. Les visiteurs sont invités à parcourir un itinéraire géographique et à voyager avec et à travers les œuvres exposées.

A l'intérieur de ces expositions ce sont essentiellement les grandes métropoles d'Afrique qui attirent l'attention internationale : Le Caire (par sa taille et sa croissance incessante), Lagos (par sa réputation de ville violente et son système économique informel) et Johannesburg (par sa structure influencée par l'apartheid)¹⁰⁸. Si Dakar est souvent l'objet de recherches, cela s'explique plus par le fait qu'il s'agit d'une ville sûre et facile plutôt que par son importance particulière.



105 Alfred Pacquement in *Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris, 2005, p. 9.

106 *Africas: The Artist and the City a Journey and an Exhibition*, CCCB, Barcelona, 2001. En particulier Kobena Mercer, *Art and the Experience of African Cities* in *ibidem*, p. 79-80.

107 *Africa Urbis: Perspectives urbaines*, (dir. Olivier Sultan), Ed. Sépia, Saint-Maur-des-Fossés, 2005. Catalogue de l'exposition organisée au Musée des arts derniers de Paris.

108 Parmi les institutions qui s'occupent d'études sur les transformations urbaines il faut mentionner l'African Centre for Cities qui est un centre de formation et de recherche associé à l'Université de Cape Town en Afrique du Sud et ArchiAfrika, une organisation hollandaise avec siège à Utrecht intéressée à la promotion de l'architecture africaine à travers une documentation accessible on line, une newsletter et plusieurs banques de données. La Biennale d'Architecture de Venise de 2006 organisée par Richard Burdett a été consacrée aux mégalo-poles. L'exposition internationale présente aussi Lagos, Le Caire et Johannesburg (documenté à travers des vidéos de l'artiste Ismail Farouk). Danièle Diwouta-Kotto - une architecte camerounaise - a réalisé une recherche sur les édifices coloniaux en Afrique avec les photos de Sandrine Dole Danièle Diwouta-Kotto, *Suites coloniales* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 26-27 ; Danièle Diwouta-Kotto, *Suites architecturales - Kinshasa, Douala, Dakar*, 116 pages, 2010.

L'exposition *Mutations*¹⁰⁹, organisée à Bordeaux en 2000, est considérée comme une référence pour la question de la relation entre le territoire et la société. C'est à cette occasion qu'a été présentée pour la première fois la recherche que Rem Koolhaas a réalisée à partir de 1998 à Lagos, au Nigeria, où pendant huit ans une équipe de chercheurs et d'étudiants de l'École de Design de Harvard – en collaboration avec le photographe Edgar Cleijne – explorent le fonctionnement du système informel.

Le groupe *L-ARN Laboratorium-Academic Research Network*, en plus d'une conférence à Lagos au Nigeria et un *Forum sur l'Esthétique Urbaine* à Dakar au cours de la biennale de 2002, a lancé le projet de recherche *Cultural Mapping* qui portait surtout sur Freetown, la capitale de la Sierra Leone. L'idée – partagée par le directeur du groupe de recherche, Ola Dele Kuku avec Fernando Alvim – est que lorsque l'on crée des espaces dédiés à la culture dans des situations très conflictuelles (les cas de Luanda et de Freetown sont particulièrement spectaculaires et emblématiques), on peut créer des dynamiques de fracture, capables de générer et d'accueillir "autre chose" : de nouveaux équilibres, de nouvelles occasions, quelque chose qui sorte de la logique exclusive du conflit, la seule logique que la plupart des gens connaissent. La recherche de *L-ARN* à Freetown a produit un projet de réaménagement des bâtiments existants qui, avec le soutien de l'UNESCO, ont été conçus comme espaces destinés à l'art¹¹⁰.



De tendance contraire est *SPARCK-Space for Pan African Research, Creation and Knowledge*, un projet engagé par *Africa Centre* de Cape Town en Afrique du Sud en 2008 et qui par des résidences d'artistes, des recherches et des collaborations, s'intéresse aux villes de Lubumbashi, Enugu et Touba, définies dans le projet comme de taille moyenne.

Le projet *Meanwhile in Africa...* conçu par Christian Hanussek pour documenter le contexte de la production artistique contemporaine en Afrique offre une approche différente¹¹¹. L'exploration du continent africain semble confiée aux guides, aux institutions et aux acteurs qui opèrent sur le continent. Dans les expositions et les conférences (tenues à Nuremberg et à Berlin en 2005 et en 2006), des responsables de centres d'art et de festivals racontent leurs expériences personnelles et leurs objectifs. Les expositions sont enrichies par les œuvres de quelques artistes – qui sont aussi commissaires et promoteurs d'institutions et d'événements. Ils présentent leurs travaux avec des interviews par vidéo et des panneaux explicatifs. Le projet a été financé par le *Bundeszentrale für politische Bildung* et a montré une recherche et des contenus inédits présentés sous la forme d'une exposition conçue comme un instrument d'exploration et de connaissance. L'attention est dirigée sur des initiatives indépendantes et individuelles qui permettent de comprendre un contexte plus vaste. On part du microcosme pour observer différents niveaux d'impact : urbain, national, continental et international. Pour éviter d'identifier les personnes et les institutions avec des lieux, ce qui ne saurait représenter la dimension géographique réelle

109 *Mutations : Rem Koolhaas Harvard Project on the City, Stefano Boeri Multiplicity, Sanford Kwinter, Nadia Tazi Hans Ulrich Obrist, ACTAR et Arc en rêve centre d'architecture, Barcelona et Bordeaux, 2000.*

110 Le projet a été présenté à plusieurs reprises à l'UNESCO à partir de 2006, mais sans jamais arriver à la phase de réalisation. Ola Dele Kuku (int.), Bruxelles, 29/06/2005.

111 Christian Hanussek, *Meanwhile in Africa... Artists Groups, Art-Initiatives and Art Journals in Africa* in "Africa e Mediterraneo", n. 4/06 (58), 03/2007, p. 40-45. Rencontres avec le curateur (Dakar 2004 et Douala 2007) ; participation comme modératrice avec Roger Bürgel, Universität der Künste, Berlin, 20/01/2006.

des projets, *Meanwhile in Africa...* n'offre aucune carte de l'Afrique. Christian Hanussek a aussi recueilli des informations pour son projet à Dakar, en participant en 2004 à la rencontre de quatre jours organisée à l'occasion de *Dak'Art* par *Artfactories* et *Kër Thiossane*, destinée aux responsables d'espaces culturels indépendants ayant leur siège en Afrique.



Meanwhile in Africa, Nuremberg, 2005

10. Paysages imaginaires



Lara Baladi, *Sandouk el dounia* (The world in a box), 2001

There is no such *thing* as a city. Rather *the city* designates the space produced by the interaction of historically and geographically specific institutions, social relations of production and reproduction, practices of government, forms and media of communication, and so forth. By calling this diversity "the city", we ascribe to it a coherence or integrity. *The city*, then, is above all a representation. James Donald¹¹²

Les œuvres évoquent et inventent des lieux et permettent une compréhension du monde réel riche en références réelles, stéréotypes, citations, éléments politiques, d'actualité et liés au passé¹¹³.

Khaled Hafez revêt sa vidéo *Idler's Logic* de scènes de collages, couvertes de gadgets, de citations, de violence, de couleurs et d'images.

112 James Donald citato in Anthony D. King, *Re-Presenting the City: Ethnicity, Capital, and Culture in the 21st-Century Metropolis*, New York University Press, New York, 1996.

113 Cf. Stacy Hardy, *African Science Fiction: A Secret History/Reading List* (Texts, Film) in *lettera27: Mobile A2K*, Festaletteratura, Mantova, 10/09/2010 ; Francesca Recchia, *The Last Angel of History: l'Africa della Diaspora* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 78-79.

l'auto-représentation de l'Afrique¹¹⁷ ; les artistes sont encore partiellement pris au piège d'un langage qui leur a été attribué, constitué de thèmes, de codes iconographiques, de palettes de couleurs et d'ingrédients bien définis. Tandis que Senghor demandait aux œuvres de traduire visuellement l'esprit de la Négritude¹¹⁸, d'autres leur demandaient d'utiliser des matériaux de récupération, d'être le produit de dynamique sociale et de groupe, de se concentrer sur les questions d'identité, de raconter leur ville, de s'inscrire dans un discours conceptuel... L'Afrique produite par les critiques, les commissaires et les artistes est une fiction, avec des résultats parfois médiocres et parfois extraordinaires¹¹⁹.

Avec originalité et un très beau résultat, le désir d'authenticité est réinterprété et ridiculisé par l'œuvre de Hala Elkoussy qui met en scène des acteurs pour représenter "Le Caire". Ses photographies sont totalement irréalistes, cependant elles représentent ce que nous considérons (et voulons considérer) comme réel et authentique. A l'aide de détails sélectionnés pour leur couleur, Le Caire se plonge dans une atmosphère de rêve peuplé de créatures qui assistent à leur propre déclin.

L'attention accordée à la bande dessinée africaine à la Biennale de Venise semble naître d'un désir de fantaisie et d'imagination et en même temps d'un besoin de donner un espace aux œuvres africaines qui étudient les questions sociales et politiques et peuvent parler aux soi-disant gens ordinaires. La bande dessinée apparaît ainsi comme le moyen le plus efficace pour concilier des paysages authentiquement imaginaires et réels.

University Press, Durham, 2004. Ima Ebong, *Négritude : Between Mask and Flag : Senegalese Cultural Ideology and the Ecole de Dakar* in *Africa Explores : 20th Century African art*, Center for African Art, New York, 1991, p, 198-209 ; Joanna Grabski, *Painting Fictions/Painting History : Modernist Pioneers at Senegal's Ecole des Arts* in "African Arts" 39, n. 1, 2006, p. 38-49, 93-4 ; Joanna Grabski, *The Invention of Modern Senegalese Art in Historical Invention and Contemporary Practice of Modern Senegalese Art : Three Generations of Artists in Dakar*, UMI Dissertation Services, Ann Arbor, MI, 72, 2001. Un volume de la revue "Third Text" a été récemment publié sur *Senghor e l'estetica della negritude*. Rasheed Araeen, *Modernity, Modernism and Africa's Authentic Voice* in "Third Text", dossier *Beyond Négritude : Senghor's vision for Africa*, 24, n. 2, 2010, p. 277-286. Cf. aussi l'exposition *Picasso*, Musée Dynamique, Dakar, 06/04-06/05/1972.

117 Tout texte sur l'art africain traditionnel et contemporain se doit d'affronter la question de l'authenticité et de l'existence d'une esthétique africaine et de nombreuses œuvres produites sur le continent sont motivées par la nécessité de se réappropriier l'image du continent. Sous cet aspect voir le très beau recueil d'essais et de documents *Primitivism and Twentieth-Century Art*, (dir.) Jack Flam with Miriam Deutch, University of California Press, Berkeley et Los Angeles et London, 2003. Cf. aussi Sidney Littlefield Kasfir, *One Tribe, One Style ? Paradigms in the Historiography of African Art* in "History in Africa", 11, 1984, p. 163-193 ; Sidney Littlefield Kasfir, *African Art and Authenticity : A Text with a Shadow* in "African Arts", 25, n. 2, 1992, p. 41-97 ; *Authentic/Ex-Centric : Conceptualism in Contemporary African Art* (Biennale di Venezia 2001), Forum for African Arts, Prince Claus Fund Library, Ithaca, NY, 2001.

118 Ima Ebong, *Négritude : Between Mask and Flag-Senegalese Cultural Ideology and the Ecole de Dakar* in *Reading the Contemporary*, 1999, p. 129-143.

119 Sur la critique de la négritude et de sa production culturelle cf. Wole Soyinka, *Myth, Literature, and the African World*, Cambridge University Press, Cambridge et New York, 1976 ; Wole Soyinka, *The Burden of Memory, the Muse of Forgiveness*, Oxford University Press, New York, 1999 ; Wole Soyinka, *Senghor : Lessons in Power* in "Research in African Literatures", 33, n. 4, 2002, p. 1-2.



Hala ElKoussy, *(Re)Constructione #2*, 2003. photo 70x100cm

V. L'étiquette "art contemporain africain"

Depuis 1996, la biennale de Dakar est une biennale d'art contemporain africain.

N'Goné Fall : Aujourd'hui la question de décider qui est africain et qui ne l'est pas est une question récurrente. La réponse de la biennale a été : vous êtes africains si vous avez un passeport d'un pays africain, quelle que ce soit la couleur de votre peau. Mais il est vrai qu'il y a beaucoup de gens qui sont nés en France ou ailleurs et qui n'ont pas la nationalité de leurs parents ou de leur grands parents africains. Les mêmes questions ressortaient lors de chaque rencontre et conférence : l'identité africaine c'est quoi ? Suffit-il d'avoir un passeport africain pour être reconnu comme africain ? Et encore : qui est artiste africain et qui ne l'est pas ?

Rémi Sagna : Nous avons fait le constat qu'à l'occasion de ces biennales le continent africain était peu représenté. Donc on voulait offrir aux artistes une plateforme de visibilité de leur création, un espace d'expérimentation, de projet et de contact sur leur propre continent pour que ceux qui ont envie d'être en contact et de découvrir la création africaine contemporaine viennent la trouver sur son propre terrain ; ces artistes africains-là soient aussi en contact avec leurs populations, parce que bien souvent ils étaient plus connus à l'extérieur qu'en Afrique. En sachant quand même que la vraie consécration se fait encore à l'extérieur¹.

La question délicate "qu'est-ce qu'un artiste africain ?" est tout bonnement liquidée par *Dak'Art* avec la définition suivante (indiscutablement pratique) : "artiste qui possède un passeport d'un pays du continent africain". Mais le débat sur la définition d'"artiste africain" ne s'apaise pas. Tous les deux ans les définitions d'"artiste africain", d'"art contemporain africain" ainsi que les "frontières de l'Afrique" sont discutées et rediscutées pendant les rencontres de *Dak'Art*.

La Biennale de Dakar n'est pas le seul projet existant qui traite d'art contemporain africain. L'africanité de la biennale s'inscrit dans le cadre d'un vaste discours critique.

Ce chapitre passe en revue selon une approche historiographique les différentes définitions données à la notion d'art contemporain africain dans différentes expositions et publications. Chaque projet a réalisé son propre recensement d'artistes et s'est présenté au monde avec des objectifs artistiques mais aussi idéologiques et politiques. Le monde de l'art a parlé et parle de l'"art contemporain africain" en termes d'exclusion, d'inclusion, de marginalité, de dialogue interculturel, d'eurocentrisme, de perspectives, de nouveauté et d'identité. L'art contemporain africain est un "brand" et *Dak'Art* participe à sa définition.

¹ Conférence Rémi Sagna et N'Goné Fall, Paris, 11/01/2006.

1. Qu'est-ce que l'art contemporain africain ?



Iman Issa, *Going Places : A Project for Public Busses*, Le Caire, 2003-2004. Courtesy Iman Issa et Brian Wood

Un paysage idyllique avec des montagnes, des arbres, des fleurs, une chute d'eau et un HLM de Nasser. L'image d'Iman Issa est vue du dehors : comme une fenêtre sur un écosystème improbable. Ou bien pas ? C'est un patchwork, un copier-coller à partir d'un papier de tapisserie acheté au Caire et souvent employé pour décorer les appartements ; la tapisserie incorpore une des nombreuses icônes de Nasser qui contaminent le paysage urbain et l'histoire, la société et la politique intérieure égyptienne. A l'instant même où nous découvrons les composants de l'image, à partir d'un écosystème "extérieur" l'œuvre se transforme en écosystème "intérieur". Intérieur et extérieur, reportage et fiction, réalité et artifice. Le paysage disparaît dans l'ambiguïté de sa nature. Cette œuvre d'Iman Issa a été produite à l'occasion d'un projet in situ, une commande de la commissaire Mai Abu El Dahab en 2003 : il s'agit d'un poster qui a tapissé quelques mois durant un autobus public qui circulait au Caire. L'ambiguïté qui domine le paysage d'Iman Issa caractérise tout l'art contemporain africain².

"Art contemporain africain" veut tout dire et rien dire³. Certains pensent qu'il s'agit d'un style, ou bien de l'identité reconnaissable d'un groupe d'intellectuels, ou encore de la production culturelle d'un ou de plusieurs territoires, d'une idéologie, ou du symbole soulignant l'exclusion d'une bonne part du monde du domaine de l'art.

2 Iman Issa et Brian Wood (int.), *Il Cairo*, 13/03/2001 e 11/12/2003.

3 Le débat sur l'invention de l'art contemporain africain se réfère généralement aux ateliers en Afrique et à la contribution dans la production artistique de promoteurs tels que Pierre Lods, Pierre Romain-Desfossés, Frank McEwen, Georgina e Ulli Beier. Dans cette recherche nous prenons une certaine distance par rapport à cette démarche focalisée sur la production pour observer la distribution (import-export) de l'art. Sur les ateliers et leur rôle en Afrique – que Clémentine Deliss a défini "The dilettante flavour of the European art patronage system (in *Seven Stories*, p. 15) – cf. Frank McEwen, *The Workshop School in Contemporary African Art*, Studio International, London, 1969, p. 16 (Camden Arts Centre, London, 10/08-08/09/1969) ; *Ecoles et workshops en Afrique : Formation en arts plastiques et échanges avec l'Africa* in "Médianes", n. 14-15, Automne 1999 ; Sidney Littlefield Kasfir, *Contemporary African Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 1999.

Parler d'"art contemporain africain" signifie parler de brand⁴.

This is what I call the Jack-in-the-Box theory of the artist, thrust in but ready to jump out and dance only when the art historian springs the catch. John Picton⁵

Les expositions, les publications, les revues et les institutions sont les boîtes de l'art, ou peuvent être observées comme telles⁶. C'est à travers ces boîtes que nous accédons à la production artistique et c'est également à travers elles que la production est emballée, distribuée et vendue. Dans ce cas spécifique, avec l'étiquette d'"art contemporain africain"⁷.

En parcourant l'histoire des expositions, des publications et des institutions consacrées à l'art contemporain africain, il apparaît clairement que le concept d'art contemporain africain recouvre de nombreuses manières différentes de représenter l'Afrique ; chacun se concentre sur l'exportation et l'importation de la richesse culturelle du continent en produisant d'innombrables balados ainsi qu'une nouvelle catégorie critique.

4 Cf. "For the first time, Holland came close to realizing the concept of 'branding' - promoting a unique cultural profile". Henk Pröpper, *Introduction : A Strong Artistic Heartbeat in All That Dutch : International Cultural Politics*, (dir.) Taco de Neef (Fondation Mondriaan) et Femke Von Woerden-Tausk (SICA), NAI Publishers, Rotterdam, 2005, p. 11.

5 John Picton *En Vogue, or the Flavour of the Month. The New Way to Wear Black* in "Third Text. Third" *Africa Special Issue*, n. 23, Summer 1993, p. 93 (et aussi in *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe et Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) et MIT Press, Londres, 1999, p.115-126).

6 Pour analyser l'art contemporain africain selon un point de vue historiographique le travail de recherche bibliographique *Contemporary African art Bibliography* réalisé par Janet Stanley est essentiel. Cf. aussi Veronique Liot, *Art contemporain africain : Eléments pour l'étude d'une catégorie de l'art contemporain international*, Master 2 Développement culturel et direction de projet, ARSEC Université Lumière Lyon 2, sous la direction de Dominique Sagot-Duvaouroux, Année universitaire 2004-2005 ; Fiona Mauchan, *The African Biennale : Envisionign 'Authentic' Africa Contemporaneity*, Department of Visual Ar, Faculty of Arts and Social Science, Stellenbosch University, Dr. Lize van Robbroeck, 03/2009.

7 La question des labels a été mise en lumière par de nombreux experts, en particulier grâce à l'espace que la revue "Third Text" lui a consacré. Le même thème revient régulièrement dans les débats des *Rencontres et Echanges* de Dak'Art. Label est utilisé avec la connotation négative de ghettoïsation et de condamnation à la marginalité. Un groupe qui par contre a utilisé l'art contemporain africain comme "brand" de manière explicite (avec un sens très clairement positif) est le groupe de designers sud-africains *Daddy Buy me a Pony*.

2. Balados de l'art contemporain africain

Entre les années vingt et soixante, le concept d'art moderne et contemporain africain commence à prendre forme : quelques artistes nés et formés en Afrique commencent à exposer hors du continent tandis que des écoles, des laboratoires et des musées spécialisés s'ouvrent en différentes nations du monde⁸.

Les années cinquante sont fondamentales pour la théorisation d'une identité africaine et sa valorisation à travers les arts. Au-delà des nombreuses idéologies plus ou moins panafricanistes, le discours sur l'Afrique et pour l'Afrique acquiert toujours plus de vigueur, dans un élan anticolonialiste, grâce à l'énergie d'intellectuels disséminés sur toute la planète. Des sociétés culturelles africaines naissent – comme à Paris en 1955 et en Amérique en 1957 – et des congrès visionnaires d'écrivains et d'artistes nègres sont organisés, à Paris en 1956 et à Rome en 1959⁹.

Promouvoir une culture africaine ne signifie pas simplement reconnaître des éléments communs à l'intérieur du continent, mais surtout élargir sa propre vision en dehors de la sphère locale, des nationalismes et de l'Afrique elle-même. Cela signifie acquérir force et poids, pour combattre la colonisation dans son intégralité (et le concept-même de colonisation), pour créer un réseau vaste et bien distribué, et pour partager un élan capable de mener, essentiellement et existentiellement, à la liberté¹⁰. Forte d'une culture ouverte, riche, changeante et internationale, l'histoire du continent est prête à s'imposer et à s'épanouir.

En 1962 Frank McEwen dirige le premier *Congrès International de Culture Africaine* (ICAC) à Salisbury en Rhodésie (aujourd'hui Harare, capitale du Zimbabwe), lors duquel trois expositions sont organisées¹¹.

L'événement qui aura la plus grande visibilité et l'écho le plus persistant est le premier

⁸ Il faut rappeler par exemple, dans les années soixante et soixante-dix, les artistes de l'Ecole des Beaux Arts de Dakar qui ont exposé leurs œuvres grâce au soutien de L. S. Senghor tout comme l'a fait un certain nombre d'artistes de la génération précédente dans les années quarante et cinquante : les Sud-africains Gerard Sekoto et Ernest Mancoba, les Ethiopiens Gebre Kristos Desta et Skunder Boghossian et les Nigériens Ben Enwonwu et Uzo Egonu : quelques uns des artistes nés sur le continent mais ayant vécu en Occident, précisément à l'époque des mouvements pan-africains. Cf. Olu Oguibe, *Uzo Egonu : an African artist in the West*, Kala Press, London, 1995 ; Skunder Boghossian et Valerie Cassel, *Covergence : images and dialogue. Conversations with Alexander "Skunder" Boghossian* in "Third Text", n. 23, 1993, p. 53-68.

⁹ *Le 1er congrès international des écrivains et artistes noirs*, Présence Africaine, Paris, 1956 (Paris, Sorbonne, 19-22/09/1956) ; *Deuxième congrès des écrivains et artistes noirs*, Présence Africaine, Paris, 1959 (Rome, 26/03-01/04/1959).

¹⁰ Au cours des débats sur l'identité et les objectifs des projets panafricains, Aimé Césaire et Frantz Fanon ont été les premiers à présenter la colonisation comme la cause principale de la destruction des cultures locales africaines et comme un obstacle à l'indépendance-même. Aimé Césaire, *Culture and Colonisation in First International Congress of Black Writers and Artists*, ed. Presence Africaine, Paris, 1956, p. 193-229 ; Aimé Césaire et Abiola Irele, *Cahier d'un retour au pays natal*, vol. 2, Ohio State University Press, Columbus, 2000 ; Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Collection points, Editions du Seuil, Paris, 1952 ; Frantz Fanon, *Racism and Culture in First International Congress of Black Writers and Artists*, ed. Presence Africaine, Paris, 1956, p. 122-131.

¹¹ Frank McEwen, *The National Gallery of Salisbury and its Workshop-School* in "Museum International", vol. 16, n. 3, 01-12/1963, p. 174-181.

Festival Mondial des Arts Nègres de 1966, la colossale manifestation organisée à Dakar par le président du Sénégal de l'époque, Léopold Sédar Senghor. Le Festival rassemble un public international pour montrer au monde combien l'Afrique est intéressante : il produit des événements, des concerts, des spectacles, des expositions ainsi que le nouveau Musée Dynamique (aujourd'hui regretté et transformé en Palais de Justice) et l'exposition d'art contemporain *Tendances et Confrontations*¹². D'autres festivals – inévitablement – essayent dans les années suivantes d'imiter la gloire du premier, mais personne ne réussit à obtenir un retentissement comparable¹³. Ils essayent en Algérie¹⁴ et encore au Nigéria¹⁵, mais avec les nouvelles indépendances et les questions nationales toujours plus pressantes, les priorités changent¹⁶.

A partir des années soixante et soixante-dix, ce sont les expositions d'art national qui acquièrent les plus grands espaces dans la programmation internationale des différents pays du continent africain. Le cas du Sénégal est sans doute le plus significatif, en particulier avec les expositions itinérantes *Art sénégalais aujourd'hui* et *Art contemporain du Sénégal*¹⁷. L'héritage idéologique de la promotion de la culture africaine est recueilli hors du continent plus qu'à l'intérieur. Dans les années soixante-dix, des expositions sont organisées aux Etats Unis¹⁸ et en Grande-Bretagne¹⁹, influencées certes aussi par les

12 *Tendances et Confrontations : Exposition d'Art contemporain*, Dakar, 01-24/04/1966.

13 Léopold Sédar Senghor, *The Role and Significance of the Premier Festival Mondial Des Arts Nègres in Seven Stories about Modern Art in Africa*, (dir.) Clémentine Deliss, Flammarion, Paris-New York, 1995, p. 224-226 ; Ousmane Sow Huchard, *Le 1er Festival Mondial des Arts Nègres Dakar 1966* in *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, Editions Revue Noire, Paris, 2001, p. 220-229 ; Éloi Ficquet, *L'impact durable d'une action artistique : le Festival Mondial des Arts Nègres de Dakar en 1966* et Sylvester Ogbecchie, *Compagnons d'Armes : l'Avant-garde africaine au premier Festival Mondial des Arts Nègres de Dakar en 1966* in "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008.

14 William Klein, *Le Festival Panafricain d'Alger*, film documentaire, 112', Algérie, 1969.

15 *Festival of Black Arts and Culture – FESTAC*, Lagos, 1977. Un essai intéressant sur la naissance du FESTAC à la même époque que le boom du marché du pétrole est rédigé par l'anthropologue Andrew Apter : Andrew H. Apter, *The Pan-African Nation : Oil and the Spectacle of Culture in Nigeria*, University of Chicago Press, Chicago, 2005 ; Denis Ekpo, *FESTAC 77 et projet de modernité africain : Des Méfaits d'un nationalisme culturel excessif* in "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008.

16 Le *Festival Mondial des Arts Nègres* influencera de nombreux projets successifs ; il restera un point de référence dans l'imaginaire culturel africain et servira aussi de modèle pour des événements, des rencontres et des publications. Cf. *Art nègre et civilisation de l'universel*, Les Nouvelles Editions Africaines, Dakar-Abidjan, 1975 (colloque *Picasso, art nègre et Civilisation de l'universel*, Dakar, 05/1972) ; *Patrimoine culturel et création contemporaine en Afrique et dans le monde arabe*, (dir.) Mohamed Aziza, Les Nouvelles Editions Africaines, Dakar, 1977 ; FESMAN – Festival Mondial des Arts Nègres, Dakar, 2009-.

17 *Art sénégalais d'aujourd'hui*, Galeries nationales du Grand Palais, 26 avril-24 juin 1974, Editions musées nationaux, Paris, 1974 ; *Contemporary Art of Senegal*, Corcoran Gallery of Art, Washington DC, 22/02-06/04/1980 ; *Art Contemporain du Sénégal*, Ministère des affaires culturelles, Québec, 1981 ; *Kunst der aus dem Senegal*, Sarbrücken, 1987 ; *Art contemporain du Sénégal*, Grande Arche, Paris, 18/09-28/10/1990 ; *Art contemporain du Sénégal*, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, 17/11/1990-27/01/1991.

18 Cf. *Contemporary African Art*, Otis Art Institute of Los Angeles County, Los Angeles, 1969 ; *Modern African Art*, Everson Museum of Art, Syracuse, New York, 1973 ; *Contemporary African Art*, Museum of African Art, Washington, 1974 ; *Art in Africa Today*, Field Museum of Natural History, Chicago, 1974 ; *African Prints : An Exhibition of Contemporary African Art*, Kresge Art Gallery, Michigan State University, East Lansing, Michigan, 1974 ; *African Contemporary Art*, Gallery of Art, Howard University, Washington DC, 1977 ; *Contemporary African Art*, National Center of Afro-American Artists, Boston, Massachusetts, 1984 ; *Art from the African Diaspora : Becoming Visible*, Aljira, Newark, 1988 ; *Influences : Contemporary African and African-American Art*, Hodson Gallery, Tatem Arts Center, Hood College, Frederick, Maryland, 1989.

mouvements politiques de l'époque et le "black power"; en 1979 Berlin inaugure l'exposition *Moderne Kunst aus Afrika*²⁰ et en 1980 Amsterdam ouvre *Moderne Kunst in Afrika*²¹. La plupart des projets sont cependant réalisés à l'intérieur d'espaces "particuliers" comme des musées d'art africain, musées de l'homme, d'histoire naturelle, du monde arabe, des tropiques, d'art naïf. Mais le feu d'artifice se prépare.

Magiciens de la Terre

En 1989 Jean-Hubert Martin crée *Magiciens de la Terre* au Centre Pompidou de Paris, une exposition qui n'aspire pas à s'occuper exclusivement d'art contemporain africain mais qui présente plus de cent artistes dont quelques "africains"²².

[...] de l'idée d'une enquête sur la création dans le monde aujourd'hui, on pouvait imaginer de n'exposer que des auteurs non occidentaux, sachant que l'existence de l'art dans nos centres ne fait pas de doute. C'était persister à mettre ces créateurs dans un ghetto, dans une catégorie ethnographique de survivance archaïque issue des expositions coloniales, alors qu'il importe d'affirmer leur existence dans le présent. Jean-Hubert Martin²³

L'exposition rapproche des œuvres provenant des cinq continents, mélange des protagonistes de renommée indiscutable à des "découvertes", mais elle est surtout organisée dans le plus prestigieux centre d'art contemporain de France et dans un des musées du monde qui s'exportent le plus souvent.

L'évolution constante des comportements est un phénomène profondément enraciné dans nos modes de pensée. Cette dynamique, de pair avec la relativité sont les deux idées majeures autour desquelles s'articule la réflexion pour cette exposition. Jean-Hubert Martin²⁴

Pour la sélection de quelques participants, Jean-Hubert Martin demande au commissaire André Magnin de voyager en Afrique pour choisir les œuvres capables de susciter de la manière la plus pertinente l'idée des *Magiciens de la Terre*.

19 Cf. *Contemporary African Art*, Institute of Contemporary Arts, London, 1967 ; *Contemporary African Art*, Camden Arts Centre, London, 1969 ; *African Painting at the BBC*, Bush House, London, 1970.

20 *Moderne Kunst aus Afrika*, Staatlichen Kunsthalle, Berlin, 1979.

21 *Moderne Kunst in Afrika*, Tropenmuseum, Amsterdam, 1980. Cf. aussi *Oeuvres Africaines Nouvelles*, Musée de l'Homme, Paris, 1970 ; *Moderne Malerei in Afrika*, Museum für Völkerkunde, Vienna, 1971 ; *New African Art in Czechoslovakia*, Náprstek Museum, Prague, 1972 ; *Neue Kunst in Afrika*, Mainz, 1980.

22 *Magiciens de la terre : Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, La Villette, la Grande Halle*, (dir.) Jean-Hubert Martin, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1989 ; Jean-Hubert Martin, *La modernità come ostacolo a un apprezzamento egualitario delle culture in "Africa e Mediterraneo"*, dossier *Arte africana contemporanea*, (dir.) Giovanna Parodi da Passano, n. 28-29, 02-03/1999, p. 43-45 ; Jean-Hubert Martin (int.), Milano, 18/03/2004.

23 Jean-Hubert Martin, *Préface in Magiciens de la Terre*, 1989, p. 8.

24 Ibidem, p. 10.

Contrairement à une simple collecte d'objets, l'exposition réunit des œuvres – des objets – durables ou éphémères réalisés par des auteurs non seulement clairement identifiés mais auxquels nous avons rendu visite à domicile. Jean-Hubert Martin²⁵

Tous ces objets, d'ici ou d'ailleurs, ont en commun d'avoir une aura... Il a paru approprié dans la mesure où il était prudent d'éviter dans le titre le mot "art" qui aurait d'emblée étiqueté des créations provenant de sociétés qui ne connaissent pas ce concept. Jean-Hubert Martin²⁶

Outre ceux qui ont été la voir, il y a surtout ceux qui en ont parlé et qui aujourd'hui encore continuent à en parler. *Magiciens de la Terre* devient l'exposition la plus citée, critiquée, applaudie et nommée : grâce à son exégèse, qu'on le veuille ou pas, elle représente une sorte d'icône dans le discours sur l'art contemporain africain.

La méthode adoptée pour la recherche déchaîne de violentes contestations et l'exposition soulève immédiatement quelques questions : les artistes d'Afrique ne sont que ceux-là ? Pour être un artiste africain faut-il forcément vivre dans une cabane et être "découvert" ou peut-on vivre en ville et éventuellement collaborer avec une galerie de New York ? Est-il nécessaire que le soi-disant Occident ait à promouvoir l'art africain ou bien l'Afrique peut-elle s'en occuper elle-même ? Et, surtout, pourquoi *Magiciens de la Terre* semble-t-elle être la première et la seule exposition d'art contemporain "non occidentale" alors que, depuis longtemps déjà, les "artistes africains" existent et exposent ?

C'est surtout le format libre-service qui dérange ceux qui depuis des décennies se sont appliqués à organiser le banquet africain. Le gouvernement sénégalais – en particulier pendant la présidence de Léopold Sédar Senghor – s'était préparé avec tous les moyens possibles à faire apparaître des artistes sénégalais sur la scène internationale : il avait créé des écoles, formé des créateurs, promu un style national, exposé dans le monde, mais aucun des protagonistes qu'il avait soutenus n'était exposé dans le grand événement de *Beaubourg*²⁷.

L'idée surgit immédiatement de nous adjoindre des experts du tiers monde pour participer à l'élaboration du concept et au choix des artistes. Il s'avéra rapidement que nous ne connaissions pas d'expert du tiers monde partageant nos connaissances et nos goûts en art contemporain occidental... On ne se cache pas les inévitables impondérables de goût qui en découlent. Jean-Hubert Martin²⁸

Magiciens de la Terre, somme toute, montre au monde entier et de la manière la plus éclatante qui soit qu'il existe une nouvelle possibilité : même les soi-disant commissaires "occidentaux" peuvent aller à la pêche en Afrique, sans devoir rendre de comptes au contexte, au système culturel que l'Afrique soutient, ou aux artistes qui vivent en "Occident".

25 Ibidem, p. 8-9.

26 Ibidem, p. 8-9.

27 Cf. Elizabeth Harney, *In Senghor's shadow : art, politics, and the avant-garde in Senegal, 1960-1995*, Duke University Press, Durham, 2004 ; Elizabeth Harney, *The Ecole de Dakar : Pan-Africanism in Paint and Textile* in "African Arts", 35, n. 3, 2002, p. 12-31, 88-90.

28 Jean-Hubert Martin, *Préface in Magiciens de la Terre*, Paris, 1989, p. 8.

Il faut se méfier de nos étiquettes schématiques qui risquent d'occulter la complexité de certaines situations locales. Les critères utilisés pour le choix des artistes sont du même ordre que ceux en usage pour les Occidentaux appliqués cependant avec des pondérations variables. [...] Ont ainsi dû être écartées des œuvres dont l'authenticité (redoutable label que les Occidentaux décernent avec circonspection) n'était pas mise en doute mais qui, dans l'état de notre perception et de nos connaissances, de notre goût, eussent été mal comprises ou incomprises. Jean-Hubert Martin²⁹

Magiciens de la Terre apparaît à beaucoup de personnes comme un cabinet des merveilles, dans lequel les œuvres d'artistes "autres" sont sorties de leur contexte et traitées avec bienveillance, comme produits "différents" au charme exotique.

Que le système économique occidental et son exploitation boulimique des ressources de la planète autorise la destruction physique ou culturelle de communautés entières est un scandale qu'il faut dénoncer sans cesse. Mais inversement, pourquoi, au nom de principes trop facilement généralisés, faudrait-il ne pas montrer des manifestations visuelles de groupes qui tentent parfois de cette façon de préserver leurs croyances et leurs traditions. Jean-Hubert Martin³⁰

L'exposition du musée Pompidou engendre des réactions en cascade : de nombreux événements, même des dizaines d'années après, continuent à se référer implicitement ou explicitement à l'exposition parisienne de 1989.

Et *Magiciens de la Terre* (1989) provoqua des polémiques mais marqua une date historique pour les relations artistiques Nord-Sud... L'exposition *Magiciens de la Terre* a pu déclencher quelques rares récupérations commerciales de produits exotiques différents – et bon marché, surtout lorsqu'ils sont achetés dans leur pays d'origine ! Pierre Gaudibert³¹

This study was affected by two related exhibitions that appeared during the period in which it developed. The Studio Museum in Harlem's widely seen *Contemporary African Artists: Changing Tradition*, of 1990... And the Centre Pompidou's courageous and provocative *Magiciens de la Terre*, of 1989, showed traditional and Urban African artists, three of whom had already been selected for this exhibition. In some respects this exhibition is an answer to that one, which underscored the importance of placing contemporary African art in the context of African art, history, and culture, if only by failing to do so. Susan Vogel³²

When artists from Africa were included in the Paris exhibition of 1989, *Magiciens de la Terre*, they were selected without the organiser having adequate knowledge of the complexities of the art discourses relative to the world's socio-political and conceptual make-up in Africa over the last eighty years. The selection of *Magiciens de la Terre* reverted to the catch-all concept of the "magiciens", which was made to cover both western and non-western artists. Research on art works in Africa came through ethnographers and museologists rather than artists or critics working in Africa. The complexities of art production were inaccessible, and the selectors had no choice but to

29 Ibidem, p. 9.

30 Jean Hubert Martin, *Préface in Magiciens de la Terre*, p. 11.

31 Pierre Gaudibert, *Art africain contemporain*, Editions Cercle d'Art, Paris, 1991, p. 16 ; 17.

32 Susan Vogel, *Foreword in Africa Explores : 20th Century African Art*, p. 12.

limit information all around. This inevitably raised questions on the interpretative specificities of the work on show. Clémentine Deliss³³

It has been ten years since *Magiciens de la Terre* (an exhibition that would earn the reputation of being both notorious and seminal) was organized by Jean-Hubert Martin at the Centre Pompidou in Paris. That this exhibition returns again and again for discussion, especially in the consideration of work by contemporary artists of non-European descent, is due in part to the ascendance at the time of a postmodernism whose discourses sought to challenge the exclusive set of values that modernism had constructed for itself against any kind of aesthetic contamination... Another distinction that may still claim for the exhibition was that it was the place in which "contemporary African art" made its first real appearance in Europe. Okwui Enwezor and Olu Oguibe³⁴

[...] quinze ans après *Magiciens de la Terre*, il devenait urgent de faire un état des lieux de la création africaine et de rendre compte de sa contemporanéité. Marie-Laure Bernadac³⁵

Selon Okwui Enwezor et Olu Oguibe³⁶, l'exposition revient continuellement et aujourd'hui encore dans les débats critiques (spécialement en ce qui concerne les œuvres d'artistes contemporains d'ascendance non-européenne), à cause de la perspective postmoderne qui à l'époque a conquis le terrain et mis en discussion un modernisme qui n'acceptait pas de contamination esthétique et avait son schéma précis de valeurs exclusives ; en théorie *Magiciens de la Terre* voulait être postmoderne, en pratique la méthode était encore moderniste et les sélections étaient basées plus sur l'hétérogénéité que sur des idées proprement dites postmodernes³⁷ (en comparaison avec les artistes occidentaux, les non-occidentaux apparaissaient comme des cas curieux)³⁸.

Le modèle de *Magiciens de la Terre* garde tout son charme et continue à se reproduire. Le commissaire André Magnin, qui à l'époque s'était occupé de la sélection des artistes africains pour l'événement parisien, a poursuivi (et poursuit encore) ses recherches en gérant les achats de la Collection Jean Pigozzi (exposée dans le monde entier sous différents

33 Clémentine Deliss, *Seven Stories About Modern Art in Africa*, Flammarion, New York, 1995, p. 14/314 (note 6).

34 Okwui Enwezor et Olu Oguibe, *Introduction in Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe e Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) e MIT Press, London, 1999, p. 9.

35 Marie-Laure Bernadac in *Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris, 2005, p. 11.

36 Okwui Enwezor et Olu Oguibe, *Introduction in Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe e Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) e MIT Press, London, 1999, p. 9.

37 Dans l'introduction du recueil d'essais *The anti-aesthetic* de 1995, Hal Foster résume quelques unes des positions fondamentales du débat sur le postmodernisme et, si la plupart des critiques postmodernes sont d'accord qu'il est indispensable d'aller au-delà de la logique moderniste, centralisatrice et monopolistique, Foster comme Craig Owens prèviennent du risque du relativisme intrinsèque de la logique pluraliste postmoderne. *Introduction in The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*, (dir.) Hal Foster, The New Press, New York, 2002 ; Craig Owens, *The Discourse of Others : Feminists and Postmodernism in Beyond Recognition : Representation, Power, and Culture*, (dir.) Craig Owens et Scott Stewart Bryson, University of California Press, Berkeley, 1992, p. 166-190.

38 Okwui Enwezor et Olu Oguibe, *Introduction in Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu oguibe e Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) et MIT Press, London, 1999, p. 9.

noms et en partie vendue dans une vente aux enchères de Sotheby's en 1999)³⁹. Sarenco et Enrico Mascelloni organisent à Orvieto l'exposition *Il ritorno dei Maghi - Il Sacro nell'arte africana contemporanea* (*Le retour des Magiciens - le Sacré dans l'art africain contemporain*) avec un esprit et un style très semblable à celui de l'exposition presque homonyme de 1989, mais avec un plus grand intérêt pour les artistes de l'Afrique Orientale⁴⁰. A la Biennale de Lyon de 2000, *Partage d'Exotisme*, c'est toujours Jean-Hubert Martin qui présente une nouvelle sélection des artistes, mais l'approche continue à évoquer les magiciens⁴¹.

In an élan of discovery, *Magiciens de la Terre* and its offshoot *Out of Africa* brought to the fore artists such as Cyprien Toukoudagba and Esther Mahlangu, whose "African" iconography was unmistakable and showed no contamination from European modernist sources that might have been received from the African art college system (excepting only that the medium was recast from murals to paintings on pre-purchased calico and wooden stretchers, to enable easy transportation and display). Clémentine Deliss⁴²

La revue "Third Text" de Londres (fondée en 1987) consacre à *Magiciens de la Terre* un numéro entier en 1989⁴³. "Revue Noire" naît à Paris en 1991 et "NKA: Journal of Contemporary African Arts" est fondé en 1994. Simultanément divers commissaires proposent (et continuent à proposer) des modèles aptes à représenter un autre art contemporain africain⁴⁴.

39 *Africa Hoy /Africa Now: Jean Pigozzi Collection*, (dir.) André Magnin, Centro Atlantico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria (17/09-17/11/1991); Groningen Museum, Groningen, Olanda (07/12-09/02/1992), Centro Cultural de Arte Contemporaneo, Mexico City (20/02-07/06/1992); *The Jean Pigozzi Contemporary African Art Collection at the Saatchi Collection*, The Saatchi Gallery, London, 1992; *Out of Africa*, Saatchi Gallery, London, 1993; *Big City: Artists from Africa*, Serpentine Gallery, London, 1995 (dir.) Jean Pigozzi et Julia Peyton-Jones (20/09-05/12/1995), dans *Africa95*; *100% Africa*, (dir.) André Magnin, The Guggenheim Museum Bilbao, Espagne (10/2006-02/2007); *Why Africa? La Collezione Pigozzi*, (dir.) André Magnin, Fondazione Pinacoteca del Lingotto Giovanni e Marella Agnelli, Mondadori Electa, Milano, 2007 (Pinacoteca del Lingotto, Torino, 06/10/2007-03/02/2008); Cf. aussi *La grande vérité, les astres africains*, (dir.) Henry-Claude Cousseau, André Magnin, Jonas Storsve, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes, 1993 (25/06-25/09/1993); *Contemporary African Art from the Jean Pigozzi Collection*, Sotheby's, London, 24/06/1999; *Art populaire*, (dir.) Hervé Chandès avec Hélène Kelmachter et André Magnin, Fondation Cartier pour l'art, Paris, 2001 (21/06-04/11/2001); André Magnin et Jacques Soulillou, *Contemporary Art of Africa*, Thames and Hudson, New York-London, 1996; Christophe Domino et André Magnin, *L'art africain contemporain*, Editions Scala, Paris, 2005; Giovanna Trento, *La collezione Jean Pigozzi e il caso Seydou Keita* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Sulla storia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Iolanda Pensa et Sandra Federici, n. 55, 01/2006, p. 25-30.

40 *Il ritorno dei Maghi - Il Sacro nell'arte africana contemporanea*, (dir.) Sarenco et Enrico Mascelloni, Edizioni Skira, Milano, 2000 (Orvieto 08/04-30/06/2000). Conférence de presse, Milan, 20/04/2000; Enrico Mascelloni, *Almighty God*, Engdaget Legesse, Sarenco (int.), Milan, 20/04/2000.

41 *Biennale d'art contemporain de Lyon. Partage d'exotismes. Cinquième biennale d'art contemporain de Lyon*, Halle Tony Garnier, Réunion des musées nationaux, Lyon, 2000.

42 Clémentine Deliss, *Seven Stories about Modern Art in Africa*, Flammarion, New York, 1995, p. 15.

43 "Third Text", *Special Issue Magiciens de la Terre: Les Cahiers*, n. 6, Spring 1989.

44 Les publications les plus connues sur l'art contemporain africain sont de Rolf Italiaander, *Neue Kunst in Afrika: Eine Einführung*, Bibliograf. Institut, Mannheim, 1957; Ulli Beier, *Contemporary Art in Africa*, Pall Mall Press, London, 1968; Osa D. Egonwa, *African Art: A Contemporary Source Book*, Osasu Publishers, Benin City, 1991; Pierre Gaudibert, *Art africain contemporain*, Editions Cercle d'Art, Paris, 1991; Jean Kennedy, *New Currents, Ancient Rivers: Contemporary African Artists in a Generation of Change*, Smithsonian Institution Press, London-Washington DC, 1992; André Magnin et Jacques Soulillou, *Contemporary Art of Africa*, Thames and Hudson, New York-London, 1996; E. Okechukwu Odita, *Diversity in Contemporary African Art: Causes And Effects*, The Ohio State University, Columbus Ohio, 1997; Sidney Littlefield Kasfir, *Contemporary African Art*, Thames & Hudson Ltd,

Les grandes expositions d'art contemporain africain

Seven Stories About Modern Art in Africa, 1995, catalogue, p. 290

Dans *Africa Explores: 20th Century African Art* de 1991, Susan Vogel organise une série d'œuvres de typologie hétérogène, proposant un portrait – comme l'indique le titre – de l'art africain du XX^{ème} siècle. L'exposition, née dans le cadre du *Center for African Art* de New York, épouse les objectifs de l'institution et propose une exposition "broad in scope, educational in subject, and of the highest aesthetic quality"⁴⁵.

Dans *Seven Stories About Modern Art in Africa* de 1995, Clémentine Deliss, donnant la parole à de nombreux commissaires spécialisés, interprète l'art contemporain africain comme l'histoire de plusieurs histoires nationales⁴⁶. Okwui Enwezor dans *The Short Century* de 2001⁴⁷ cadre la production artistique du continent selon un point de vue historique et politique⁴⁸. Les œuvres d'art y apparaissent, avec l'architecture, l'art graphique publicitaire et les revues, comme autant de traces d'un demi-siècle d'indépendance.



La dernière exposition qui, en ordre chronologique, alimente le débat est *Africa Remix*⁴⁹, une des expositions les plus vastes et imposantes d'artistes africains que l'Occident ait jamais connus. Pendant les trois jours de conférences à Paris, le commissaire Simon Njami admet sa volonté explicite de tirer le rideau sur l'art contemporain africain et de passer à autre chose. A ses yeux l'exposition – ouverte aussi aux artistes nord-africains et à ceux de la diaspora, comme il le souligne – fournit l'épilogue approprié à un genre maintenant dépassé. Dépassée ou pas, l'exposition donne sa définition la plus *remix* qui soit de ce qu'est

London, 1999 ; Joëlle Busca, *L'art contemporain africain : du colonialisme au postcolonialisme*, L'Harmattan, Paris, 2000 ; *Anthologie de l'art africain du XX^e siècle*, (dir.) N'Goné Fall et Jean Loup Pivin, Editions Revue Noire, Paris, 2001 ; Iba Ndiaye Diadji, *L'impossible Art Africain*, Editions Dekkando, Dakar, 2002 ; Jean-Loup Amselle, *L'art de la friche : Essai sur l'art africain contemporain*, Editions Flammarion, Paris, 2005 ; Christophe Domino et André Magnin, *L'art africain contemporain*, Editions Scala, 2005 ; Hortense Volle, *La promotion de l'art africain contemporain et les N.T.I.C.*, L'Harmattan, Paris, 2005 ; Sidney Littlefield Kasfir et Gus Gordon, *Contemporary African Art*, Paw Prints, 2008 ; Okwui Enwezor et Chika Okeke-Agulu, *Contemporary African art since 1980*, Damiani Editore, Bologna, 2009.

⁴⁵ Susan Vogel, *The Center for African Art in Africa Explores: 20th Century African Art*, New York, 2001, p. 3 ; Sandra Federici, *Note da una conversazione con Susan Vogel su Africa explores* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Sulla storia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Iolanda Pensa et Sandra Federici, n. 55, 01/2006, p. 31-34.

⁴⁶ *Seven Stories about Modern Art in Africa*, (dir.) Clémentine Deliss, Flammarion, Paris-New York, 1995.

⁴⁷ *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, (dir.) Okwui Enwezor et Chinua Achebe, Prestel, Munich-New York, 2001 ; Alexandre Mensah, *Innover dans la culture visuelle africaine entretien avec Okwui Enwezor, directeur artistique de l'exposition 'The Short Century'* in "Africultures", dossier *L'africanité en questions*, n. 41, 10/2001, p. 87-93.

⁴⁸ Le titre de l'exposition se réfère au texte d'Eric J. Hobsbawm, *Age of Extremes: The Short Century, 1914-1991*, Michael Joseph Publisher, 1994.

⁴⁹ *Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris, 2005 ; Elena Tavecchia, *Africa Remix. The Art of a Continent* in "Africa e Mediterraneo", n. 51-52, 01-02/2005, p. 121-124 ; Elvan Zabunyan, *L'approche critique du concept d'art africain et Africa remix* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Sulla storia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Iolanda Pensa et Sandra Federici, n. 55, 01/2006, p. 17-24.

l'art africain contemporain ; elle nourrit une discussion sur l'art international déjà entamée bien avant 2004, et produit une excellente forme de marketing, non seulement de l'art contemporain africain en tant que tel, mais aussi bien de ses commissaires. Le catalogue ne répartit pas les artistes par pays d'origine, mais selon trois paires de mots-clés : *Identité et histoire, Corps et âme, Ville et terre*. Selon le commissaire, ces thèmes sont récurrents et peuvent aider à la lecture des œuvres exposées. En réalité, en visitant l'exposition⁵⁰, on n'a pas l'impression que ces thèmes soient particulièrement centraux. Dans l'exposition de Paris (*Africa Remix* présente des dimensions différentes selon les lieux où elle est exposée), la sélection des œuvres apparaît comme la somme des intérêts des personnes impliquées dans l'organisation du projet ; il y a les artistes qui travaillent habituellement avec Simon Njami, mais aussi ceux qui ont été présentés par Jean-Hubert Martin et David Elliott de longue date : Le titre de l'événement "Remix" synthétise bien ce besoin de réunir des goûts, des styles et des implications différentes. Paradoxalement, ce processus de négociation est sans doute l'aspect le plus novateur de l'exposition, car il en permet inconsciemment une méta lecture. La diversité des œuvres – et reconnaissons qu'il y en a de très belles, comme la superbe installation de Jane Alexander – offre un tableau des goûts et des préférences des commissaires qui jugent et sélectionnent le portrait de l'Afrique à offrir au monde, plutôt qu'une image articulée de la production du continent africain.

Africa Remix, 2005, p. 82

Biennales, triennales et festivals participent à la définition de l'art contemporain africain et attirent un public toujours plus vaste et bariolé⁵¹.



⁵⁰ *Africa Remix*, Paris, 15-16/06/2005.

⁵¹ L'importance des biennales et des expositions sur l'art africain contemporain est fondamentale car les catalogues sont les premières et presque les seules publications critiques du secteur. Ces catalogues (qui ne documentent ni coïncident avec les expositions mais jouissent d'une existence propre et d'une histoire parallèle, cf. Introduction) représentent une source directe pour la définition de l'esthétique africaine contemporaine.

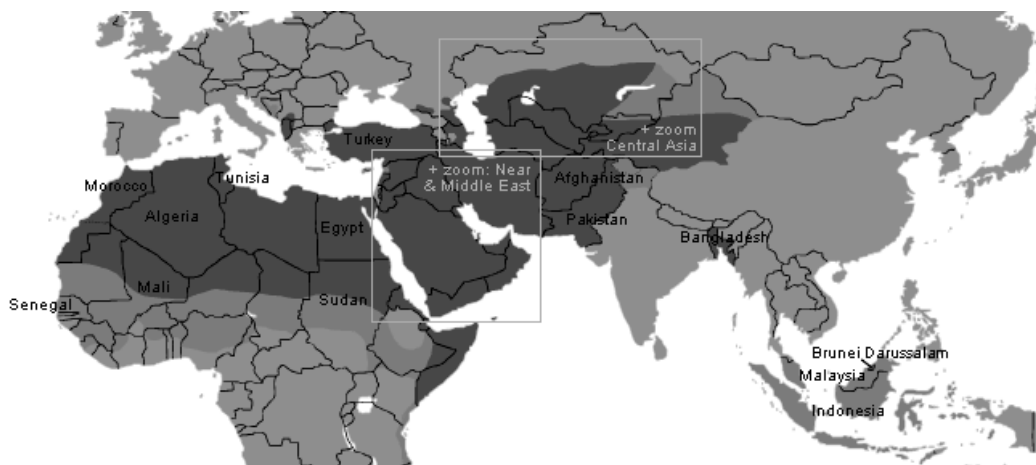
3. Le coté africain du monde

L'art contemporain africain n'est pas défini exclusivement par une référence explicite à l'Afrique et à sa production. Comme le prouve *Magiciens de la Terre*, même des expositions qui ne sont pas focalisées sur une région géographique bien précise peuvent produire et alimenter sa représentation. Des expositions centrées sur la diaspora, sur les échanges nord-sud et sud-sud ou bien sur les pays musulmans et l'Islam interagissent avec le système de l'art africain : elles cherchent et stimulent des réponses.

South Meets West de 1999-2000⁵² se base sur une dynamique de coopération et de rencontre, aussi bien que le workshop de *Triangle Arts Trust* et l'incroyable nombre de projets qui aspirent à relier les villes portuaires du monde.

Unpacking Europe – avec la collaboration de Salah Hassan, fortement engagé dans la promotion de l'art contemporain africain – détruit le concept d'"Europe" pour montrer combien son identité, ses frontières et sa nature ne sont en nulle façon des données objectives, mais le résultat d'une hybridation, d'influences et de mélanges continus⁵³.

Après le 11 septembre l'attention projetée sur le binôme terrorisme-islam fait briller d'une lumière nouvelle le Moyen Orient, l'Afrique du Nord ainsi que toutes les nations où la religion musulmane est présente. Les artistes égyptiens sont un bon exemple : ils sont présents pour la première fois à la Biennale de Dakar de 2002 avec Moataz Nasr⁵⁴ et, suivant les critères (et les exigences) des commissaires d'art, sont considérés africains, nord-africains, moyen-orientaux ou méditerranéens.



"Contemporary Art from the Islamic World", universes-in-universe.de, site internet, 2008

52 *South Meets West*, (dir.) Bernhard Fibicher, Yacouba Konaté et Yvonre Vera, Bern, 2000 (Accra 10/11-05/12/1999 et Bern 06/04-25/06/2000). Visite, Bern, 17-18/06/2000.

53 *Unpacking Europe*, (dir.) Salah Hassan et Iftikhar Dadi, NAI Publishers, Rotterdam, 2002.

54 Moataz Nasr (int.), Le Caire, 10/03/2001. Iolanda Pensa, The Dakar Biennale, (dir.) Marilu Knode, American University in Cairo, Le Caire, 2001. En 2001-2002 j'ai collaboré avec Moataz Nasr, en 2001 j'ai préparé sa candidature pour la Biennale de Dakar ; Moataz Nasr a été sélectionné et a gagné le prix Révélation de Dak'Art 2002. Suite à sa participation et à une visite de Simon Njami au Caire pour la sélection des artistes des *Rencontres de la Photographie Africaine*, d'autres artistes égyptiens ont porté leur candidature pour la Biennale de Dakar.

En mars 2003 sort le premier numéro de "Contemporary Art from the Islamic World", une revue en ligne de *universes-in-universe.de*⁵⁵. Ses pages accueillent un univers vaste et bariolé qui embrasse – comme toujours – le Moyen-Orient et l'Afrique du Nord, et va jusqu'au Sénégal, au Mali, au Soudan, au Kazakhstan, à l'Ouzbékistan, au Bangladesh, à la Malaisie et à l'Indonésie. La religion se transforme en géographie, en devenant un monde arabo/islamique aux frontières variables.

⁵⁵ Renommée en février 2007 "Nefas art magazine", la revue est dirigée par Pat Binder et Gerhard Haupt et publiée par Institute for Foreign Cultural Relations (ifa), Allemagne, Elke aus dem Moore, en collaboration avec Universes in Universe – Worlds of Art, Berlin.

4. Comment justifier la promotion de l'art contemporain africain

La stratégie en matière d'art africain contemporain est comparable à celle adoptée par le combat féministe. Toute minorité, à un moment donné de son développement, doit affirmer son caractère spécifique, revendiquer l'égalitarisme, lutter contre le discours dominant, avec ses propres armes. Marie-Laure Bernadac⁵⁶

Fred Wilson, *Atlas*, 1995

Des expositions, des publications et des revues se sont multipliées en "réaction" au discours dominant. Préfaces, introductions, éditoriaux et projets justifient la nécessité d'une prise de position : sur l'image diffuse de l'Afrique, le rôle marginal des protagonistes contemporains africains, la seule connaissance de l'art traditionnel ou de l'art "primitif", le colonialisme et l'eurocentrisme occidental. Et encore : sur la définition d'authenticité, la reconnaissance donnée aux seuls artistes autodidactes, à la critique diffuse que les Africains ne produisent pas d'œuvres originales mais imitent ce qui est produit à l'extérieur. On multiplie les réactions en opposition au rôle dominant de l'Occident (et de la diaspora africaine), en définissant ce que représente l'art du continent.



L'omniprésence des justifications

La promotion de l'Afrique contemporaine est farcie de justifications⁵⁷ culturelles, touristiques aussi bien que sociales : on ne soutient pas seulement l'art, mais plus en général l'Afrique, avec son développement, la coopération et l'intégration parmi les autres nations du Nord et du Sud du monde.

A la fois proche et lointaine, l'Afrique demeure un sujet de fascination, de fantasmes, de répulsion. Simon Njami⁵⁸

Un des points de départ est la constatation que l'Afrique apparaît plutôt comme un territoire imaginaire, capable de stimuler aussi bien l'attraction que la répulsion. Le continent est perçu comme une seule nation – comme le répète à chaque occasion Simon Njami – exotique, érotique, à découvrir, immobile (liée à des usages et à des coutumes ancestrales), décadente (tandis que l'art traditionnel perd du terrain), isolée, pauvre et

⁵⁶ Marie-Laure Bernadac in *Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris, 2005, p. 13.

⁵⁷ Ntone Edjabe, Cape Town, 27/09/2006.

⁵⁸ Simon Njami in *Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris, 2005, p. 15. Simon Njami dédie à l'image de l'Afrique les quatre premières pages de son essai, et y revient constamment.

enserrée par guerres, maladies et destruction.

L'Afrique souffre aujourd'hui encore de la diffusion en Occident d'images obsolètes qui ne correspondent pas à la réalité actuelle ni au développement des sociétés civiles africaines. La construction d'un modèle négatif constamment associé à l'Afrique est aujourd'hui fortement alimentée par tous les moyens de communication qui rapportent des nouvelles de maladies aux effets dévastateurs, de catastrophes, de dictatures et autres calamités. Eriberto Eulisse⁵⁹

The image the news media sporadically present us with is of wars and conflicts. Josep Ramoneda⁶⁰

A l'heure où les images négatives de l'Afrique accompagnent un "afropessimisme" à la mode, il est bon de faire découvrir au plus grand nombre cette part de la création africaine qu'il s'agit de diffuser et de promouvoir, responsabilité que doit assumer l'Occident en partenariat avec l'Afrique elle-même. Pierre Gaudibert⁶¹

L'"imaginaire commun sur l'Afrique" devient le point de référence pour affirmer la nécessité d'une "reconnaissance" du continent et de sa production culturelle. Il ne s'agit pas de simple découverte, mais d'un effort pour que l'art contemporain africain soit amplement reconnu aussi bien en dehors de l'Afrique qu'à l'intérieur.

The growing surge of international interest in the late 1980s in new work from Africa immediately exposed the lack of published and easily available information. Clémentine Deliss⁶²

Until now, little effort has been made to bring this glorious present to the wider world. Ekpo Eyo⁶³

It is a project with no commercial dimension, and with it I would like to help to improve the appreciation of the richness of African artistic creation, a creation that is virtually unknown outside a small circle of initiates. Pep Subirós⁶⁴

Plusieurs initiatives cherchent à rendre de manière plus visible la richesse, la vivacité et la contemporanéité du continent, en relation et en contraste avec les représentations communes.

Cette Afrique énorme et belle, qui bouge, crée et vibre de ses différences, ne cessera jamais de nous surprendre et de nous émerveiller, nous les gens du Nord qui croyons parfois avoir tout vu, tout compris, tout entendu... Le génie de l'exposition *Africa Remix*,

59 Eriberto Eulisse, *Introduzione in Afriche, Diaspore, Ibridi: Il concettualismo come strategia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Eriberto Eulisse, AIEP Editore, Repubblica di San Marino, 2003, p. 31-32.

60 Josep Ramoneda in *Africas: The Artist and the City - A Journey and an Exhibition*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 2001, p. 7.

61 Pierre Gaudibert, *Art africain contemporain*, Editions Cercle d'Art, Paris, 1991, p. 6.

62 Clémentine Deliss, *Seven Stories About Modern Art in Africa*, Flammarion, New York, 1995, p. 14.

63 Ekpo Eyo, *Introductory Note* in Jean Kennedy, *New Currents, Ancient Rivers - Contemporary African Artists in a Generation of Change*, Smithsonian Institution Press, London-Washington DC, 1992, p. 11.

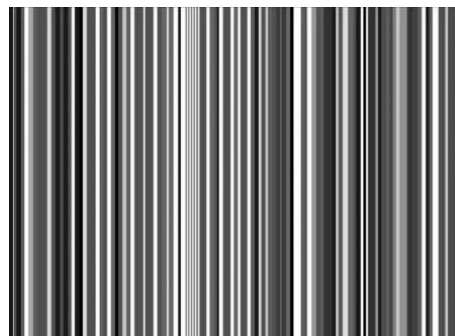
64 Pep Subirós in *Africas: The Artist and the City - A Journey and an Exhibition*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 2001, p. 10.

l'art contemporain d'un continent, est de nous faciliter ce voyage initiatique, de permettre cette découverte nécessaire et vitale... cette Afrique belle et positive... Olivier Poivre d'Arvor⁶⁵

Contre l'eurocentrisme

AMO, *The Barcode*, 18/09/2001

La proposition faite par Rem Koolhaas et par ses études OMA-AMO pour obtenir un drapeau européen est un projet de recherche de 2006⁶⁶. Partant de l'idée que l'Europe n'est pas une entité unique, mais un ensemble d'identités différentes, le drapeau – contrairement au drapeau institutionnel qui donnait une étoile à chaque pays sur fond monochrome bleu – est un code à barres. Les couleurs des nations qui font partie de l'Union Européenne sont transformées en lignes juxtaposées les unes aux autres, d'épaisseur différente selon le pourcentage de présence de chaque couleur dans les drapeaux respectifs : le drapeau obtenu de cette manière apparaît riche, diversifié et prêt à accueillir un nombre potentiellement infini de nouveaux membres.



On constate l'hégémonie Occidentale et l'eurocentrisme dans la distinction de ce qu'est l'art et de ce qui ne l'est pas ; de ce qui est "moderne" (dans l'acception qualitative du terme) et de ce qui est "traditionnel" ou copie ; de ce qui a le droit de faire partie de l'histoire et de ce qui par contre doit être relégué en dehors d'elle, isolé et cristallisé dans un présent atemporel, le soi-disant "présent ethnographique".

Prehistory. History. Post-history. It is evidence of the arrogance of occidental culture and discourse that even the concept of history should be turned into a colony whose borders, validities, structures and configurations, even life tenure are solely and entirely decided by the West... the right to history. Olu Oguibe⁶⁷

La production africaine – avec d'autres productions soi-disant "non-occidentales" – est considérée comme marginale, étouffée par les préjugés et condamnée à l'anonymat, à l'invisibilité et à l'infériorité.

L'art non occidental se trouve arraché à l'anonymat que l'Occident a voulu longtemps lui conférer. Jean-Hubert Martin⁶⁸

Aventure, car l'art contemporain africain est encore un terrain neuf, récemment découvert, en pleine mutation. C'est un domaine mal connu, car trop souvent occulté

65 Olivier Poivre d'Arvor in *Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris, 2005, p. 8.

66 *Content*, (dir.) Rem Koolhaas et OMA-AMO, Taschen, Köln, 2004, p. 376-391.

67 Olu Oguibe, *The Heart of Darkness* in "Third Text" *Africa Special Issue*, n. 23, Summer 1993, p. 3. Lo stesso testo è pubblicato in *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe et Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) e MIT Press, London, 1999, p. 320-327.

68 Jean-Hubert Martin, *Préface* in *Magiciens de la Terre*, Paris, p. 10.

par le poids de l'histoire et les tensions héritées du colonialisme. Marie-Laure Bernadac⁶⁹

La responsabilité de cette image déformée – outre l'ignorance – est attribuée au colonialisme et à l'eurocentrisme que l'histoire transmet et à la manière dont l'histoire est transmise à son tour.

L'idée communément admise qu'il n'y a de création en arts plastiques que dans le monde occidental ou fortement occidentalisé est à mettre au compte des survivances de l'arrogance de notre culture... [...] La qualité de "contemporain" leur est refusée, comme si leurs auteurs n'étaient pas vivants, comme s'il s'agissait de fantômes ravivant de vieilles civilisations à jamais englouties. Jean-Hubert Martin⁷⁰

Les musées occidentaux, par ailleurs, refusent d'acheter et d'exposer les œuvres de l'Afrique contemporaine car celles-ci ne correspondent pas à l'image stéréotypée selon laquelle l'art africain est communément perçu. Salah Hassan⁷¹

L'étude de l'art africain est restée, jusqu'à très récemment, une discipline surtout occidentale, le produit d'une sensibilité euro-américaine et une expression des réponses esthétiques de l'Occident par rapport à la culture visuelle d'Afrique. Salah Hassan⁷²

Parmi toutes les catégories d'art africain, la plus moderne – spécialement celle des artistes qui se sont formés en Occident – est celle qui a reçu le moins d'attention de la part des historiens de l'art et des spécialistes.

[...] les dichotomies principales moderne/traditionnel, c'est-à-dire "moderne occidental/traditionnel occidental" avec toutes les implications qui s'en suivent. Salah Hassan⁷³

Ce n'est pas qu'au profit de la production soi-disant occidentale que l'art contemporain africain est négligé, mais aussi au profit de la production africaine traditionnelle. Les spécialistes de l'art traditionnel voient dans la contemporanéité la ruine d'un passé en extinction, en ignorant et en refusant les nouvelles directions entreprises par les artistes.

This exhibition challenges two widely held misconceptions about twentieth century Africa : that its celebrated traditional art belongs to cultures glorious but extinct, dead upon contact with the West ; and that there is no modern Africa or African art, merely second-hand Western culture. Examining the multiple visual, intellectual, and historical dimensions of contemporary African art, "Africa Explores" is squarely within

69 Marie-Laure Bernadac in *Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris, 2005, p. 10.

70 Jean-Hubert Martin, *Préface in Magiciens de la Terre*, Paris, p. 8.

71 Salah Hassan, *L'esperienza modernista nell'arte africana : le espressioni visive del Sé e l'estetica transculturale in Afriche, Diaspore, Ibridi : il concettualismo come strategia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Eriberto Eulisse, AIEP Editore, Repubblica di San Marino, 2003, p. 41.

72 Ibidem, p. 39.

73 Ibidem, p. 41 e 49.

the Center [for African Art]'s mandate "to increase public understanding and appreciation of the richness and variety of African culture". Susan Vogel⁷⁴

C'est de cet art dont il sera ici question pour tenter de répondre à une ignorance doublée d'une méconnaissance, voire à un mépris ou à un paternalisme condescendant. Pierre Gaudibert⁷⁵

Most of us are familiar with major works of traditional African art. However, we know little about the work of new artists of that continent. Jean Kennedy⁷⁶

La production contemporaine est quelquefois observée à travers le prisme du passé : si elle reprend des motifs de l'art traditionnel elle apparaît comme son élégie ; si elle se distance de l'art traditionnel elle apparaît par contre comme une tentative malheureuse d'imiter un hypothétique "art occidental".

Les "Nègres blancs", comme les a appelés Rolf Italiaander⁷⁷, sont des artistes qui copient avec des résultats médiocres et de mauvaise qualité l'art "des autres" : évidemment cette définition ne prend pas en considération, dans les nouvelles productions, la capacité des protagonistes à relire, réinterpréter, contaminer et transformer les modèles.

Le besoin de changer de perspective

L'artiste Jane Alexander parle à travers des statues mi-humaines mi-animales. Des créatures innocentes et en même temps déformées par l'histoire. L'aspect physique – qui a déterminé la discrimination raciale en Afrique du Sud durant l'apartheid (et aujourd'hui encore) – devient élément inquiété et inquiétant, un masque qui semble révéler la vraie nature des visages⁷⁸.

How, when the context for receiving contemporary African art seems over-determined by misunderstandings, by lack of knowledge, by dogmatic ways of seeing, is it possible to take a fresh look ? Katy Deepwell⁷⁹

Il semble aujourd'hui absolument nécessaire d'élaborer un modèle alternatif pour comprendre et définir l'art contemporain africain et, en même temps, toute autre forme d'art africain. Salah Hassan⁸⁰

74 Susan Vogel, *The Center for African Art in Africa Explores : 20th Century African Art*, p. 3.

75 Pierre Gaudibert, *Art africain contemporain*, Editions Cercle d'Art, Paris, 1991, p. 6.

76 Jean Kennedy, *New Currents, Ancient Rivers – Contemporary African Artists in a Generation of Change*, Smithsonian Institution Press, London-Washington DC, 1992, p. 12.

77 Rolf Italiaander, *Neue Kunst in Afrika : eine Einführung*, Bibliograf, Institut, Mannheim, 1957.

78 Jane Alexander, (dir.) Daimler Chrysler Award for South African Sculpture 2002, Hatje Cantz, 2002.

79 Katy Deepwell, *Introduction in Art Criticism and Africa*, (dir.) Katy Deepwell, Saffron Books, African Art and Society Series, London, 1997, p. 10.

80 Salah Hassan, *L'esperienza modernista nell'arte africana : le espressioni visive del Sé e l'estetica transculturale in Afriche, Diaspore, Ibridi : Il concettualismo come strategia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Eriberio Eulisse, AIEP Editore, Repubblica di San Marino, 2003, p. 47.



Jane Alexander, Courtesy *Africa Screams*, Vienna, 2004

It is important to stress that this struggle has been for an internationalism in which no artist is differentiated and discriminated on the basis of the country of origin. Rasheed Araeen⁸¹

Le désir et le besoin de changer de perspective sont à la base de publications, de recherches, de conférences et d'expérimentations. Les critiques, commissaires et intellectuels – ainsi que les artistes eux-mêmes – éprouvent le besoin de redéfinir les moyens critiques d'approche et d'analyse de la production de l'Afrique, pour se libérer de regards chargés de préjugés, de stéréotypes, d'ignorance et de malentendus.

Différentes rencontres – comme *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts* (Londres, 1994)⁸², *Arte Identità Confini* (Rome, 1995)⁸³, *Art Criticism and Africa* (Londres, 1996)⁸⁴ – et différentes publications – comme *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace* (par Okwui Enwezor et Olu Oguibe, 1999)⁸⁵ ou *Over Here:*

81 Rasheed Araeen, *New Internationalism: Or the Multiculturalism of Global Bantustans in Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, (dir.) Jean Fisher, Kala Press, London, 1994, p. 8.

82 *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, (dir.) Jean Fisher, Kala Press, London, 1994.

83 *Arte Identità Confini*, (dir.) Carolyn Christov-Bakargiev et Ludovico Pratesi, Carte Segrete, 1995. Conférence *Arte Identità Confini*, (dir.) Assessorato alla Cultura del Comune di Roma in collaborazione con Zerynthia Associazione per l'Arte Contemporanea, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 26/02-19/03/1995.

84 *Art Criticism and Africa*, (dir.) Katy Deepwell, Saffron Books, African Art and Society Series, London, 1997.

85 *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe et Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) e MIT Press, London, 1999.

International Perspectives on Art and Culture (par Gerardo Mosquera et Jean Fisher)⁸⁶ stimulent la réflexion. "Third Text" est la revue la plus engagée sur ce front⁸⁷ (aussi bien qu'"Atlantique" et "NKA" qui le sont cependant en moindre mesure)⁸⁸. L'exposition *Seven Stories About Modern Art in Africa*⁸⁹ et la série de séminaires sur la critique de l'art africain organisée par Clémentine Deliss et John Picton à SOAS de Londres⁹⁰ sont aussi profondément intéressées au processus d'identification de nouvelles modalités d'exposition.

On aspire à la reconnaissance de l'importance de l'histoire de l'art contemporain africain et en même temps on conteste la manière dans laquelle cette histoire est racontée⁹¹. On refuse de lui attribuer un style unique (selon certaines expositions l'Afrique est NEW⁹² et Remix⁹³ !), on nie son authenticité (l'Afrique est *ex-Centric*⁹⁴ ! *A Fiction of Authenticity*⁹⁵ !) aussi bien que son appartenance exclusive au continent africain (l'Afrique oscille entre différents mondes *Both Ways*⁹⁶, elle est *trans*⁹⁷ !).

86 *Over Here : International Perspectives on Art and Culture*, (dir.) Gerardo Mosquera et Jean Fisher, The MIT Press, 2005.

87 Cf. en particulier "Third Text", *Africa Special Issue*, n. 23, Summer 1993 ; Everlyn Nicodemus et Kristian Romare, *Africa, Art Criticism and the Big Commentary* in "Third Text", n. 41, 1997-1998 ; Everlyn Nicodemus, *Bourdieu out of Europe* in "Third Text", n. 30, 1995.

88 A ces études il faudrait ajouter les recherches approfondies réalisées par Clémentine Deliss pour l'exposition *Seven Stories About Modern Art in Africa* et pour le projet Africa 95 (une série d'expositions et d'événements sur l'Afrique organisée en Grande Bretagne en 1995). Ces initiatives ont été préparées par une série de séminaires sur la critique d'art africain organisée avec Johan Picton à la SOAS de Londres. Cf. aussi Everlyn Nicodemus, *Fuori dall'invisibilità. Le difficoltà che si incontrano nello scrivere di arte africana contemporanea* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Arte africana contemporanea*, (dir.) Giovanna Parodi da Passano, n. 28-29, 02-03/1999, p. 46-52.

89 *Seven Stories about Modern Art in Africa*, (dir.) Clémentine Deliss, Flammarion, Paris-New York, 1995.

90 Ibidem, p. 16-17.

91 Cf. *Remaking History*, (dir.) Barbara Kruger et Phil Mariani, Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, n. 4, Bay Press, Seattle, 1989 ; Francesca Recchia, *Utopian Perspectives in Re-Writing Art History : Rasheed Araeen Interviewed by Francesca Recchia in London, November 2005* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Sulla storia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Iolanda Pensa et Sandra Federici, n. 55, 01/2006, p. 9-11.

92 *Mit Pinsel und Meissel, Zeitgenössische Afrikanische Kunst [Signs of the Time : New Art from Africa]*, (dir.) Joanna Agthe et Christina Mundt, Museum für Volkerkunde, Frankfurt am Main, 1991 (26/04/1991-19/04/1992) ; *New Visions : Recent Works by Six African Artists*, (dir.) Salah Hassan et Okwui Enwezor, Zora Neale Hurston National Museum of Fine Arts, Eatonville, 1995 ; *Neue Kunst aus Afrika*, (dir.) Alfons Hug, Edition Braus, Heidelberg, 1996 (Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 1996) ; *Africa Africa : Vibrant New Art from a Dynamic Continent*, (dir.) Rajae Benchemsi, Rob Burnet, Yacouba Konaté, Toshio Shimizu, Jean-Hubert Martin, Tobu Museum of Art, Tokyo (11/09-24/11/1998) ; *New Identities. Zeitgenössische Kunst aus Südafrika*, Kunstmuseum Bochum, 2004 (31/07/-07/11/2004) ; *Snap Judgments : New Positions in Contemporary African Photography*, (dir.) Okwui Enwezor, International Center of Photography, New York, 2006. Cf. aussi *Global Visions Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, (dir.) Jean Fisher, Kala Press, London, 1994.

93 *Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris, 2005. Cf. aussi l'usage du terme Africa au pluriel, par exemple en *Africas : The Artist and the City - A Journey and an Exhibition*, (dir.) Pep Subirós, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 2001 (29/05-11/09/2001) ; *Correspondances Afriques*, (dir.) Artur Elmer, Iwalewa-Haus, Bayreuth, 2003 (24/04/2003-24/08/2003) ; *Black Box : Les Afriques*, (dir.) Laurent Jacob, Espace 251 Nord asbl, 2004, Tri Postal, Lille, Francia (31/03-08/08/2004) ; *Les Afriques : 36 artistes contemporains*, (dir.) Olivier Sultan, Editions Autrement, Paris, 2004 (Musée des Arts derniers/Jean-Marc Patras Galerie/Espace CPP, Paris).

94 *Authentic/Ex-Centric*, (dir.) Salah Hassan et Olu Oguibe, Forum For African Arts, Ithaca (NY), 2001 (Venise, 09/06-30/09/2001).

95 *A Fiction of Authenticity : Contemporary Africa Abroad*, Contemporary Art Museum St. Louis, 2003.

96 *Looking Both Ways : Art of the Contemporary African Diaspora*, (dir.) Laurie Ann Farrell et Valentijn Byvanck, Museum for African Art, New York, 2003. Cf. aussi *From Two Worlds*, (dir.) Nicholas Serota, Whitechapel Art Gallery, London, 1986 ; *africa apart - Afrikanische Künstlerinnen und Künstlern konfrontieren Aids*, (dir.)

From the point when it became acceptable to speak of a "history of contemporary African art", attempts at this history have run into often unacknowledged tight corners by ducking into the safety of earlier fictions of "Africa". [...] If Africa is not some easily definable species of category that yields to anthropology's classifications and labels, neither are its cultural manifestations. Olu Oguibe⁹⁸

Les arts plastiques africains, si l'on exclut l'époque pendant laquelle les idées de négritude s'imposèrent, ne sont pas animés de grandes utopies collectives. Il n'y a pas d'art qui puisse être considéré comme l'expression d'un peuple, d'un esprit, de l'ensemble des populations qui habitent l'Afrique sub-saharienne et qui devrait avoir des caractéristiques communes autres que les simples frontières géographiques. [...] Il ne s'agit pas d'un catalogue, d'un guide intelligent pour le consommateur, d'une série d'illustrations mais d'un simple échantillon destiné à montrer l'existence d'un art contemporain africain. Joëlle Busca⁹⁹

Il nous est enjoint de cesser de faire de la différence culturelle la panacée de notre pensée de l'Autre : c'est pour lui permettre d'exister que l'on a "généreusement" mis cette différence en exergue, mais cela conduisit à faire de l'art contemporain fait en Afrique un genre, "l'art africain" – un objet figé mêlant tradition, pureté et authenticité. Olivier Barlet¹⁰⁰

Il est tout aussi important de souligner qu'actuellement il n'existe rien qui ne puisse être défini comme un "mouvement conceptuel" de l'art africain contemporain Eriberto Eulisse¹⁰¹

Selon certains, plutôt que de produire une histoire unifiée capable d'englober toutes les histoires, les courants et les productions du monde, il est nécessaire de multiplier les approches – comme le répète constamment Rasheed Araeen – en donnant la parole à des

Arbeitsgruppe Unterbrochen Karrieren, Thomas Michalak, Torsten, Neuendorff, Beate M. Sauer-Dolezal, Sabine Schlenker, Ingo Taubhorn, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin,, 2003 (14/12/2002-09/02/2003).

97 Cf. *Transmission*, Rooseum, Malmö, 1991 ; *Transatlantico*, (dir.) Octavio Zaya, Centro Atlantico de Arte Moderno, Les Palmas de Gran Canaria, 1998 (15/04-14/06/1998) ; *Transforming the Crown: African, Asian and Caribbean Artists in Britain, 1966-1996*, (dir.) Franklin Sirmans et Mora J. Beauchamp-Byrd, the Caribbean Cultural Center/African Diaspora, New York, 1997 ; *Transatlantic Dialogue: Contemporary Art In and Out of Africa*, (dir.) Michael D. Harris, Ackland Art Museum (12/12/1999-26/03/2000), Washington D.C., Smithsonian Institution (21/05-03/09/2000), Chicago, DuSable Museum of African American History (07/10-31/12/2000) ; *TransAfricana: artisti contemporanei*, (dir.) Mary Angela Schroth, Sandra Federici Andrea Marchesini Reggiani, Lai-momo, Bologna, 2000 (San Giorgio in Poggiale, Collezioni d'arte e di storia della Fondazione Cassa di risparmio in Bologna, 15/01-24/02/2000) ; Andrea Marchesini Reggiani, *La mostra transafricana sugli artisti della diaspora* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Sulla storia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Iolanda Pensa et Sandra Federici, n. 55, 01/2006, p. 53-56 ; *Transferts*, (dir.) Toma Muteba Luntumbue, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 2003 dans *Africalia 03* (21/06-14/09/2003) ; *Transitions: Botswana, Namibia, Mozambique, Zambia, Zimbabwe 1960-2004*, (dir.) Barbara Murray et John Picton, The Brunei Gallery (SOAS), London, in association with the *Africa Centre*, London, 2005. Cf. aussi l'importantissima rivista "Transition: A Journal of the Arts, Culture & Society".

98 Olu Oguibe, In "The Heart of Darkness" in "Third Text", *Africa Special Issue*, n. 23, Summer 1993, p. 5.

99 Joëlle Busca, *L'arte contemporanea africana*, L'Harmattan Italia, Torino, 2002, p. 9 ; 11 (ed. originale *Perspectives sur l'art contemporain africain*, L'Harmattan, Paris, 2000).

100 Olivier Barlet, *Editorial: La nécessité de l'art* in "Africultures", n. 48, 05/2002.

101 Eriberto Eulisse, *Introduzione* in *Afriche, Diaspore, Ibridi: Il concettualismo come strategia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Eriberto Eulisse, AIEP Editore, Repubblica di San Marino, 2003, p. 31.

experts de compétences, de formations et d'origines différentes¹⁰².

Art criticism should also draw sustenance from a large diverse array of micro-discourses rather than suffer the risk of monological specialisation, an attendant proclivity which could drive into extinction and disuse. Chika Okeke¹⁰³

Pour d'autres, seul l'Africain a son mot à dire.

The business of the state of art criticism in Africa should be left with the Africans. Olu Oguibe¹⁰⁴

D'autres commissaires et critiques d'art encore affirment que seule la participation des africains peut permettre la construction d'une méthode d'analyse différente et indépendante de la tradition occidentale.

The theoretical and critical work needed cannot proceed by taking over ready-made discourses from the West which are specific to the social, economic and cultural conditions of the field there. Everlyn Nicodemus¹⁰⁵

Les questions relatives au modernisme et au post-modernisme des pratiques artistiques de l'Afrique et de la diaspora seront par conséquent analysées à partir d'une nouvelle perspective critique, élaborée par des spécialistes et de commissaires africains. (...) En opposition à une approche néo primitiviste, pour sortir du cercle vicieux d'un art africain profondément stéréotypé, la stratégie critique et les recherches artistiques recueillies dans ce volume proposent un paradigme interprétatif radicalement différent. Celles-ci sont unies par une intention commune d'opérer une relecture radicale de ce que nous avons montré être, en fin de compte, une construction absolument euro centrique de l'Afrique et de son esthétique, en mettant à nu son ambigüité et ses contradictions implicites. Eriberto Eulisse¹⁰⁶

Enseigner l'Afrique : Pour l'Afrique hors d'Afrique et en Afrique

La plupart des expositions et des publications d'art contemporain africain ont été réalisées hors d'Afrique, certes pas parce qu'elles étaient destinées exclusivement à un public non africain.

102 Rasheed Araeen in *Rencontres et Echanges*, Dakar, 09/05/2006 (en. video) ; Rasheed Araeen, INHA, Paris, 15/11/2006 (en. video) ; Francesca Recchia, *Utopian Perspectives in Re-Writing Art History: Rasheed Araeen Interviewed by Francesca Recchia in London, November 2005* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Sulla storia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Iolanda Pensa et Sandra Federici, n. 55, 01/2006, p. 9-11.

103 Chika Okeke, *Beyond Either/or : Towards an Art Criticism of Accommodation in Art Criticism and Africa*, (dir.) Katy Deepwell, Saffron Books, African Art and Society Series, London, 1997, p. 92-93.

104 Olu Oguibe, *Thoughts Towards a New Century in Art Criticism and Africa*, (dir.) Katy Deepwell, Saffron Books, African Art and Society Series, London, 1997, p. 97.

105 Everlyn Nicodemus, *The Art Critic as Advocate in Art Criticism and Africa*, (dir.) Katy Deepwell, Saffron Books, African Art and Society Series, London, 1997, p. 31.

106 Eriberto Eulisse, *Introduzione in Afriche, Diaspore, Ibridi: Il concettualismo come strategia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Eriberto Eulisse, AIEP Editore, Repubblica di San Marino, 2003, p. 12 e 32.

Pendant la rencontre d'*Africa Remix* de 2005 au Centre Pompidou de Paris¹⁰⁷, le commissaire Simon Njami annonce son désir de répéter l'exposition en Afrique ; en 2007 elle arrivera effectivement à Johannesburg¹⁰⁸. "L'édition prochaine sera en Afrique" – chuchotent les organisateurs d'ACASA-*Arts Council of the African Studies Association* en 2007 pendant le quatorzième symposium triennal d'art africain¹⁰⁹.

Des événements nés hors d'Afrique sont transférés en Afrique ; d'autres – en particulier des biennales et des revues – naissent et sont promus en Afrique ; d'autre encore sont organisés en créant des collaborations entre des sièges africains et non africains, comme l'initiative *South Meets West*, les sites Internet *African Colours*¹¹⁰, *Africinfo*¹¹¹ et le partenariat *doual'art* avec la Fondation iStrike.

Il ne s'agit pas seulement de présenter la culture contemporaine africaine mais aussi de la structurer, de la communiquer et de l'enseigner. Il s'agit de la sélectionner, de la rendre compréhensible, de l'organiser en catégories et itinéraires ; de l'accompagner de guides, d'instruments critiques et didactiques ; de fournir des informations de support et de la rendre agréable et attrayante.

Africa Explores, our sixteenth exhibition, also falls within our own brief tradition, begun in 1984, and defined by our charter, of producing exhibitions "broad in scope, educational in subject, and of the highest aesthetic quality". Susan Vogel¹¹²

Il s'agit de répandre l'art contemporain africain – dont on sait encore peu de choses (ceci est la thèse habituelle) – à un public qui sûrement n'en a aucune idée et qui donc doit être mis dans la position de pouvoir la *découvrir*.

Les événements peuvent être destinés au grand public aussi bien qu'à des tranches particulières de la population. Les promoteurs éprouvent le besoin de sensibiliser les "Africains" qui vivent hors du continent, les populations des quartiers désavantagés, les minorités ou les majorités défavorisées (selon les nations...).

The problem was that no matter who the artist, black, white or brown, the audience for their art was largely white. Barbara Murray¹¹³

Les projets entretiennent des liens entre gouvernements, public, artistes, intellectuels, institutions et opérateurs du secteur originaires de nations et de continents différents. Ils construisent et renforcent des partenariats, créent des réseaux bilatéraux, multilatéraux, Nord-Sud, Sud-Sud, Afrique-Afrique, Afrique-Diaspora.

At the *Documenta* which is run mostly by people from our city (Vienna), we experienced what is typical for local art scenes : one is acquainted or even befriended with the

107 *Africa Remix*, conférence, Paris, 15-16/06/2005.

108 *Africa Remix : Contemporary Art of a Continent. Education Guide*, (dir.) Tshidiso Abel Makhetha, Johannesburg Art Gallery, Johannesburg, 2007 (Johannesburg Art Gallery, 24/06-24/09/2007).

109 ACASA – Arts Council of the African Studies Association, Florida University, 27/03-01/04/2007.

110 *African Colours : The Power of Colour. Your Guide to Contemporary African Art*, Nairobi avec le soutien de Hivos, Fondation Doen, Arterial Network, Soleil d'Afrique et Art Moves Africa.

111 *Africinfo.org* L'agenda culturel en Afrique, "Africultures", 2002-

112 Susan Vogel, *Foreword in Africa Explores : 20th Century African Art*, p. 3.

113 Barbara Murray, *Art Criticism for Whom ? The Experience of "Gallery" Magazine in Zimbabwe* in *Art Criticism and Africa*, (dir.) Katy Deepwell, Saffron Books, African Art and Society Series, London, 1997, p. 56.

people involved, one is part of the same networks, appreciates each other, sometimes is even dependent from each other. This involvement makes it hard from time to time to keep up critical standards, which one would hold firmly onto in other contexts. Kati Morawek et Beat Weber¹¹⁴

Through the presentation of this exhibition and our future activities in the field of visual arts, The *Africa Centre* hopes to open windows and doors to the great potentials of the continent, and to create mutually beneficial and reciprocal relationships between the peoples of Africa and Britain. Adotey Bing¹¹⁵

Rechercher la fraîcheur



Minnette Vari. *Oracle*, still video animation 2', 1999. Courtesy Biennale di Venezia, 2001

Dans ses vidéos, Minnette Vari devient une angoissante dévoreuse d'images. Alors qu'elle ingurgite avec voracité tout ce qui lui tombe sous la main, son corps se déforme mais reste nu, seul, isolé.

114 Kati Morawek et Bear Weber, *Economics of the Art System: The example of Documenta. The economics of Documenta are a prime example for the functioning of the art system. Our experiences as participants of the magazines project* in "Malmoe", 07/11/2007 and in "Documenta Magazines Online Journal".

115 Adotey Bing, *Forward in Transitions: Botswana, Namibia, Mozambique, Zambia, Zimbabwe 1960-2004*, (dir.) Barbara Murray et John Picton, The Brunei Gallery (SOAS), London, in association with the Africa Centre, London, 2005, p. 5.

Soutenir l'art contemporain africain et la production d'artistes "non-occidentaux" permet aussi d'alimenter et de fortifier la production occidentale à travers une fraîcheur différente.

Face à la vitrification d'un Nord muséifié, le maintien à l'état de friche des villes paupérisées du Sud pourrait bien constituer un refuge pour l'imaginaire, un espace de liberté et un terrain d'aventure dans lequel les esthètes du Nord auraient la possibilité de se ragaillardir. Jean-Loup Amselle¹¹⁶

De sorte que la primitivité africaine, dans cette phase de globalisation, ce n'est plus le rejet de l'Afrique dans un passé immémorial, celui de la sauvagerie préhistorique, mais bel et bien le rejet des Africains dans le passé de l'Occident, comme si leurs œuvres devaient témoigner à notre place d'un monde que nous avons perdu. Jean-Loup Amselle¹¹⁷

En partant de la constatation que l'art de l'Occident a en partie épuisé sa vigueur et sa charge expressive (ou que cycliquement il a besoin de nouvelles stimulations, comme cela s'est produit à l'époque de Picasso), une production "autre" devient une ressource pour donner de l'oxygène au système : les "autres" sont ceux qui ont quelque chose que "nous" n'avons pas ou que nous avons perdu¹¹⁸.

A notre sectarisme plein de certitudes sur la fonction de l'art et le rôle de l'artiste, l'artiste africain répond en incarnant un type de démarche et une attitude que nous avons perdus. Marie-Laure Bernadac¹¹⁹

Inventer l'identité africaine

L'installation *Fata Morgana (My Africa)* de Claudia Cristovao¹²⁰ raconte les territoires de l'esprit et de la mémoire. Dans une pièce sombre, plusieurs petits écrans donnent la parole à des hommes et des femmes de Lisbonne, qui sont nés en Afrique et ont grandi au Portugal. Dans leurs paroles presque chorales, le continent d'origine est un mirage intime, grignoté par le temps. Deux grandes projections accompagnent les interviews. D'une part, l'image d'un mirage dans le désert, de l'autre une maison coloniale abandonnée et envahie par le sable. L'Afrique de *Fata Morgana* est réelle, un espace qui permet de recevoir des souvenirs, des désirs, des images, des révélations. Elle est visible, présente ; elle pourrait être repérée

116 Jean-Loup Amselle, *L'art de la friche : Essai sur l'art africain contemporain*, Editions Flammarion, Paris, 2005, p. 39.

117 Ibidem, p. 54.

118 Selon la formule de Sigmund Freud cela signifie perdre aussi la fonction de fétiche. Dès la première apparition de l'art africain dans les galeries occidentales, grâce aussi à l'intérêt de Pablo Picasso, l'art africain a été présenté comme une influence, une esthétique dont le rôle est de stimuler et de rafraîchir l'art occidental. Dans l'exposition historique de 1989 au MOMA *Primitivism in Twentieth Century Art*, le commissaire William Rubin avait précisé que l'art africain n'était qu'une affinité affective pour les artistes proto-cubistes. En déclarant que l'art africain n'est qu'une affinité, Rubin établit que la révolution cubiste est une invention de l'art occidental. *Primitivism in 20th Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern*, Museum of Modern Art, New York, 1984, p. 11. Une autre publication qui considère l'attention de l'Europe moderniste des années vingt pour la culture africaine – ou négrophile – est celle de Petrine Archer Straw, *Negrophilia : Avant-Garde and Black Culture in the 1920s*, Thames et Hudson, New York, 2000.

119 Marie-Laure Bernadac, *Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris, 2005, p. 12.

120 Claudia Cristovao, *Fata Morgana (My Africa)*, Dak'Art 2006.

sur une carte géographique ; mais en même temps elle est inaccessible. Comme un mirage prêt à se dissoudre, comme une histoire réécrite ou oubliée, la frontière entre réalité et fiction devient floue tandis que seul le temps qui passe est distinct.

Exposer et publier l'art d'un continent permet d'exposer l'identité d'un "peuple", de le rendre reconnaissable et – par conséquent – de permettre un dialogue. Avoir un interlocuteur permet de réaliser des échanges, des rencontres, de la coopération.

Not just confined to a societal model, multiculturalism may also be considered as a discursive apparatus, precisely by virtue of the irreconcilable incongruities it brings to the fore. If its use is brutally capricious, this does not mean that it is irrelevant. Tirdad Zolghadr¹²¹

Valoriser la production de l'Afrique capte certes l'attention des personnes qui en sont originaires et les implique, mais cela sensibilise aussi le reste du monde, en effaçant les préjugés et les stéréotypes négatifs associés à cette provenance par des lueurs de positivité.

"respecting" the immigrants' culture was to facilitate future repatriation. Edda Manga¹²²

L'art contemporain africain représente l'Afrique et son identité. Il participe à la construction d'une unité, renforce la cohésion entre nations et diaspora, il montre la valeur du continent dans le passé et dans le moment présent. L'art contemporain africain est un moyen au service de toutes les formes d'africanisme. Cet art a été promu dès les déclarations d'indépendance, il est soutenu dans le processus de reconnaissance des communautés et il est considéré essentiel pour positionner le continent sur la scène internationale.

Despite all of the above, it is important to recognize that much still needs to be done, particularly in the area of contact between artists who live on the continent and those who live outside. Okwui Enwezor et Olu Oguibe¹²³

En soutenant la culture, on renforce son industrie culturelle¹²⁴. En d'autres mots, l'art contemporain africain est exposé et publié parce que c'est un secteur de l'économie qui peut donner du travail et produire un volume d'affaires en Afrique. Structurer et renforcer les institutions et la société civile, soutenir la formation et la professionnalité des opérateurs du secteur sont des objectifs associés à la promotion culturelle. De la même

121 Tirdad Zolghadr, *Multiculturalism is Better than Monoculturalism ; Postcolonialism is Better than Colonialism. Rejoicing in a Fiesta of Tough Choices* in *A Fiesta of Tough Choices : Contemporary Art in the Wake of Cultural Policies*, Torpedo Press, Oslo 2007, p. 95.

122 Edda Manga, *Multiculturalism and the Farewell State-The Case of Sweden* in *A Fiesta of Tough Choices : Contemporary Art in the Wake of Cultural Policies*, Torpedo Press, Oslo 2007, p. 19.

123 Okwui Enwezor et Olu Oguibe, *Introduction* in *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe et Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) e MIT Press, London, 1999, p. 10.

124 Cf. "Africa e Mediterraneo", dossier *Politiche culturali nei Paesi di Africa, Caraibi e Pacifico*, 2/09 (68), 12/2009 ; "Africultures", dossier *Les cultures africaines sont-elles à vendre*, n. 69, 12/2006, en particulier Ayoko Mensah, *Le nouvel objectif d'Afrique en Créations : créer des emplois dans le secteur culturel. Entretien avec Olivier Poivre d'Arvor ; Territoires de la création : artistes, institutions et opérateurs culturels. Pour un développement durable en Afrique* (conf.), Lille, 26-28/09/2000.

manière on répète souvent l'importance des projets artistiques sur le tourisme. Reconnaître l'art africain permet de valoriser les artistes africains et de faciliter leur intégration dans le marché international de l'art.

Promouvoir l'art contemporain africain est considéré comme un moyen de promouvoir le développement¹²⁵. C'est ce que déclarent les créateurs de projets et expliquent ceux qui les soutiennent¹²⁶.

125 Cf. *Territoires de la création : Artistes, institutions et opérateurs culturels Pour un développement durable en Afrique, Actes des Rencontres internationales Lille 26-28/09/2000*, AFAA et Culture et Développement, Lille, 2000. European Commission, *Culture and Creativity Vectors of Development, Action Plan 2010-2011, Colloquium 2009*, Bruxelles, 01-03/04/2009. Andrea Marchesini Reggiani, *Fondazioni e sviluppo. Intervista a Rui Vilar* in "Africa e Mediterraneo", n. 65-66, 03-04/2008, p. 96-97.

126 Iolanda Pensa, *Import-Export. History of the History of Contemporary African Art* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Sulla storia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Iolanda Pensa et Sandra Federici, n. 55, 01/2006, p. 5-8 ; Iolanda Pensa, *Make It Sexy : La promozione dell'arte contemporanea africana* in *L'arte etnica tra cultura e mercato*, (dir.) Guido Candela et Maurizio Biordi, Skira, Milano, p. 93-132.

VI. Les réseaux

Il est vrai qu'il existe de nombreux problèmes d'organisation mais de l'accueil la biennale se fait un point d'honneur. Rémi Sagna¹

La Biennale de Dakar est une plate-forme internationale où les personnes sont en vedette plus que les œuvres.

En premier lieu à *Dak'Art* il y a les artistes. Ensuite les organisateurs, les politiciens et les financiers. Et puis les visiteurs arrivent : journalistes, commissaires, marchands, bénévoles, universitaires et curieux. Ce qui différencie *Dak'Art* de toute autre exposition d'envergure internationale, c'est l'incroyable diversité de son public.

Chacun a son propre ordre du jour. Il y a ceux qui veulent sélectionner des artistes, il y a aussi ceux qui profitent simplement de l'occasion de "voir l'Afrique". Il y a les habitués mais aussi beaucoup de gens qui sont là pour la première fois et qui probablement ne reviendront jamais. Taranga ! – semble dire *Dak'Art* à ses néophytes mal à l'aise. Taranga, c'est l'art de donner la bienvenue, c'est une fierté du Sénégal dont l'événement s'est approprié.

Quand on parle de réseau aujourd'hui, on pense automatiquement à Internet², mais, en fait, les réseaux ont toujours caractérisé les initiatives de portée internationale : les grandes expositions internationales ainsi que les revues et les encyclopédies sont des projets de collaboration et de points de contact pour la discussion critique et intellectuelle des parties intéressées³. La biennale d'un côté s'identifie avec Dakar mais en même temps, grâce à son réseau international, occupe un espace qui va bien au-delà de Dakar. *Dak'Art* – ainsi que toutes les manifestations d'art contemporain – a une fonction comparable aux villes mondiales décrites par Saskia Sassen⁴ : c'est une institution liée à plusieurs endroits simultanément. La Biennale de Dakar est à la fois à Dakar, au Sénégal, en Afrique et en dehors de l'Afrique. Plus que toute autre manifestation artistique (et c'est d'autant plus étonnant qu'elle a lieu dans ce continent considéré comme obscur et isolé), *Dak'art* est une plaque tournante. Considérer le réseau de *Dak'Art* permet de comprendre le fonctionnement

1 Rémi Sagna (int.), Dakar, 12/10/1998.

2 Cf. Albert-László Barabási, *Link : La nuova scienza delle reti* (ed. or. *Linked. The New Science of Networks*, 2002), Einaudi, Torino, 2004.

3 De grand intérêt sur le thème du travail en collaboration le recueil hétérogène d'essais *Taking the Matter into Common Hands : On Contemporary Art and Collaborative Practices*, (dir.) Johanna Billing, Maria Lind et Lars Nilsson, iaspis et black dog publishing, Stockholm et London, 2007. La publication fait suite au symposium homonyme organisé à Stockholm par iaspis en 2005.

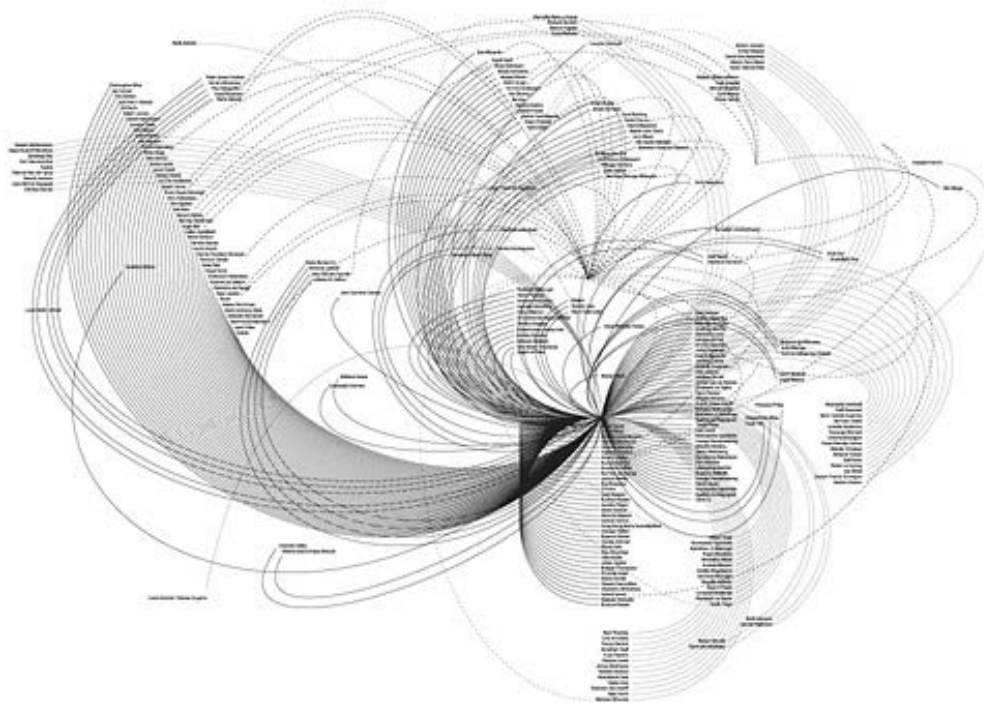
4 Saskia Sassen, *Cities in a World Economy*, Pine Forge Press, London, 2000. Cf. aussi Saskia Sassen, *The Global City : Introducing a Concept and its History in Mutations*, ACTAR et Arc en rêve centre d'architecture, Barcelona et Bordeaux, 2000, p. 104-115 ; Saskia Sassen, *Whose City is it ? Globalisation and the Formation of New Claims in Trade Routes : History and Geography : 2nd Johannesburg Biennale*, (dir.) Okwui Enwezor, Johannesburg, 1997, p. 56-62.

emblématique d'une institution culturelle internationale et d'analyser le réseau de l'art contemporain africain⁵.

Ce chapitre passe en revue certains des acteurs qui constituent le réseau de la Biennale de Dakar. Le point de départ est *Chimurenga Library*, un projet soutenu par la revue panafricaine "Chimurenga" (basée à Cape Town), qui illustre bien le sens et le fonctionnement des réseaux, en particulier de ceux des institutions culturelles dont le siège est en Afrique.

5 L'étude des réseaux se réfère naturellement au travail d'Arjun Appadurai (*Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1996) e Anthony Giddens (*The Consequences of Modernity*, Stanford University Press, Stanford, 1990). Les réseaux et le travail en collaboration en particulier sont l'objet de rencontres et de publications sur l'art contemporain. Cf. *Les enjeux et les réseaux de l'art à l'époque post-contemporaine*, (dir.) Abdellah Karroum, Rabat et Marrakech, 25-30/10/2007.

1. Chimurenga Library, un réseau de revues



Chimurenga Library Network, 2008

"Chimurenga" est une revue polyédrique, effrontée et fâchée ayant son siège à Cape Town. Sous la direction de Ntone Edjabe, avec un nom emprunté au cri de guerre pour l'indépendance du Zimbabwe, elle publie des articles de culture et de politique en donnant la parole à des intellectuels d'Afrique et en évitant les bons sentiments. "Who no know go know"[Qui sait pas va chercher] – déclare le sous-titre, citant l'icône nigériane de l'afro beat Fela Kuti. Le fait même que la revue se définisse comme "panafricaine" montre bien son désir de se relier aux mouvements d'indépendance des années cinquante et soixante, et de se différencier de la rhétorique de la Rainbow Nation (nation arc-en-ciel) promue en Afrique du Sud. L'Afrique et les liens avec l'Afrique sont au centre de la revue, de manière transversale, mais ne se manifestent pas comme thème exclusivement géographique, mais plutôt d'ordre idéologique, théorique et historique. Lors d'une interview, lorsqu'on lui a demandé si la revue n'était pas trop académique pour son public, le directeur Ntone Edjabe a répondu qu'elle avait son utilité "backing the andry nigga up with theory"⁶.

En 2002, "Chimurenga" a été invitée à participer à "Documenta Magazine", un réseau international de publications parrainée par *Documenta* de Kassel en 2007. "Chimurenga" et "Glendora" ont été les seules revues africaines impliquées dans le projet, mais les critères de sélection n'étaient pas très clairs et le manque d'information sur les publications produites et distribuées en Afrique était évident. Le projet *Chimurenga Library* a été créé en partie en

⁶ Kwanele Sosibo, *A Mouthpiece for Intellectual*, 26/05/2006.

réponse à "Documenta Magazine", proposant une approche différente. *Chimurenga Library* est une sélection de publications internationales qui ont influencé la culture, la politique, les écrits et les idées en Afrique. Le choix des publications présentées dans le site est totalement arbitraire et lié aux sympathies, à la vision et au réseau de "Chimurenga". Le site Web créé pour le projet présente une description des revues, un arbre généalogique de ces publications et une bibliographie. Mais ce n'est pas tout. *Chimurenga Library* a commandé des comptes rendus de ces publications à des intellectuels, des artistes et des éditeurs. Dans *Chimurenga Library* on ne trouve pas qu'un portrait des revues, mais aussi une sorte de carte affective des liens, de l'importance et de l'impact que ces publications ont produit au cours de leur histoire. Il s'agit de publications actuelles ou disparues, quelque fois des météores qui n'ont qu'un numéro zéro, des publications produites en Afrique, mais pas seulement et pas nécessairement. *Chimurenga Library* n'est pas intéressée à offrir un panorama du secteur de l'édition africaine, c'est un paysage fait de relations et d'interférences qui produisent des pensées et de la culture et rapprochent des lieux et des styles quelque fois très éloignés. Fait intéressant, cette approche subjective et affective a immédiatement suscité une grande participation. Le projet prévoyait huit revues et huit contributions ; en six mois *Chimurenga Library* a présenté sur son site Internet 26 revues et a réuni 21 textes et vidéo. Son stand à la Foire du livre de Cape Town de 2008 a attiré et intéressé les visiteurs et le projet a obtenu des articles et des commentaires dans la presse internationale ; il a d'ailleurs été présenté à New York dans l'espace culturel *The Kitchen*. Les responsables du projet ont transféré sur Wikipedia la plupart des documents recueillis au cours de la recherche et ces nouveaux articles ont suscité un vif intérêt et ont à leur tour intéressé d'autres personnes.

Les revues sont un réseau extraordinaire qui relie des intellectuels du monde entier grâce à un projet commun ; elles expérimentent des styles et des langages et sont des traces de l'histoire, les objets précieux "que nous admirons et lisons", comme dit Ntone Edjabe, le rédacteur en chef de "Chimurenga". *Chimurenga Library* ne se contente pas de produire et de mettre à disposition de la documentation inédite sur des revues peu connues, elle soulève d'autres questions : Qui sont les lecteurs ? Qui sont les auteurs ? Qui produit l'information ? "Chimurenga" pointe le doigt vers l'ambiguïté qui a profondément marqué l'histoire de périodiques. Les revues influencent les revues, les lecteurs écrivent aux revues, les éditeurs sont intéressés à de nouvelles façons de faire participer le public, les écrivains interviewent les lecteurs, les écrivains lisent et les lecteurs écrivent. Analyser l'histoire des périodiques peut aussi permettre d'analyser les nombreuses façons dont les revues se sont intéressées au partage des connaissances, à l'accès aux savoirs et aux outils de la participation. Ce n'est pas une histoire récente, ce sont des questions qui ont toujours investi les rédacteurs de périodiques. Il suffit de penser à combien d'énergie a été dépensée pour inventer de nouveaux systèmes de distribution et de vente au public, des modalités d'abonnement, des sondages, des espaces pour la correspondance.

Ces dernières années, Internet a ouvert d'autres voies, mais n'a pas détruit les anciennes. Les systèmes analogique et numérique cohabitent en direct offrant des opportunités différentes. On peut faire mille choses par Internet (commenter des articles, lire les nouvelles, trouver des informations...), mais le plaisir de feuilleter un magazine continue à produire de nouvelles publications, même dans les nombreux pays africains où il est particulièrement coûteux ou difficile de publier et de distribuer des journaux⁷.

7 Chimurenga Library, aux soins de "Chimurenga", online et Cape Town, dal 2007.

2. Les professionnels de l'art contemporain africain

Or tout ce beau monde ne travaille pas à faire africain mais à faire contemporain avec l'air de dire qu'il s'agit là de deux ordres de réalités inconciliables. Yacouba Konaté⁸



Calixte Dakpogan, *Hounsa*, 2007, 79x75x19 cm in *Why Africa*, p. 45

Avec des essuie-glaces, un boîtier d'alimentation, des bouchons et des crayons de couleur on peut inventer un masque des plus africain. Le fil de fer unit le passé et le présent, la réalité et la fiction, les ordures et les investissements pour donner aux observateurs ce qu'ils demandent : l'Afrique ? Il est difficile de dire de qui Calixte Dakpogan se moque : Picasso ? Léopold Sédar Senghor ? Ceux qui cherchent l'authenticité tant vantée ? Ceux qui croient qu'en Afrique l'art n'existe pas et qu'il n'y a que des objets du quotidien ? Ceux qui mettent les articles d'usage quotidien dans les vitrines des musées ? Ceux qui répètent qu'en Afrique ils ont trouvé leurs racines ? Le masque de Dakpogan ressemble à la tête de

⁸ Yacouba Konaté, *Africains artistes ou artistes africains ?* in *Dak'Art 2002 : 5ème Biennale de l'Art Africain Contemporain* (cat. expo), La Biennale des Arts de Dakar, Dakar, 2002, p. 137.

ceux qui s'intéressent à l'art africain contemporain : des têtes faites de pièces différentes, de provenances différentes et du fil de fer qui unit le tout. L'Afrique aussi.

Il existe essentiellement deux types de personnes qui s'occupent d'art contemporain africain : les rares experts qui sont particulièrement intéressés à l'art contemporain africain et ceux qui sont "aussi" intéressés à l'art contemporain africain (c'est à dire qui sont intéressés à l'art contemporain en général, à l'histoire de l'art, à l'art africain, à l'Afrique, à l'anthropologie, au Sud du Monde, aux minorités, à la coopération et au développement)⁹.

Ceux qui s'en occupent en spécialistes

Le rassemblement des professionnels pendant la semaine des vernissages [de la Biennale de Dakar], tous les deux ans, peut-il à lui seul constituer le contexte "africain" tant évoqué ? Christian Hanussek¹⁰



Basim Magdy, *Superman Will Save Us All*, Le Caire, 2002, postcard

En Afrique les institutions qui ont mis l'accent spécifiquement sur l'art contemporain africain sont les biennales, les triennales, les festivals et quelques revues spécialisées. Les grands événements aspirent cependant à une dimension internationale. L'intérêt pour l'art africain est un choix idéologique et politique aussi bien qu'une mode pour se spécialiser en construisant sa niche. Quelques exemples : le *Festival Mondial des Arts Nègres* de 1966, la

⁹ Le seul élément qui unit en quelque sorte ces différents réseaux de personnes est l'"art contemporain africain" qui, à travers expositions, biennales, rencontres, revues et publications fonctionne comme interface. Sur les interfaces et la compatibilité entre réseaux cf. Bruno Latour, *Interface in Les Immatériaux*, (dir.) Jean-François Lyotard, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 105.

¹⁰ Christian Hanussek, *Ecrire Dak'Art (entendus, sous-entendus et malentendus)* in "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008.

Biennale de Dakar (à partir de l'édition de 1996), *CAPE* de Cape Town et les *Rencontres de la Photographie Africaine de Bamako*. Plusieurs publications déclarent explicitement leur intérêt pour l'Afrique comme Les revues "Afrik'Art", "DiARTgonale", "Glendora", "Chimurenga" et la page Internet *ASAI-African South Art Initiative*.

La plupart des institutions du continent ne sont cependant pas focalisées sur l'Afrique ; elles ont une approche internationale, nationale, régionale ou urbaine.

The new system does not follow the old lines of colonial connection. The globe has become an open borderless market. Stuart Hall¹¹

Chacun sait que le prix des déplacements à l'intérieur de l'Afrique est prohibitif et les liaisons limitées ; les rapports avec les ex-colonies sont privilégiés et les relations – comme partout – sont fortement liées aux connaissances linguistiques. Cela n'empêche pas que, faisant partie du même système, artistes, commissaires et critiques aient l'occasion de se rencontrer et de collaborer, de partager leurs connaissances et d'accroître progressivement leurs intérêts.

Plano de ruta de una compañía aérea que opera en la zona in "Atlantica", n. 5, 1993, p. 18

Les programmes de résidences d'artistes et les laboratoires (comme ceux de *Triangle Arts Trust* ou de la Galerie Townhouse du Caire), ainsi que les programmes spécifiquement destinés à la mobilité en Afrique et le projet Sud-Sud (avec le financement par exemple d'*ArtMovesAfrica* et de la Fondation Prince Claus) sont autant d'occasions pour créer des contacts, comme évidemment chaque grand événement focalisé sur l'art contemporain africain.

La Biennale de Dakar représente une plate-forme importante (la seule à certains égards) pour les opérateurs du secteur qui travaillent en Afrique, en particulier pour ceux qui sont invités ou impliqués dans son organisation. Gavin Jantjes, Gabi Ngcobo et Khwezi Gule – les commissaires de *TransCAPE* – ont sélectionné une série des œuvres de *Dak'Art* pour la première édition de *CAPE* ; pour l'édition 2006, le directeur artistique Yacouba Konaté a chargé un groupe de collaborateurs des recherches sur les lieux, parmi lesquels Abdellah Karroum directeur de *L'appartement 22* de Rabat et Bisi Silva qui est actuellement engagée à créer un centre d'art à Lagos ; Marilyn Douala Bell et Didier Schaub de *doual'art* se sont en partie inspirés de la Biennale de Dakar pour créer la structure de *SUD-Salon Urbain de Douala*. D'autres critiques et commissaires voyagent de leur propre initiative dans le continent étant intéressés à des productions et à des modèles culturels africains, comme par exemple Storm Janse van Rensburg de la Galerie Goodman de Cape Town et Zayd Minty¹².



¹¹ Stuart Hall, *Maps of Emergency: Fault Lines and Tectonic Places in Fault Lines: Contemporary African Art and Shifting Landscapes*, (dir.) Gilane Tawadros, Biennale di Venezia, 2003, p. 40.

¹² L'attention de l'Afrique du Sud pour la production de tout le continent africain a augmenté à partir de l'an 2000 (voir par exemple *CAPE - Not Another Biennale, Africa Remix* à Johannesburg, l'implication de Simon Njami

Certains commissaires qui vivent en Afrique – grâce aux biennales et aux triennales panafricaines de plus en plus nombreuses sur le continent – ont désormais acquis des compétences étendues sur toute la production africaine. Parmi ceux-ci on peut citer Yacouba Konaté, Bisi Silva, Abdellah Karroum, Fernando Alvim, Gavin Jantjes, Gabi Ngcobo, Khwezi Gule, Storm Janse van Rensburg et Mario Pissarro (initiateur d'*ASAI-African South Art Initiative*).

Rares sont cependant encore ceux qui peuvent être définis des spécialistes du continent entier : les compétences sont plus nationales que continentales.

Mai Abu ElDahab, par exemple, est plus préparé sur l'art en Egypte et dans certains pays méditerranéens que sur toute la production du continent (comme par exemple Aleya Hamza, William Wells, Stefania Angarano, Karim Francis); Barbara Murray a des connaissances plus spécifiques sur l'Afrique australe, alors que beaucoup de commissaires et de critiques d'Afrique du Sud sont compétents avant tout dans leur propre pays¹³ (c'est le cas, entre autres, de Sue Williamson, Andrew Lamprecht, Bongi Dhlomo, Clive van den Berg, Colin Richards, David Koloane, Julian Jonker, Linda Stupart, Sean O'Toole, Sophie Perryer, Stacy Hardy, Zayd Minty...). Un cas un peu singulier est celui du centre d'art *doual'art* de Douala au Cameroun. Le directeur artistique Didier Schaub a été mandaté par la Commission européenne du projet *Proculture*, qui a organisé des réseaux en Afrique centrale¹⁴.



Collection Sindika Dokolo. Site internet Fondation Sindika Dokolo, 2007

Le rôle de ceux qui ont participé à des recherches sur le terrain est central. André Magnin a voyagé en Afrique pour l'exposition *Magiciens de la Terre*; il a ensuite poursuivi ses voyages pour enrichir la Collection Jean Pigozzi. Simon Njami et N'Goné Fall se sont formés au sein de "Revue Noire" et ont eu dès le début de leur carrière une approche vers l'Afrique entière et plusieurs occasions pour en visiter différents pays; Simon Njami a ensuite entrepris de nouvelles visites pour sélectionner les artistes des *Rencontres de la Photographie Africaine de Bamako* et d'*Africa Remix*.

Fernando Alvim a effectué des recherches pour la collection Hans Bogatzke (devenue plus tard Sindika Dokolo) et pour la Triennale de Luanda. Pour préparer *Africa 95* et l'exposition *Seven Stories About Modern Art in Africa* Clémentine Deliss a parcouru beaucoup des nations du continent avec le soutien de *Visiting Arts*.

pour Joburg Art Fair, mais aussi l'attention de revues comme "Art South Africa" pour ce qui arrive en Afrique). Cf. Kim Gurney, *Meeting the Neighbours* in "Art South Africa", vol. 4, n. 2, Summer 2005, p. 13-15.

13 L'Afrique du Sud est le pays qui a le mieux documenté sa production culturelle à travers expositions et publications spécialisées; cf. Sue Williamson, *Resistance Art in South Africa*, St. Martin's Press, New York, 1990; Sue Williamson et Ashraf Jamal, *Art in South Africa: The Future Present*, David Philip Publishers, Cape Town, 1996; *10 Years 100 Artists: Art in a Democratic South Africa*, (dir.) Sophie Perryer, Bell-Roberts / Struik Publishers, Cape Town, 2004. Cf. aussi Sean O'Toole, *L'évolution de l'exposition transitionnelle. L'art de la compétition en Afrique du Sud* in "Agricultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique: machine ou utopie?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008. L'exposition annuelle Spier Contemporary organisée par Africa Centre de Cape Town se focalise aussi toujours sur la promotion de l'art national.

14 Une sélection d'artistes a été impliquée lors des *Ateliers urbains* de décembre 2001 à Douala.

Les projets – souvent associés à des institutions sans profit destinées à faciliter la demande de subventions – deviennent les moteurs de la recherche et de la spécialisation de leurs promoteurs, auxquels une connaissance générale de l'art contemporain n'est pas nécessairement exigée.

Indépendamment de la qualité et de la quantité des études et de l'expérience, beaucoup de commissaires ont publié et exposé l'art contemporain africain avec l'objectif implicite ou explicite d'en fournir un portrait panoramique.

L'art contemporain africain "aussi"



Eileen Perrier in "Revue Noire", Dossier *Togo Ghana*, n. 32, 03-05/1999, p. 25

Pour une institution non spécialisée, présenter l'art contemporain africain permet de "représenter" quelque chose en sus : l'Afrique "aussi", la contemporanéité "aussi", l'art "aussi". L'art contemporain africain participe à une stratégie qui a pour but de combler un vide géographique, historique ou d'une certaine discipline. Le Musée Ethnologique de Leiden a engagé des artistes contemporains au sein du projet *Intruders* pour se mettre en jeu

et rénover profondément sa manière d'exposer¹⁵ ; les œuvres d'El Anatsui et de Magdalene Odundo sont achetées par de nombreux musées pour enrichir et mettre à jour leurs collections africaines¹⁶ ; N'Goné Fall a été invitée à entrer dans le réseau de *Res Artis* bien qu'elle ne soit associée à aucune résidence d'artistes¹⁷.

Si d'une part certaines institutions destinées au soutien du Sud du Monde s'intéressent à la culture, d'autres institutions, destinées à la culture, s'intéressent au Sud du Monde en général.

The adoption by national and local governments of the conviction that some things called "culture" and "the arts" may act as effective vehicles, or levers, for desired social change. Jonathan Harris¹⁸

L'internationalisation de l'art – comme ce phénomène est souvent défini – aspire à l'élargissement.

Lors de conversation en 1983, Filliou me fit part de son enthousiasme pour un projet d'une exposition réellement internationale [...]. Jean-Hubert Martin¹⁹

La chasse à l'art contemporain africain : promenades et sources



Gilles Saussier, *Vallée de l'Epte, Amenucourt, le Mauvérand, chasseur dans le marais*, 1999. C-print sur aluminium 90x242 cm. Courtesy Documenta, Kassel, 2002

15 *Intruders : Reflections on Art and the Ethnological Museum*, (dir.) Gerard Drosterij, Toine Ooms, Ken Vos, National Museum of Ethnography/Waanders Uitgevers Zwolle, Leiden, 2004.

16 ACASA – Arts Council of the African Studies Association, Florida University, 27/03-01/04/2007. Cf. aussi Pamela McClusky, *The Unconscious Museum : Collecting Contemporary African Art without Knowing It* in *Collecting the New : Museums and Contemporary Art*, (dir.) Bruce Altshuler, Princeton University Press, Princeton, 2005, p. 115-130.

17 *Res Artis* à la Biennale de Dakar, 2004.

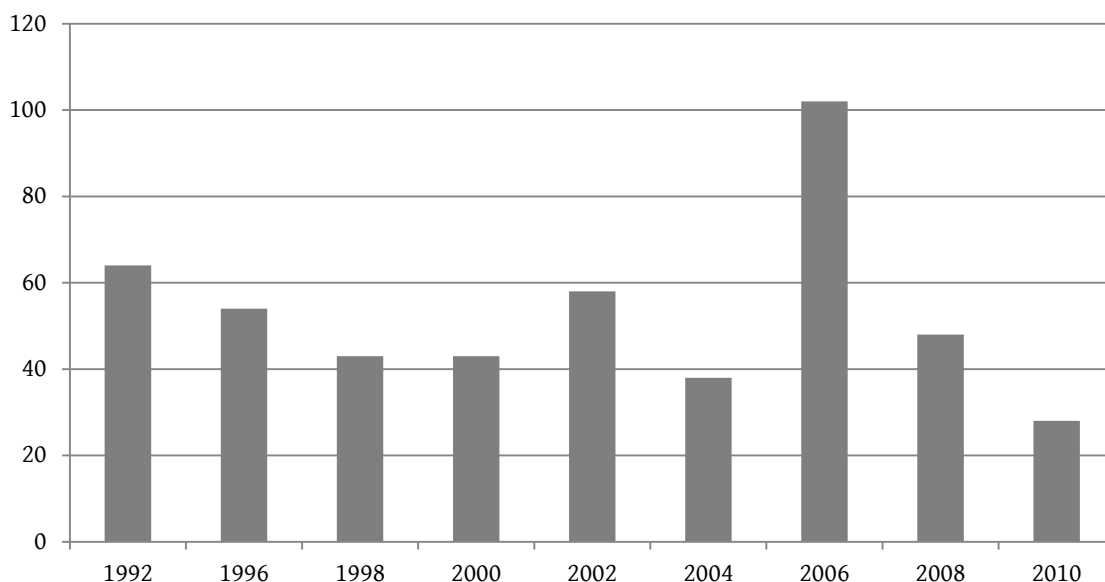
18 Jonathan Harris, *An "Aestheticisation of Politics" ? Assessing Perspectives on European Contemporary Arts Funding, State-Corporatism, and Late Capitalist Culture in a New Age of Empire in A Fiesta of Tough Choices : Contemporary Art in the Wake of Cultural Policies*, Torpedo Press, Oslo 2007, p. 76.

19 Jean-Hubert Martin, *Préface* in *Magiciens de la Terre*, (dir.) Jean-Hubert Martin, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1989, p. 8.

La chasse à l'artiste africain fait partie d'une stratégie de l'inclusion à laquelle les commissaires internationaux participent en battant la campagne en Afrique et dans les autres continents du monde²⁰. Habituellement ces explorateurs se fient aux conseils et à la guide des institutions et des experts qui agissent sur les lieux et qui rarement obtiennent un réel avantage économique ou de capital relationnel pour leurs services : les voyages en solitaires des commissaires ne sont finalisés qu'à choisir et à travailler directement avec un ou plusieurs artistes, non pas à créer des collaborations avec des institutions (ceci aussi parce que les commissaires travaillent pour une exposition, pas nécessairement pour une organisation).

In the wake of sporadically growing demand, western critics and curators, who are expected to be familiar with vast quantities of work from geographically-removed contexts, are becoming increasingly dependent on a small handful of willing players with a foothold in global centres. A number of artists and intellectuals worldwide are quite comfortable with the idea of using mainstream Euroamerican appetites to their own advantage. Tirdad Zolghadr²¹

Dak'Art - Nombre des artistes et designers



Certains commissaires internationaux voyagent tant qu'on les appelle "commissaires d'aéroport" : ils sont nombreux, toujours en route pour des rendez-vous dans le monde entier, mais malgré leurs nombreux déplacements, leurs connaissances sont souvent limitées car leur travail est souvent lié à un groupe spécifique d'artistes qui participent régulièrement à leurs projets.

Les grandes expositions ont un rôle important pour le soutien de nouvelles recherches et les commissaires sont contraints de voir une quantité d'œuvres et d'ateliers d'artistes. Si

²⁰ Sur le rôle central des commissaires dans l'art contemporain cf. Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*, JRP Ringier & Les Presses du Réel, Zurich-Dijon, 2008.

²¹ Tirdad Zolghadr, *Multiculturalism is Better than Monoculturalism ; Postcolonialism is Better than Colonialism. Rejoicing in Fiesta of Tough Choices in A Fiesta of Tough Choices : Contemporary Art in the Wake of Cultural Policies*, Torpedo Press, Oslo 2007, p. 97.

toutes les expositions commencent par une recherche, encore faut-il voir où cette recherche est effectuée. Beaucoup d'informations rebondissent d'une revue à l'autre, d'une exposition à l'autre, sans nécessairement qu'une nouvelle étude de grande envergure soit effectuée. Des contacts et des liens se créent à l'échelle locale – indépendamment du lieu – et c'est à travers ceux-ci que de nouveaux projets se développent. La documentation est recyclée, réinterprétée et remballée, peut-être simplement en ajoutant un soupçon de nouveauté. Les principales occasions de contacts pour l'art contemporain sont évidemment les manifestations les plus célèbres : *Documenta* de Kassel et la Biennale de Venise. Ensuite toutes les autres biennales et triennales et les expositions produites dans certains sanctuaires (les grands musées prestigieux et les meilleures galeries d'art) ainsi que les foires qui, ces dernières années, se sont imposées avec une vigueur croissante.



Collection Jean Pigozzi. Site internet caacart.com, 2010

Quant à la production contemporaine africaine, les lieux à travers lesquels la connaissance passe sont les revues, certaines institutions basées sur le continent (parmi lesquelles les biennales, la Galerie Townhouse au Caire et les galeries d'Afrique du Sud) ainsi que certaines expositions qui ont eu une immense visibilité internationale comme *Magiciens de la Terre* (aussi bien que les recherches poursuivies ensuite par André Magnin pour la collection Jean Pigozzi), *Africa Explores*, *Seven Stories about Modern Art in Africa*, *The Short Century : Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994* et *Africa Remix*.

Pour sélectionner les artistes de l'exposition *Documenta XII*, les commissaires Roger Buergel et Ruth Noack ont fait de nombreux voyages. En Afrique ils ont eu Koyo Kouoh comme guide et ont fait différentes étapes, entre autres à Douala au Cameroun et à la Biennale de Dakar de 2006 (où ils ont vu et sélectionné le projet de Bill Kouelany). Soulignons que la présence de commissaires internationaux en Afrique produit un réseau particulier. Même lorsqu'il s'agit de rencontres occasionnelles, les relations entre les institutions, les spécialistes, les artistes locaux et ces visiteurs étrangers sont souvent très intenses. En effet, dans des lieux où il faut bien savoir quoi dire au chauffeur pour arriver où l'on veut, il est par contre beaucoup plus facile de rencontrer, d'interviewer et de passer une soirée ou une semaine avec Catherine David, Hans Ulrich Obrist, Robert Storr ou Roger Buergel. Paradoxalement, Dakar, Le Caire, Lagos et Douala facilitent mieux les contacts que New York. La Fondation Mondriaan invite des commissaires et des critiques à visiter les Pays-Bas pendant une semaine ; elle organise des visites, des réunions et des entretiens pour répondre spécifiquement aux besoins et à la curiosité de ses hôtes. L'objectif est de faire connaître la production culturelle des Pays-Bas pour augmenter le nombre d'échanges, de partenariats et de projets internationaux et pour permettre au plus grand nombre d'artistes d'être connus par des spécialistes étrangers et être de cette façon sélectionnés pour des expositions, des festivals ou des biennales. Lorsque des artistes de nationalité néerlandaise sont invités à l'étranger, la Fondation Mondriaan en soutient la participation financièrement. Ces dernières années, la Fondation Mondriaan, en collaboration avec la Fondation Prince Claus, a lancé un programme de visites destiné aux opérateurs culturels des Pays-Bas. Les groupes d'experts – avec quelques invités du monde entier sélectionnés par la Fondation Prince Claus – voyagent ensemble pendant environ une semaine, assistent à de grandes manifestations, rencontrent des institutions culturelles d'autres continents et font connaissance. L'importance du travail d'équipe ne doit être sous-estimée. L'aspect le

plus important de ces visites est peut-être leur capacité à créer des liens ou à consolider la collaboration parmi les experts qui y participent. En 2006, ce type de voyage scolaire a conduit un groupe à la Biennale de Dakar²². Tout comme les découvertes historiques les plus importantes sont faites dans les archives et dans les bibliothèques, les lieux par excellence où l'on peut trouver ce que l'on cherche, il n'y a rien de tel que de se rendre en Afrique pour découvrir ce que l'Afrique peut offrir.

Le débat critique est encore trop peu développé. Des informations partielles ou erronées continuent à se propager sans aucun contrôle réel ou discussion sérieuse de la part des chercheurs et des spécialistes.

Un cas emblématique est celui de *Authentic/Ex-Centric-Africa in and Out of Africa*, l'exposition parallèle à la Biennale de Venise de 2001 qui a été lancée comme première participation africaine. Bien que l'introduction du catalogue comprenne certaines présentations, il est clair que les éditeurs n'ont pas ressenti le besoin de faire une véritable enquête (ils citent la participation de l'Égypte et de l'Afrique du Sud ainsi que les expositions présentées à la 45^{ème} et à la 48^{ème} édition, mais ne mentionnent pas par exemple l'exposition des pays africains en 1922 et la participation de la Tunisie, du Libéria, du Congo, du Nigéria et du Zimbabwe)²³.

Revue, archives et banques de données

In recent decades, it has become increasingly evident that the art world has shifted its interest away from the artwork and towards art documentation. Boris Groys²⁴

Les revues d'art contemporain ne sont que rarement des publications scientifiques. Ce sont des publications mensuelles que l'on achète dans les kiosques et qui font de la publicité, principalement aux expositions et aux artistes de galeries privées. Parmi les revues d'art les plus célèbres citons "Flash Art International" (basée à New York et Milan), "Artforum" (New York)²⁵, "Frieze" (Londres) et "Artpress" (Paris). Cette presse spécialisée ignore largement ce qui se passe dans le monde, car elle vise avant tout à la célébration de son propre monde, coincé dans un espace fermé, local et très autoréférentiel, qui comprend une centaine de grands événements, de personnalités et d'institutions²⁶. A les observer de près, il est évident

22 Cf. aussi Mary Angela Schroth, *Cultural Tourism : The Story of Sala 1 Viaggi* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Africa : Turismo e patrimonio*, (dir.) Giovanna Parodi da Passano et Alessandra Brivio, n. 65-66, 03-04/2008, p. 89-91 ; Voyages de l'association italienne Afritudine à la Biennale de Dakar en 2000 ; voyage Research/Orientation trip de la Fondation Mondriaan et Prince Claus.

23 Cf. *Authentic/Ex-Centric : Conceptualism in Contemporary African Art* (Biennale di Venezia 2001), Forum for African Arts, Prince Claus Fund Library, Ithaca, NY, 2001 ; *La Biennale di Venezia : Le Esposizioni Internazionali d'Arte 1895-1995 : Artisti, Mostre, Partecipazioni Nazionali, Premi*, La Biennale di Venezia, Electa, Milano 1996.

24 Boris Groys, *Art in the Age of Biopolitics : From Artwork to Art Documentation in Documenta 1 Platform 5 : Exhibition*, (dir.) Okwui Enwezor, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2002, p. 108.

25 Cf. *Looking Critically : 21 Years of Artforum Magazine*, (dir.) Amy Baker Sandback, UMI Research Press, Michigan, 1984.

26 Il y a évidemment des exceptions. Le cas de l'article *Arrivederci Venice : The Third World Biennials* de Thomas McEvilley (in "Artforum International", 01/11/1993) est emblématique ; il offre un panorama des biennales et des grandes manifestations artistiques internationales, publié sur la revue importante "Artforum". C'est précisément pour la rareté de ce genre de texte sur les revues d'art contemporain (et pour la possibilité d'y avoir accès sur Internet) que l'article est considéré une véritable étape fondamentale en tant que regard sur le monde entier.

que les informations rebondissent d'une revue à l'autre de ce petit réseau de publications. Il ne s'agit pas d'une géographie qui oppose le nord au sud, les pays développés au tiers monde ou le centre à la périphérie, mais d'un système qui ne commissionne pas de recherches, qui ne paie pas ou paie très peu ses collaborateurs, qui évite les comptes rendus et les commentaires (si ce n'est pour les galeries citées dans ses propres pages) et donne beaucoup de place aux nouvelles (basées sur des communiqués de presse) et les interviews. Il n'est pas rare de lire des essais critiques sur certaines expositions rédigés par les commissaires-mêmes de ces expositions.

Il y a tout de même quelques exceptions : les revues qui essaient d'offrir un portrait original du monde, qui n'ont souvent qu'un tirage limité (distribué dans les librairies, les musées et les centres d'art), mais qui représentent en quelque sorte des mouvements intellectuels et parviennent à atteindre des segments importants du système de l'art. Leur approche est souvent pluridisciplinaire ; elles se servent d'un réseau international spécifique et présentent souvent des œuvres spécifiques au site.

Sous la direction de Roger Buergel, l'exposition internationale *Documenta XI* de 2007 a consacré aux revues de culture contemporaine les plus expérimentales un projet spécial : "Documenta Magazine"²⁷. Ce n'était pas la première fois qu'une d'exposition consacrait un certain espace à des périodiques en tant que réseau et œuvres d'art, mais l'attention réservée à la grande exposition allemande a certainement eu un rôle important et a favorisé l'émergence de nouvelles recherches dans le domaine.



La revue "Bidoun" (basée à New York, numéro zéro au printemps 2004) est spécialisée dans l'art et la culture du Moyen-Orient et, grâce à son siège central de New York et à un style très à la mode, elle a réussi à gagner une bonne visibilité et renommée internationales. C'est peut-être justement à cause de sa visibilité que "Bidoun" est également critiqué par les artistes et les institutions du Moyen-Orient²⁸. La revue donne une interprétation très personnelle de la culture contemporaine du Moyen-Orient ; elle a un style pétillant, elle est à la recherche d'œuvres et de projets sensationnels, elle unit la "haute" culture (recherche, essais et reportages) à un style de un magazine pour femmes (il y a par exemple une rubrique où les artistes partagent leurs recettes avec les lecteurs), mais elle est surtout ironique (et c'est ce qui dérange le plus certains

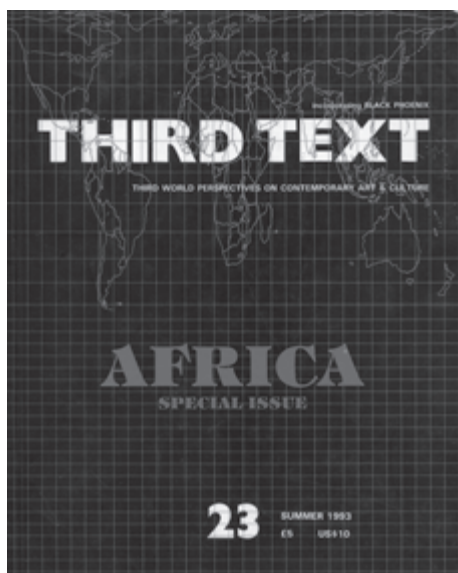
critiques). Par exemple, un numéro de la revue a été consacré aux cheveux, faisant allusion évidente au foulard islamique, mais publiant aussi des photos de soufis qui se flagellent le crâne avec des couteaux et des poignards lors de la cérémonie chiite de l'Ashura jusqu'à ce que le sang leur couvre la tête. La revue a clairement l'intention d'offrir un portrait ambigu, contradictoire et inattendu du Moyen-Orient ; elle a peut-être aussi le désir de faire savoir au monde que, même en terre d'Islam et parmi les musulmans, le sens de l'humour existe.

27 *Documenta Magazine*, n. 1-2, 2007. Reader, *Modernity ?*, (dir.) Georg Schöllhammer, Taschen, Cologne, 2007.

28 Int. Biennale de Dakar, 07/05/2006.

Anthologie de la Photographie Africaine et de l'Océan Indien XIXe et XXe siècles, Editions Revue Noire, Paris, 1998, p. 1

"Revue Noire" (Paris, 1991-2001)²⁹, sous un format luxueux et élégant dont l'objectif explicite est de vendre une image gagnante de l'Afrique, choisit de réaliser des recherches systématiques sur le terrain, en déplaçant sa rédaction à chaque numéro. Plus proche d'une exposition sur papier que d'une publication scientifique, "Revue Noire" est farcie d'images et présente tout apport culturel (prose, poésie, musique, théâtre, danse...) qui puisse montrer la vivacité du continent et de sa diaspora. Les textes ne sont pas l'élément fondamental, mais plutôt la sélection et l'inventaire d'artistes que la revue a réussi à produire pendant ses dix ans de vie, devenant une source essentielle pour s'orienter dans la production africaine.



"Third Text" (basée à Londres)³⁰, de manière complètement différente par rapport à "Revue Noire", met l'accent sur le discours théorique et en particulier sur les questions d'identité, de diversité, d'exclusion et de représentation. La publication, dont la présentation graphique est extrêmement sobre et qui offre peu d'images, est un recueil d'essais et de commentaires. Tout comme son sous-titre l'indique : *Critical Perspectives on Contemporary Art et Culture*, il s'agit d'une plateforme qui recueille des perspectives, des approches et des études critiques sur l'époque contemporaine. "Third Text" a publié des articles d'extrême intérêt pour l'histoire de l'art, des monographies, des théories, des études comparatives et des recherches historiques. En outre, la revue a été incluse dans le projet "Documenta Magazine", promu par Documenta de Kassel en 2007.

²⁹ Revue Noire. Témoignage de N'Goné Fall recueilli par Irene Amodei et Iolanda Pensa in "Africa e Mediterraneo", dossier *Sulla storia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Iolanda Pensa et Sandra Federici, n. 55, 01/2006, p. 13-16 ; Thomas Boutoux et Cédric Vincent, "Africa Remix" Sampler in *Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris, 2005, p. 277.

³⁰ Thomas Boutoux et Cédric Vincent, "Africa Remix" Sampler in *Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris, 2005, p. 280 ; *L'oeuvre de l'artiste, Rasheed Araeen et la revue Third Text*, Journée d'études, Parigi, INHA Institut national d'histoire de l'art, 17/11/2006 ; *Third Text Reader on Art, Culture and Theory: Art, Culture, and Theory*, (dir.) Rasheed Araeen, Sean Cubitt, Ziauddin Sardar, Londra, Continuum International Publishing Group, 2002.



"Atlantica" (basée dans les îles Canaries) s'est annoncée dès sa création comme point focal d'échanges et de débats entre l'Afrique, l'Europe et les Amériques. La revue, publiée par le Centro Atlantico de Arte Moderno di Cabildo de Gran Canaria se définit "Revista de Arte y pensamiento". Sous la direction d'Antonio Zaya, elle suit les travaux du musée et, en même temps, offre au musée un espace d'exposition différent (avec une quantité d'images et d'interventions d'artistes spécifiques au site) et un lieu de débat (avec des essais de grands spécialistes, des interviews et contributions à la recherche). Les premiers numéros d'"Atlantica" ont été particulièrement orientés vers l'extérieur, ce qui n'a laissé que peu d'espace au Centro Atlantico de Arte Moderno mais a permis de nombreuses connexions avec des artistes, des expositions et des projets réalisés ailleurs.

"Artthrob" est une revue sur Internet basée à Cape Town, lancée en 1997 par l'artiste Sue Williamson, qui est devenue aujourd'hui un point de repère sur la production en Afrique du Sud, aussi bien en Afrique du Sud qu'à l'étranger³¹. La revue a commencé comme blog et a acquis par la suite une équipe de rédaction, de nombreux collaborateurs et un certain nombre de projets (CD, DVD, édition multiples...). "Artthrob" continue à publier le journal lumineux de Sue Williamson (qui – avec une forte tendance à la gentillesse et à l'optimisme – raconte les visites, les rencontres, les voyages et les résidences d'artistes) ainsi qu'un certain nombre d'articles illustrant le travail des artistes d'Afrique du Sud et leur participation à des expositions internationales.



Une obsession typique des institutions et des spécialistes de l'art contemporain est de créer des portails spécialisés qui embrassent tout. De nombreux sites web offrent aux artistes la possibilité de publier leur CV et leurs œuvres; certains sites de revues aspirent à indiquer sur une carte tous les centres d'art du monde; d'autres sites, thématiques, veulent présenter l'ensemble des connaissances humaines d'un

certain secteur sous forme de banque de données. Ces "portails" ne publient que rarement des recherches ou des documents inédits: leur objectif est précisément de rassembler du matériel existant et "d'inviter à la participation".

Si les revues se proposent de produire et de transmettre des informations nouvelles, les archives insistent sur la nécessité de préserver et de rendre ces informations accessibles.

31 Sue Williamson (int.), Dakar, 15/05/2002.

Plusieurs critiques et commissaires ont travaillé et travaillent sur l'idée d'archives. Parmi ceux-ci Rasheed Araeen, Simon Njami, Salah Hassan et N'Goné Fall. L'exposition *The Short Century* (organisée par Okwui Enwezor) représente une tentative intéressante de montrer la production du continent africain du point de vue historique. Parmi d'autres projets d'archives on peut citer *AAVAA-The African and Asian Visual Artists' Archive*, devenu *Diversity Art Forum* (à partir de 1989 avec siège à Londres), *inIVA-Institute of International Visual Arts* (depuis 1994 à Londres), *Contemporary African Database*, *Universes in Universe-Worlds of Art* (depuis 1997 à Berlin), *ArtPlaces* (parrainée par *Connecting Cultures*), *African Digital Library*, *ArtAfrica Projet* (basé à Lisbonne), *Culturebase.net-The International Artist Database*.



Niches

On peut admettre que cette mosaïque d'approches est à l'image du vaste champ de pensées sur lequel repose une biennale dédiée à l'art africain – ou plutôt que ces conceptions contradictoires forment les sous-entendus qui constituent le subconscient des identités africaines, champ de mines inoffensif tant qu'on ne s'y aventure pas. Christian Hanussek³²

L'intérêt d'un nombre croissant de professionnels pour l'art contemporain africain tend à créer d'étranges malentendus. Sans presque s'en rendre compte, ceux qui pendant des années se sont battus seuls pour l'inclusion sont maintenant épaulés par de nouveaux alliés. La rapidité de l'internationalisation de l'art, comme celle d'autres secteurs, est en train de créer un nouveau contexte et une prise de conscience de la valeur d'initiatives qui, pendant des décennies, ont été considérées comme marginales et se sont battues "seules contre tous" pour être reconnues. Quelle que soit la qualité de ses expositions, la Biennale de Dakar est aujourd'hui reconnue et considérée à la hauteur des autres biennales internationales du monde. Quelques artistes soi-disant africains sont devenus des personnages incontestés de l'art ; les plus importants sont certainement William Kentridge³³ et El Anatsui. "Third Text", la revue fondée par Rasheed Araeen est désormais une publication historique. C'est d'ailleurs cette revue qui a été l'objet d'un dialogue publié dans l'essai *Where Art World Meet : Multiple Modernities and Global Salon* qui résume bien le manque singulier de communication entre plusieurs mondes. Ce dialogue (voir ci-dessous) est entre James Meyer et Salah Hassan, tous deux professeurs dans une Université américaine ; Meyer enseigne l'art et la critique contemporains, tandis que Hassan dirige le département d'histoire de l'art à l'Université Cornell et le centre African Studies and Research Center.

(James Meyer, For a Scholarship of the Global Exhibition) [...] Whereas the glossy art magazine is keyed to the interests of the market, the academic journal reflects the intellectual commitments of the editors. Apart from a few notable journals such as

32 Christian Hanussek, *Ecrire Dak'Art (entendus, sous-entendus et malentendus)* in "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008.

33 Valeria Burgio, *Identità e pregiudizio : William Kentridge al di là del determinismo territoriale* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Sulla storia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Iolanda Pensa et Sandra Federici, n. 55, 01/2006, p. 61-63.

"Third Text", journals on contemporary art have yet to seriously address the international exhibition and global concerns, in general³⁴.

(Discussion and Review) Salah M. Hassan : I find myself in a bit of a state of shock that I am here in the twenty-first century on a panel about critical writing, and there is a whole body of literature omitted from the debate here by all the panelists, namely, literature that is critical of the mainstream. [...] There is a lot of focus on "October" and its power within the academy and the mainstream, but there is a whole body of literature that has somehow entered the mainstream, and it is there in journals as "Third Text". [...] "Third Text" has existed for more than fifteen years and provided art criticism that is much better than that in "October"; I do not mean to denigrate the October group, because I think their interventions are useful to some extent, but they tend to have a lot of blind spots and glaring omissions, and I wish there was something more mentioned about that³⁵.

James Meyer : Thank you for your recommendations. [...] I did talk about "Third Text" and I talked about the essential foundational importance of postcolonial criticism and the very enquiry that we are having here. So I did discuss it in the fifteen minutes I had³⁶.

Salah M. Hassan : What I am trying to say is : Why must the "Other" always speak about the "Other" or on behalf of the "Other" ? I sometimes find it very frustrating and painful that such omissions are always raised by those outside the mainstream and that other people absolve themselves from that responsibility as if it is just the responsibility of the "Other". It is very frustrating to find yourself always in that position. By the way, James, I acknowledge that many of your points, just to be fair to you, have definitely included some of the points that I mentioned. I am just talking about the general tone of the panel in terms of when you really survey Artforum, Frieze, and Flash Art as the main forums, that you kind of cited in terms of your critique or in terms of discussing the gap between the curatorial and the scholarly, "Third Text" could have been cited as a place where the two have really somehow emerged in a way that is much more innovative than places like October by being more inclusive and by representing the real world³⁷.

James Meyer : I want to respond. Again, I really felt that my talk recognized the work of "Third Text" and about the books that have come out of "Third Text", the two volumes edited by Jean Fisher and Gerardo Mosquera. I did say that most journals don't deal with the issues we're discussing and that ""Third Text"" stands out in this regard³⁸

Dans cette conversation, Salah Hassan est le porte-parole d'un monde ignoré et ses observations commencent par une touche personnelle et émotionnelle ("Je suis un peu dans un état de choc"). Il se définit comme outsider sans se rendre compte – en tous cas dans cette conversation – qu'il fait bel et bien partie du courant principal (mainstream) et que la publication qu'il défend compte désormais parmi les textes historiques d'importance cruciale.

34 *Where Art World Meet : Multiple Modernities and Global Salon*, (dir.) Robert Storr, Marsilio, 2005, p. 138-143.

35 *Ibidem*, p. 167-168.

36 *Ibidem*, p. 168.

37 *Ibidem*, p. 168-169.

38 *Ibidem*, p. 169.

Les artistes

Plus je me pose la question et plus s'éloigne la réponse, renvoyant à l'image de ce kaléidoscope de notre enfance les milles cristaux irisés de notre identités éclatées.
Sylvain Sankalé³⁹



Samuel Fosso, *La Femme américaine libérée des années 70*, Série *Tati*, autoportrait I-V, 1997. Photographies couleur in *Africa Remix*, p. 124

Samuel Fosso est un caméléon. Il fait son portrait dans des poses variées avec divers accoutrements et des toiles de fond en carton. L'artiste imite les photographies prises en studio qui permettent aux (nouveaux) riches de laisser à la postérité l'image d'eux-mêmes qu'ils préfèrent. On va chez le photographe et on se déguise commodément avec tout le nécessaire mis à disposition : on choisit la toile de fond, les bijoux, les montres et on se fait beau. Fosso lui aussi se déguise mais il est difficile de distinguer en quoi. En femme ? En homme ? En cowboy ? Riche ? Moderne ? Traditionnel ? Africain ?

Les expositions, les publications, les revues et les institutions sélectionnent leurs sujets et les artistes sont inévitablement influencés par le marché auquel ils s'adressent ou ne s'adressent pas. Se présenter veut dire vendre : au public, aux biennales, aux lecteurs, aux

³⁹ Sylvain Sankalé, *Dak'art 2000!* in *Dak'Art 2002: 5ème Biennale de l'Art Africain Contemporain* (cat. expo), La Biennale des Arts de Dakar, Dakar, 2002, p. 152.

collectionneurs, aux sponsors. Et les artistes en sont parfaitement conscients. Ils produisent ou refusent de produire selon la demande, ils en rient, se déguisent ou ont plus d'un emploi. Le rôle des artistes n'est pas passif et en Afrique, plus qu'ailleurs, ce sont souvent des professionnels qui travaillent sur plusieurs fronts.

The art market is entirely white controlled, its components, art historians, critic, collector, viewer, restorer, archivist are also white. David Koloane⁴⁰



Goddy Leye, *We are the World*, 2006. Vidéo in *Meanwhile in Africa...*, Berlin, 2006

Les artistes sont souvent décrits dans les publications sur l'art africain comme victimes de contraintes et contrôlés⁴¹. S'il ne fait aucun doute que les problèmes ne leur manquent pas et qu'ils doivent souvent travailler dans des contextes difficiles jonchés d'obstacles (cela s'applique à la plupart des situations et à la plupart des artistes), il est également vrai qu'insister sur cet aspect ne rend pas justice à la grande contribution que nombre d'eux apportent au monde de l'art⁴².

40 David Koloane, *Art criticism for whom* in *Art Criticism and Africa*, (dir.) Katy Deepwell, Saffron Books, London, 1997, p. 70.

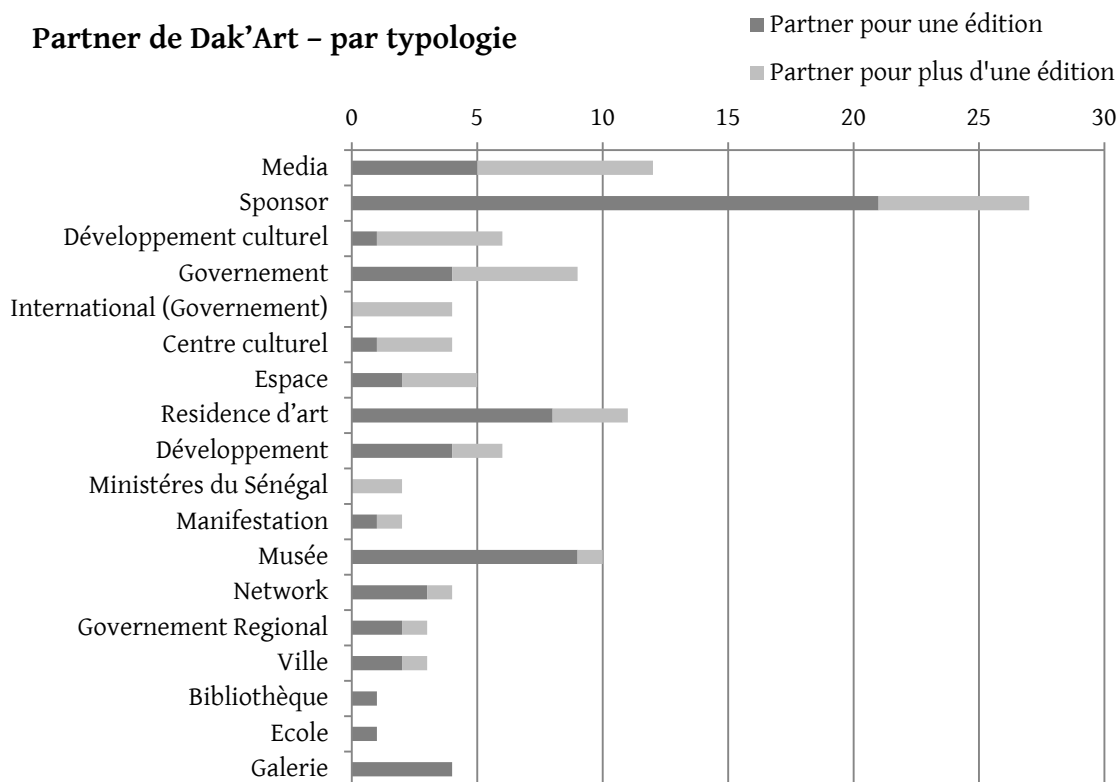
41 Cf. par exemple Joëlle Busca, *Perspectives sur l'art contemporain africain*, L'Harmattan, Paris, 2000.

42 Citons au moins quelques artistes particulièrement engagés dans la définition et la redéfinition du système de l'art : Rasheed Araeen, Fernando Alvim, Bili Bidjocka, Olu Oguibe, Kendell Geers, Barthélémy Toguo, Goddy Leye, Ray Lema. Très intéressante sous cet aspect la lecture des œuvres d'artistes internationaux, en point de vue pop, qui insiste sur l'importance de citations et hybridités cf. *Pop Art and Vernacular Cultures*, (dir.) Kobena Mercer, Iniva – Institute of International Visual Arts, The MIT Press, Cambridge-London, 2007.

d'entreprises et aux élus locaux pour susciter des relations d'affaires, impulser des projets urbains et faire émerger une nouvelle classe créative engagée. Sidy Seck⁴³

En 1957, dans son texte *L'orientation du goût à travers les biennales*⁴⁴, Ivana Mononi montre combien le choix des œuvres de la Biennale de Venise est le résultat d'un processus étroitement lié à la dynamique du pouvoir.

Partner de Dak'Art – par typologie



[gli organizzatori] hanno più volte espresso il loro rincrescimento per l'affollamento di mediocri artisti nel padiglione italiano, alludendo a motivi complessi che giustificano tale indulgenza. Ivana Mononi⁴⁵

Les compromis sont-ils inévitables dans tout projet ?

Partons du budget qui ne peut évidemment manquer d'influencer les décisions. A titre indicatif, un laboratoire international de trois à cinq jours pour une quinzaine de participants peut coûter quinze mille euros ; un laboratoire de dix jours avec deux enseignants cinq mille euros ; la rencontre d'une dizaine de conférenciers trente mille euros et une exposition de vingt artistes un million⁴⁶. Ces chiffres sont approximatifs mais permettent de comprendre de quel ordre de grandeur il s'agit.

43 Sidé Seck, *Dak'art à Dakar : enjeux et défis* in *Dak'Art 2010 : 9ème Biennale de l'art africain contemporain* (cat. expo.), Dakar, 2010, p. 166. Sidé Seck est conseiller en Management et en Entrepreneurial Culturels, Conseiller Technique au Ministère de la Culture.

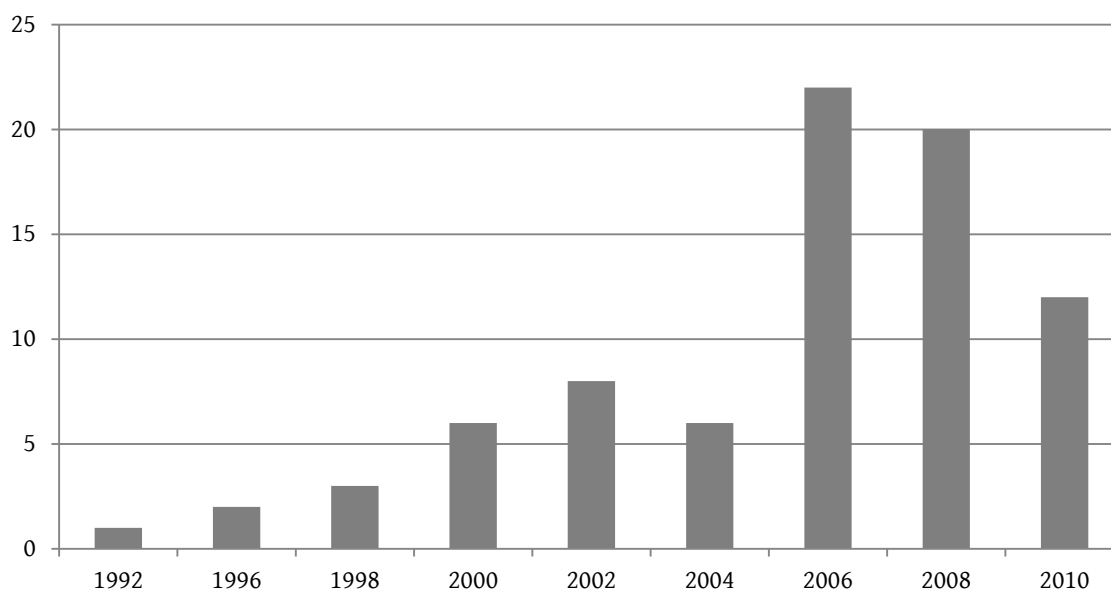
44 Ivana Mononi, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali* (Edizioni La Rete, 1957).

45 Ibidem, p. 139.

46 La Biennale de Dakar compte sur trois financements principaux : le gouvernement sénégalais (Ministère de la Culture, du Tourisme et Municipalité de Dakar), les partenaires de la coopération (Commission européenne, ACCT, UNESCO, France, Communauté française de la Belgique et Canada) et sponsor privés.

Puis finalement on a réussi à organiser une biennale en 1996. On a eu notre biennale, avec un certain petit succès, grâce au soutien des milieux professionnels, parmi lesquels l'équipe de "Revue Noire", nombre d'acteurs culturels au Sénégal comme ailleurs, mais également grâce au soutien financier de l'Etat, de la coopération internationale, en particulier l'Union européenne, la Coopération française, l'Agence intergouvernementale de la Francophonie, la Communauté française de Belgique, même la République de Chine et une petite partie de sponsoring (qui n'a pas bien fonctionné parce que la biennale n'avait pas une image de marque avérée et aussi parce que le secteur privé pense toujours qu'en investissant dans la biennale, structure attachée au Département de la Culture, il finance l'Etat). Bref, beaucoup de partenaires nous ont appuyés financièrement dans cette première édition. Rémi Sagna⁴⁷

Dak'Art - Nombre de prix



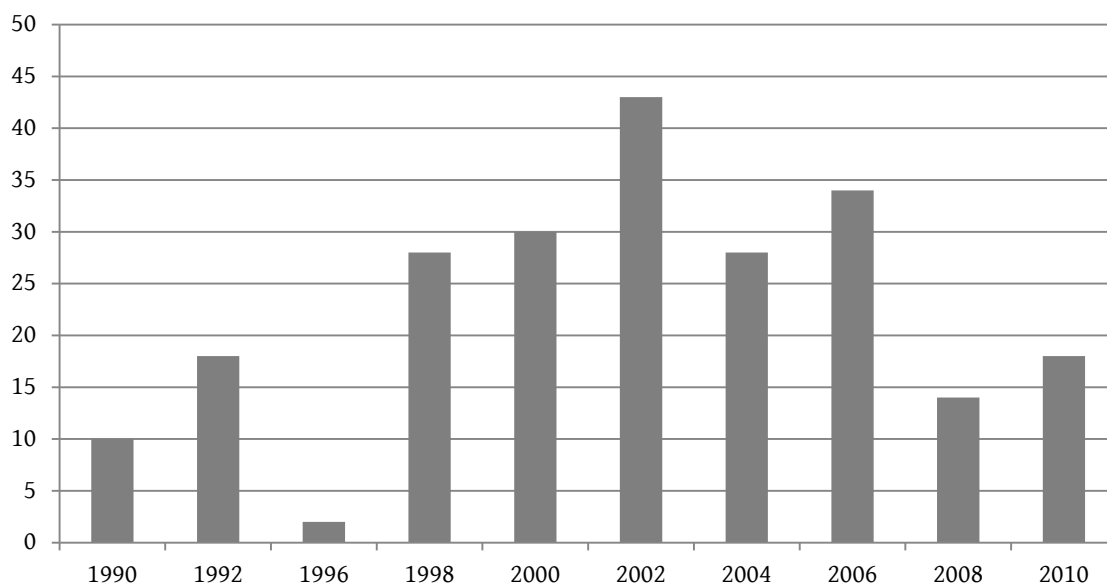
Lorsque l'on parle de partenaires, il ne s'agit pas nécessairement d'argent. Dans la plupart des projets culturels le soutien financier principal provient d'une ou de deux sources principales (gouvernements ou sponsors). Les principaux donateurs assurent la continuité de l'événement lorsqu'il s'agit d'une manifestation qui se répète et ils couvrent les frais de gestion ; tous les autres partenaires contribuent au moyen de services, de support technique, de petites subventions et de différentes formes d'échanges.

La contribution des partenaires peut couvrir une quantité de frais différents relatifs aux locaux, à la conciergerie, à l'équipement, au transport, à la communication, au personnel, à la production ou à l'expédition d'une œuvre spécifique. Certains partenaires peuvent être appelés à assumer les dépenses relatives à des personnes particulières : les institutions de coopération culturelle peuvent par exemple soutenir la participation des artistes de leur nationalité ; l'Institut Goethe peut couvrir les frais des artistes allemands ou des artistes binationaux qui possèdent la nationalité allemande⁴⁸ ; il arrive aussi qu'un partenaire désire offrir une contribution avec des personnes, de l'équipement ou des services, indépendamment du fait que le projet ait explicité le besoin ou le désir de telles personnes,

47 Conférence Rémi Sagna et N'Goné Fall, Paris, 11/01/2006.

48 *Ars&Urbis International Workshop*, Douala, 26/02-20/03/2007.

Partenaires de Dak'Art



tel équipement et tels services. Les partenaires peuvent en outre proposer un prix en argent ou sous forme d'hospitalité à un artiste lauréat ou envoyer des conférenciers à des rencontres et en assurer directement les dépenses.

Le soutien des partenaires ne passe donc pas forcément par le compte courant de l'organisateur du projet. Le même problème comptable se produit pour le bénévolat ; le fait que les commissaires, les artistes, les rédacteurs du catalogue, les journalistes et les stagiaires ne soient pas ou très peu payés ne signifie pas que leur travail ne vaille rien, mais que ce travail est offert pour soutenir le projet. Dans les rencontres internationales on discute beaucoup sur la manière de réorganiser la comptabilité afin que tout type de contribution soit pris en considération, pas exclusivement lorsqu'il y a transfert d'argent⁴⁹.

L'œuvre de Dominique Zinkpe (né en 1969 au Bénin) *Malgré tout* a eu un grand succès à Dak'Art 2002 et a remporté le prix des pays de langue française. C'est la sculpture d'un homme grandeur nature fait de cordes (caractère distinctif des personnages de Zinkpe), couché sur un lit d'hôpital, bien nourri par goutte à goutte de différentes couleurs sur lesquels est écrit le nom d'une trentaine d'organisations humanitaires.

Les biennales sont une plateforme idéale pour la participation de nombreux partenaires et pour de nombreuses contributions (y compris volontaires, services et matériel). A l'intérieur et autour de la biennale se crée un vaste réseau de ressources plus visibles dans le programme et la liste des partenaires que dans le budget⁵⁰. C'est précisément au sein de ce réseau que la dimension internationale de l'événement est particulièrement visible. Toute contribution converge en direction du projet soutenu, mais revient par la suite au partenaire. C'est le concept-même du partenariat : deux institutions qui sont partenaires d'un projet donnent et reçoivent réciproquement.

⁴⁹ Citons à ce propos ce qui se fait actuellement au niveau international pour une comptabilité triple. Cf. Benjamin Bibas, *Vers une comptabilité écologique : Contribution au débat sur les nouveaux indicateurs de richesse* in "Novo-Ideo.org", 26/08/2010 ; Jacques de Saint Front et Michel Veillard, *L'entreprise devrait présenter trois bilans : économique, social et environnemental* in "Novo-Ideo.org", 26/08/2010.

⁵⁰ Dans le cas de la Biennale de Dakar les événements off en sont la représentation la plus efficace.

Le mot "partenaire" est largement utilisé, mais la caractéristique bilatérale des partenariats est rarement explicitée dans les accords et dans la stratégie de communication des institutions. Prenons le cas d'*Africalia* en 2002 : dans son catalogue, la Biennale de Dakar remercie *Africalia* en qualité de partenaire et *Africalia* à son tour écrit sur son site Web et dans sa documentation qu'elle a soutenu la biennale avec une contribution. Mais si *Africalia* est réellement partenaire de *Dak'Art*, ne devrait-on pas écrire quelque part de quelle manière *Dak'Art* contribue à *Africalia* ? La contribution peut être quantifiée comme tant d'euros pour la communication, les brochures, le personnel mis à disposition ou la participation à la mission d'*Africalia*...



L'ambiguïté du concept de "partenaire" et la présence de nombreuses organisations internationales dans certains projets culturels tels que les biennales ont des conséquences inévitables dans le processus de négociation et quelle que soit l'importance des subventions, tout projet culturel doit négocier avec ses partenaires et le résultat dépend de la dynamique du pouvoir. Ces négociations intéressent évidemment et surtout les gouvernements et exige de la diplomatie. Un projet culturel organisé en Allemagne, par exemple, pourra ne pas rencontrer les mêmes pressions ni affronter le même type de négociations qu'un projet en Italie ou au Sénégal.

Toutes les institutions concernées en tant que partenaires ont un pouvoir, pas nécessairement directement proportionnel à leur contribution. Par exemple la coopération française à la Biennale de Dakar a une visibilité bien supérieure à son soutien financier effectif ; en revanche, la Commission européenne apparaissait comme le plus important bailleur de fonds de *Dak'Art* jusqu'au moment où les administrateurs ont indiqué dans leur budget la contribution du Sénégal en mettant en évidence les frais supportés par le gouvernement⁵¹. Les sponsors soutiennent certaines manifestations culturelles pour exposer leur marque à la vue des clients potentiels et par conséquent exigent que les projets qu'ils soutiennent investissent autant que possible dans la communication. La publicité n'est cependant pas la seule raison qui les pousse à participer : la passion pour l'art d'un chef d'entreprise compte quelquefois plus que l'espoir d'un bénéfice économique⁵².

Les gouvernements

La contribution des gouvernements ne peut manquer dans les grandes expositions internationales. Pour une nation, exposer son patrimoine culturel est un moyen de promouvoir et de faciliter les relations avec l'étranger⁵³. Comme nous l'avons déjà vu, les ambassades, les centres culturels et les institutions d'art soutiennent "leurs" artistes à l'étranger mais, ces dernières décennies, cette catégorie comprend aussi des artistes qui ont plus qu'une nationalité. Les gouvernements et les municipalités apprécient de plus en plus les biennales qui ont la capacité à promouvoir l'intérêt d'un vaste public pour leur pays ou leur ville aussi bien que le tourisme. Cela vaut également pour les nombreux

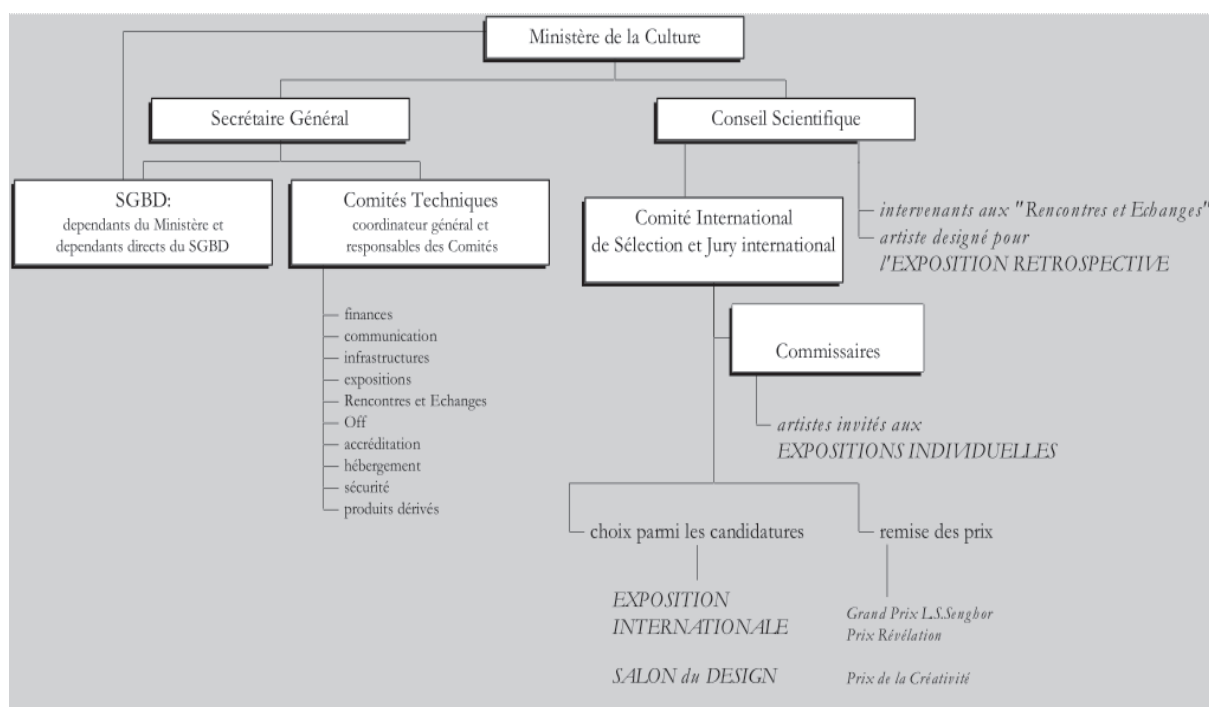
51 N'Goné Fall (int.), Paris, 23/05/2005.

52 Le soutien d'Eiffage Sénégal à *Dak'Art* doit certainement être attribué à la passion pour l'art de Gérard Senac, directeur général de la société et membre actif du comité d'orientation de la biennale.

53 Sur la construction des nations cf. Benedict Anderson, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (ed. or. 1983), Verso, London, 1991.

gouvernements africains. Le manque de soutien national peut également avoir des conséquences positives lorsque le gouvernement national est si peu intéressé à la culture qu'il lui accorde une certaine liberté⁵⁴.

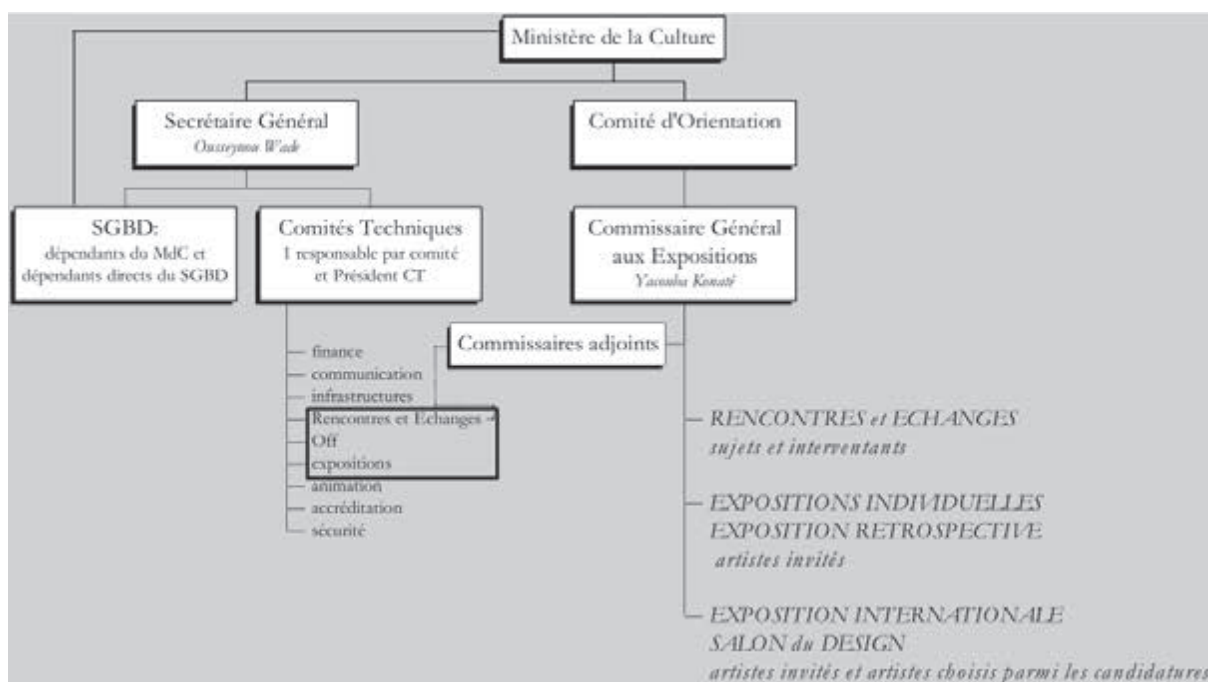
Le cas du Sénégal mérite d'être analysé plus en détail⁵⁵.



Structure juridico-institutionnelle de la Biennale de Dakar, édition 2006. Irene Pizzoccaro, *Dalla Biennale di Dakar al mercato internazionale dell'arte africana contemporanea*, tesi di laurea, Università Commerciale "L. Bocconi", Corso di laurea in Economia per le Arti, la Cultura e la Comunicazione. Milan, 2005

54 Cf. François Matarasso, *L'état, c'est nous : arte, sussidi e stato nei regimi democratici* in "Economia della Cultura", n. 4, Il Mulino, Bologna, 2004.

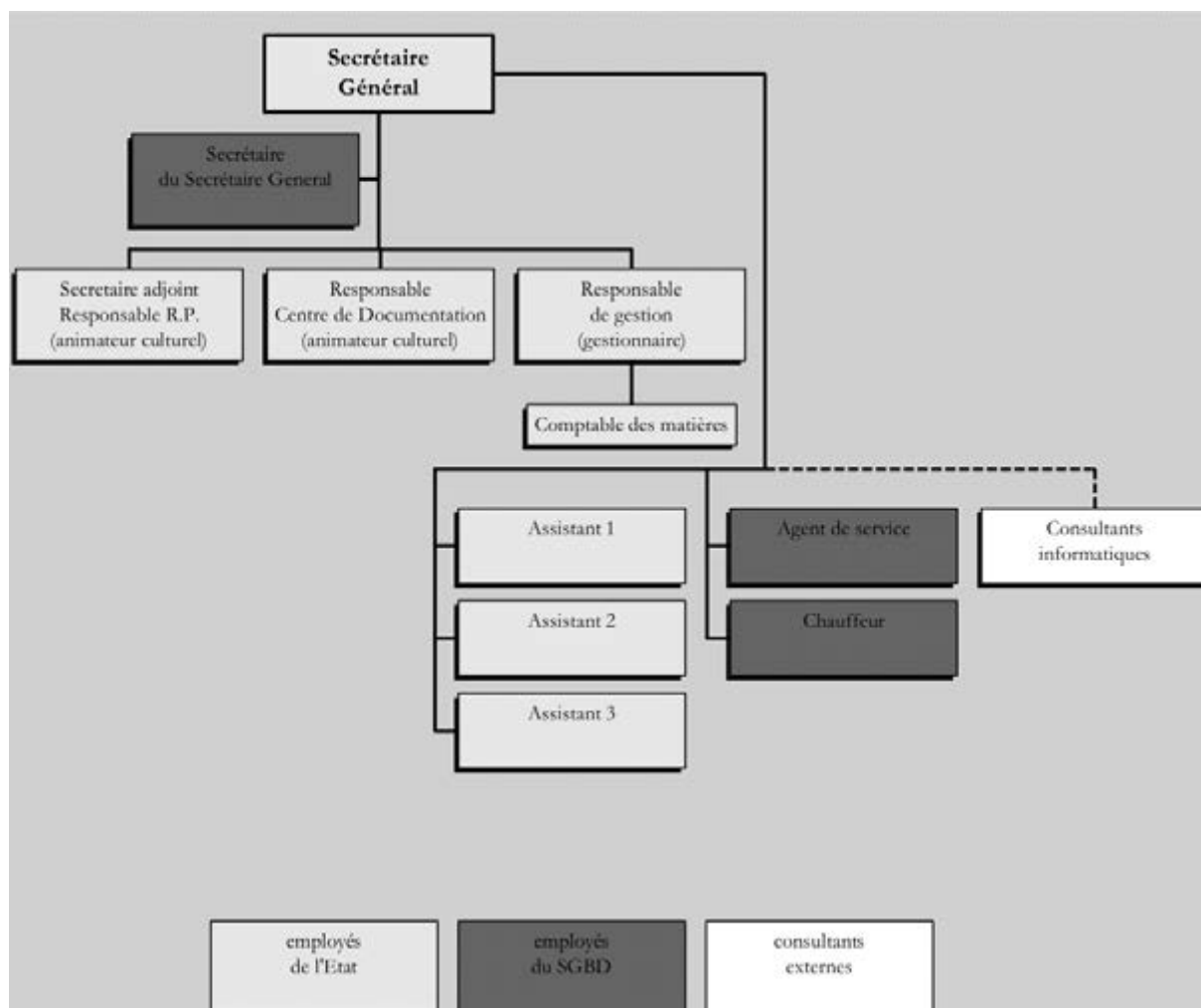
55 Cf. *Les Convergences Culturelles au sein de la Nation Sénégalaise : Actes du colloque de Kaolack 08-13/06/1994*, (dir.) Moustapha Tambadou, Ministère de la Culture, Coopération Française, Dakar, 1994.



Structure juridico-institutionnelle de la Biennale de Dakar, édition 2006. Irene Pizzoccaro, *Dalla Biennale di Dakar al mercato internazionale dell'arte africana contemporanea*, tesi di laurea, Università Commerciale "L. Bocconi", Corso di laurea in Economia per le Arti, la Cultura e la Comunicazione. Milan, 2005

Rémi Sagna, qui était au Ministère de la Culture, a considéré la nécessité de créer une structure, jusque-là inexistante, qui allait justement conduire, exécuter, réfléchir et piloter cette manifestation pour qu'elle soit pérenne. La biennale est donc devenue une structure autonome toujours sous la tutelle du Ministère de la Culture. C'est encore le cas aujourd'hui : la biennale est en effet un Département du Ministère de la Culture du Sénégal et tous ceux qui travaillent en son sein au quotidien sont des fonctionnaires détachés du même Ministère. N'Goné Fall⁵⁶

⁵⁶ Conférence Rémi Sagna et N'Goné Fall, Paris, 11/01/2006.



Secrétariat général de la Biennale de Dakar. Irene Pizzoccaro, *Dalla Biennale di Dakar al mercato internazionale dell'arte africana contemporanea*, tesi di laurea, Università Commerciale "L. Bocconi", Corso di laurea in Economia per le Arti, la Cultura e la Comunicazione. Milan, 2005

Sénégal in *Art contemporain du Sénégal*, La grande arche de la fraternité, Ministère de la Coopération et du développement, 1990

Si pour l'édition de 1992 l'intérêt du Sénégal pour *Dak'Art* était en fait l'intérêt politique particulier d'Abdou Diouf (les élections étaient imminentes), pour l'édition 1996 il s'est agi d'une réelle implication du gouvernement qui visait à promouvoir une image vivante du Sénégal et un nouveau rôle de Dakar comme capitale des arts visuels. Malgré les difficultés d'organisation et les limites indéniables de la manifestation, *Dak'Art 1996* a été perçue comme le début d'un engagement à développer et à améliorer au fil du temps, contrairement à la biennale de 1992 qui avait été perçue plutôt positivement, mais pour le simple fait qu'elle avait pu avoir lieu. En quatre ans, la manifestation avait été bien améliorée : le secrétariat général avait été institutionnalisé (plus autonome et avec plus de responsabilités qu'auparavant) et les organisateurs avaient fait preuve de meilleures compétences. En 2000, autre révolution pour *Dak'Art* : le nouveau Président Wade est élu quelques mois avant l'ouverture de la biennale. Pour la première fois au Sénégal, un nouveau parti politique monte au pouvoir après quatre décennies de monopole de l'Union



Progressiste. Les organisateurs de *Dak'Art* restent en suspens : personne ne peut prévoir les conséquences du changement de gouvernement ; on ne sait pas si l'événement sera possible, s'il sera reporté ou même annulé, si les financements promis arriveront et surtout si l'on peut compter sur le président. La capacité de la biennale à survivre montre clairement la force et l'indépendance du secrétaire général Rémi Sagna et le niveau de consolidation que la manifestation a atteint au fil des ans.

Rémi Sagna lui était supposé de faire un bilan en mai, alors que les élections présidentielles étaient en avril. Il n'y avait aucune assurance de la part de l'Etat, aucune certitude sur le déblocage de fonds et il fallait quand même lancer la machine. Tout le monde s'interrogeait sur le futur du Sénégal, sur le futur de la biennale, sur la démocratie des élections. Finalement la biennale a eu lieu, assez miraculeusement, et on peut dire que Rémi Sagna l'a sauvée pour la deuxième fois, en assurant cette phase de transition entre un pouvoir et l'autre. N'Goné Fall⁵⁷



Sénégal in *Bildende Kunst der Gegenwart in Senegal*, Museum für Volkerkunde, 1989, Stadt Frankfurt am Main

Abdoulaye Wade entre en fonction le 1^{er} avril 2000. La biennale ouvre ses portes le 5 mai. Les artistes, les commissaires et les opérateurs culturels sénégalais attendent avec préoccupation le discours de leur nouveau chef d'Etat. "Le président du Sénégal est le saint patron des artistes" – déclare Wade avec un sourire de bénédiction. Applaudissements frénétiques, joie, enthousiasme et encouragement se répandent dans la salle du Théâtre Sorrano, généreusement décorée pour l'inauguration. Peut-être, rêvent les participants, peut-être que le Musée Dynamique va rouvrir ses portes, peut-être y aura-t-il de nouveaux fonds pour la culture, peut-être y aura-t-il un retour à l'ère de gloire de la culture Senghor. Peut-être.

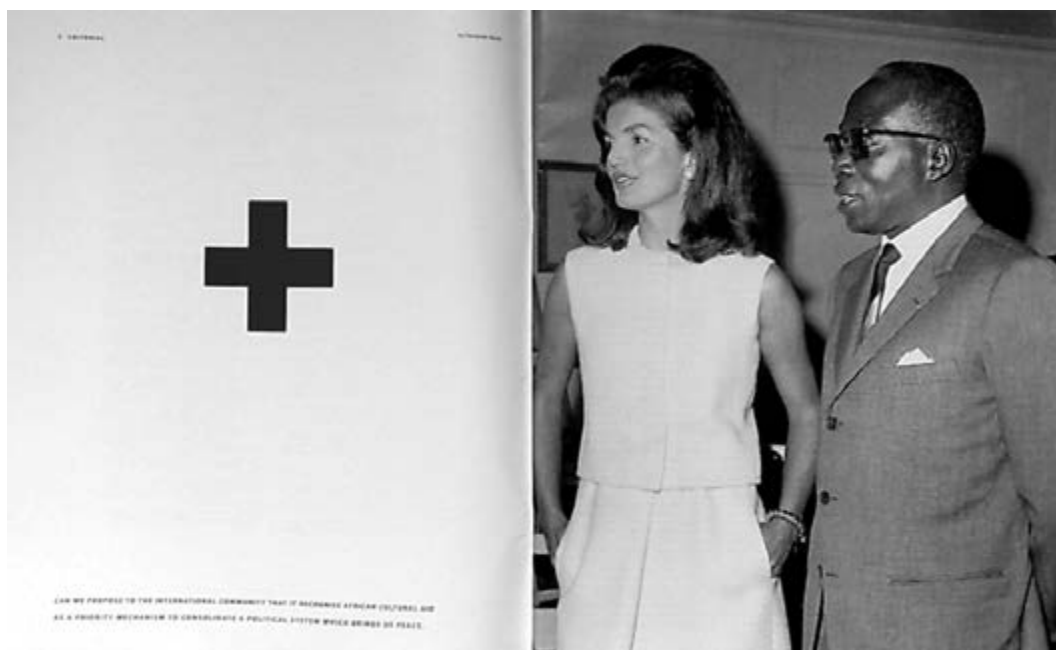
Je voudrais donc dire "merci" à tous. Et d'abord merci à notre cher Léopold Sédar Senghor. Monsieur le Président, l'histoire vous a donné raison. L'heure des peuples a sonné et c'est bien l'heure de la culture et de la liberté. Nous vous dédions cette biennale comme vous a été dédiée l'Université d'Alexandrie, ce cœur vivant d'une Francophonie de développement que vous avez toujours appelée de vos vœux. Abdou Diouf⁵⁸

Léopold Sédar Senghor est une ombre constante des projets culturels sénégalais⁵⁹. Senghor parlait constamment de la culture, il investissait pour les artistes et les intellectuels, il considérait les arts comme de un véhicule pour une nouvelle perception du Sénégal et de l'Afrique, comme un outil idéologique pour bâtir une nation et lui donner une place

57 Conférence Rémi Sagna et N'Goné Fall, Paris, 11/01/2006.

58 Allocation prononcée par son Excellence Monsieur Abdou Diouf, Président de la République du Sénégal lors de la Cérémonie inaugurale de la Première Biennale des Arts et Lettres de Dakar, 12 Décembre 1990 in *Colloque International "Aires Culturelles et Création Littéraire en Afrique"*, Les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal, 1990, p. 9.

59 Cf. Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow: Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*, Duke University Press, Durham & London, 2004.



Fernando Alvim, *Editorial (Can we propose to the international community that it recognise African culture aid as a priority mechanism to consolidate a political system which bring us peace)* in "Co@artnews", 2002, p. 2-3

prépondérante sur le continent et dans le monde⁶⁰. Mais en observant l'approche de Senghor d'une certaine distance, on se rend compte de combien son rôle était envahissant. Les artistes étaient bien soutenus par l'Etat, mais ils étaient également choisis par l'Etat : les artistes de l'Ecole de Dakar étaient présentés et exportés comme l'image du gouvernement et de la Négritude, laissant peu de place pour l'expérimentation et la vraie liberté d'expression. Paradoxalement, les artistes acquièrent beaucoup plus de liberté sous la présidence d'Abdou Diouf, qui monte au pouvoir pendant la crise économique des années quatre-vingt comme explique Tracy Snipe⁶¹. Le Village des Arts est fermé, le Musée Dynamique est converti en Palais de Justice, mais surtout la référence constante à l'importance de la culture disparaît aussi des discours présidentiels. C'est précisément à ce moment que les artistes s'activent avec plus de vigueur : orphelins du mécène des arts, ce sont eux qui rouvrent les galeries, les ateliers et les espaces indépendants ; ce sont eux qui organisent et participent à des laboratoires et des réseaux internationaux ; et ce sont toujours eux qui veulent la biennale. Yacouba Konaté⁶² a certainement raison de souligner le rôle du président Diouf à l'appui de *Dak'Art*, mais peut-être que, plus que son intérêt personnel pour la biennale, c'est son manque d'intérêt qui en assure la continuité : il choisit d'accepter un projet qui appartient à d'autres.

L'approche du président Wade est donc très différente. Dix ans et six biennales après son

⁶⁰ Il s'agissait d'un des principes fondamentaux de la politique culturelle promue par Léopold Sédar Senghor. Soutenir la culture et l'art en créant des écoles, des musées, des institutions et des événements culturels n'était pas un caprice pour Senghor mais un pas nécessaire pour stimuler le développement politique et économique du Sénégal et de l'Afrique toute entière, comme il l'avait clairement soutenu à l'occasion du *First International Congress of Black Writers and Artists* de 1956. Leopold Sedar Senghor, *The Spirit of Civilisation or the Laws of African Negro Culture in First International Congress of Black Writers and Artists*, ed. Presence Africaine, Paris, 1956, p. 51-64.

⁶¹ Tracy D. Snipe, *Arts and Politics in Senegal 1960-1996*, Africa World Press, Trenton (NJ) / Asmara, 1998.

⁶² Yacouba Konaté, *La biennale de Dakar : pour une esthétique de la création contemporaine africaine : tête à tête avec Adorno*. L'Harmattan, Paris, 2009.

élection, toujours pas de musée Dynamique, pas de nouveaux financements, pas de soutien aux artistes. Une rumeur circule cependant dans l'air depuis 2004 : le président veut un nouveau Festival Mondial des Arts Nègres, organisé pour la première fois par Senghor en 1966. Porte du Millénaire, Monument de la Renaissance Africaine, nouvelles routes, plans stratégiques à long terme : le gigantisme de l'esthétique du président Wade semble envahir toute l'architecture de Dakar et le projet du festival s'inscrit parfaitement dans le cadre. Et les artistes ? Et les intellectuels ? Le président compte sur son architecte et conseiller Pierre Goudiaby Atépa ; il s'est confié à des constructeurs de Corée ; il a pris l'initiative tout seul. Pendant la présidence de Wade (le président du changement tant attendu), *Dak'Art* doit négocier d'abord son existence et ensuite le soutien du gouvernement.

N'Goné Fall : Il y a toujours eu cette fierté de dire : la biennale c'est une histoire sénégalaise, née d'une idée endogène, dirigée par des Sénégalais, avec essentiellement des fonds publics sénégalais. Donc on va bien écouter ce que les gens de l'extérieur ont à dire, mais on garde notre liberté d'agir et de penser.

Rémi Sagna : C'est vrai, mais il faut dire très franchement, que si nous n'avions pas eu le soutien aussi de la coopération internationale et surtout celui de l'Union européenne, nous n'aurions pas réussi ce que nous avons fait. L'argent du Sénégal n'aurait certainement pas suffi pour organiser cette manifestation.

N'Goné Fall : L'UE est le second bailleur ; le principal, si on regarde le paiement "en cash" depuis toujours... La contribution de l'UE a servi non seulement à organiser l'événement, mais à équiper le secrétariat général et à prendre en charge tous les voyages des artistes et leur séjour. Aujourd'hui la contribution de l'Etat s'est équilibrée, mais avant ce n'était pas comme ça⁶³.

Les institutions étrangères en Afrique

Only Tarzan could beat his chest and win respect. Others would be laughed at. Paul Theroux⁶⁴

Le rôle des organisations qui ont des centres dans différents pays est essentiel pour la diffusion de la connaissance de la réalité de ces nations. Il peut s'agir de centres culturels étrangers (en particulier *CulturesFrance*, *Pro Helvetia* et Institut Goethe), d'ONG de coopération et de développement et de fondations (dont la plus importante en Afrique est certainement la Fondation Ford).

Dés le milieu des années 1980, les centres culturels de la coopération internationale cessent d'être uniquement des centres d'accueil pour devenir également des appuis relativement puissants de la promotion des artistes locaux, à l'échelle sous-régionale ou internationale. Yacouba Konaté⁶⁵

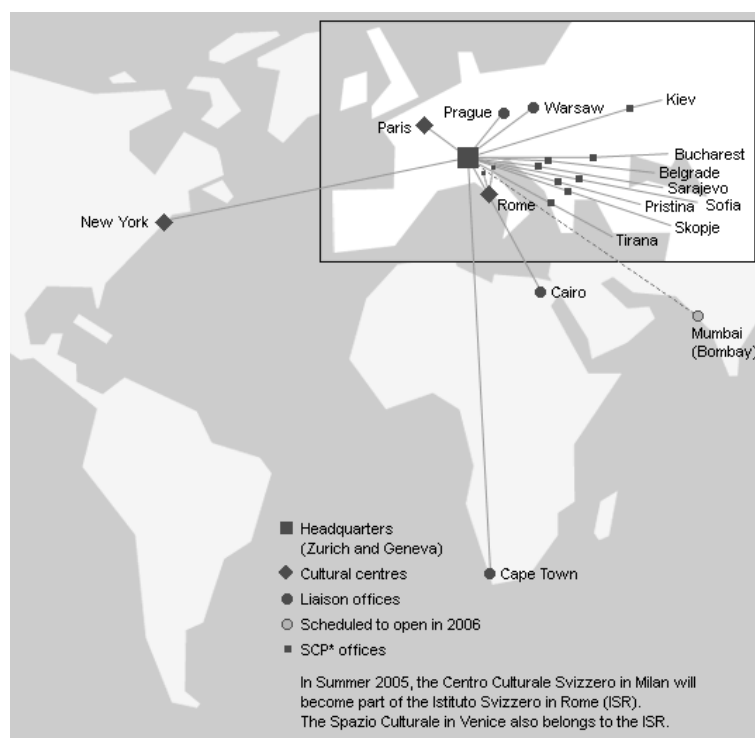
63 Conférence Rémi Sagna et N'Goné Fall, Paris, 11/01/2006.

64 Paul Theroux, *Tarzan is an Expatriate* in "Transition", n. 76-76, 1997, p. 48.

65 Yacouba Konaté, *Africains artistes ou artistes africains ?* in *Dak'Art 2002 : 5ème Biennale de l'Art Africain Contemporain* (cat. expo), La Biennale des Arts de Dakar, Dakar, 2002, p. 137.



Ford Foundation offices, site internet Fondation Ford, 2008



Pro Helvetia, site internet Pro Helvetia, 2008

Le poids de ces différentes institutions internationales dépend de la politique culturelle nationale, de questions géopolitiques (souvent liées à des sphères d'influence et au passé colonial) et des différentes situations nationales où ces institutions sont situées⁶⁶. Elles peuvent offrir un soutien financier ou des projets bilatéraux et multilatéraux (des expositions, des ateliers, des festivals, des biennales et des triennales).

66 Cf. André Malraux, *La politique, la culture : Discours, articles, entretiens (1925-1975)*, Editions Gallimard, Paris, 1996 ; Jean-Pierre Warnier, *La mondialisation de la culture*, Editions La Découverte, Paris, 1999 ; Jean-Michel Djian, *Politique culturelle : la fin d'un mythe*, Editions Gallimard, Paris, 2005.

CulturesFrance soutient désormais la promotion et la diffusion des expressions artistiques africaines contemporaines dans une double approche : le développement culturel et l'accès au marché international, avec comme ligne conductrice de créer les conditions d'une véritable autonomie du secteur de la création artistique. *CulturesFrance*⁶⁷

Le cas d'*AFAA-Afrique en Créations* – rebaptisé *CulturesFrance* – est peut-être le plus emblématique en Afrique. Accusé pendant des décennies de monopole et de néo-colonialisme français, *CulturesFrance* a une présence très significative sur le continent. Grâce à son engagement dans l'organisation des biennales de la danse et de la photographie, l'institution – financée directement par le Ministère des Affaires Etrangères – a un rôle important en fournit une visibilité internationale à la production de ces secteurs⁶⁸.

D'autres organisations en Afrique, comme la Fondation Ford et Prince Claus, ont investi davantage dans les institutions culturelles (centres, associations, initiatives d'artistes)⁶⁹ et dans la participation de l'Afrique à la Biennale de Venise.



Dak'Art et les bailleurs de fonds internationaux

Unité culturelle africaine. Mise en œuvre de stratégies de codéveloppement fondées sur des politiques culturelles réellement nationales et populaires. Les buts que voilà ont été très bien compris par nos partenaires. Ils ont été nombreux à percevoir immédiatement l'importance de nos objectifs et la justesse de notre démarche. Leur générosité lucide a permis à la Biennale de se tenir. Je voudrais leur exprimer ma sincère gratitude pour le soutien matériel, logistique et financier qu'ils nous ont apporté. Je voudrais citer tout particulièrement les partenaires étrangers : l'OUA, l'UNESCO, le PNUD, l'ACCT, le Comité International du Suivi du Sommet Francophone, la Fondation CEE/ACP. Tous organismes de coopération multilatérale qui ont été vigoureusement épaulés par les pays amis qui sont la France, le Canada, ainsi que par la Communauté française de Belgique. Abdou Diouf⁷⁰

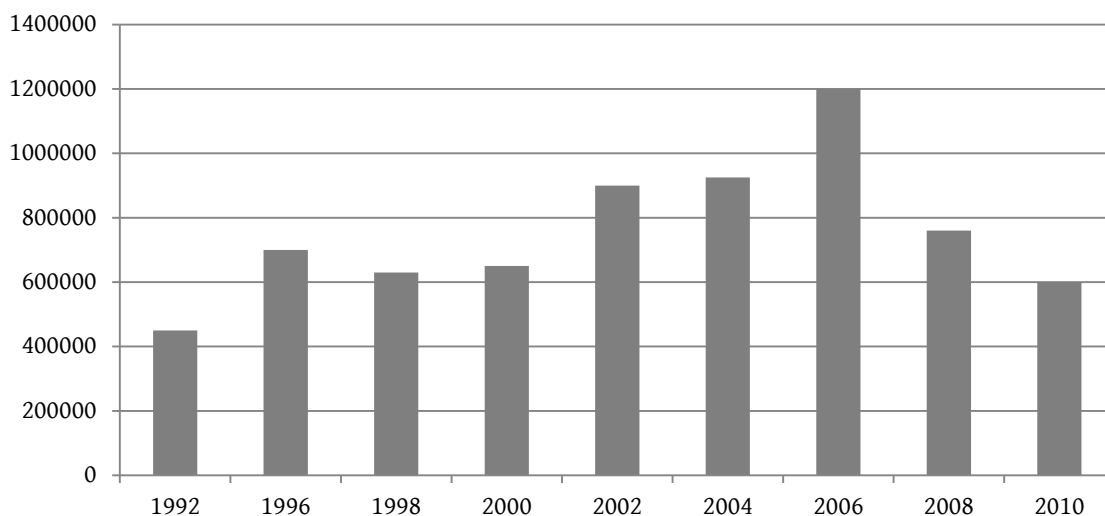
67 Site Internet d'Afrique en Créations, 2009.

68 Guy Lacroix, *Artistes sans frontières : Une histoire de l'AFAA*, AFAA, Paris, 2002 ; *CulturesFrance, Rapport d'activité, 2004-2008* ; *Les centres culturels français en Afrique : Evaluation de l'action des CCF dans les pays du Champ*, Ministère de la Coopération et du Développement, Paris, 1991 ; Jean-Loup Amselle, *L'art de la friche : Essai sur l'art africain contemporain*, Editions Flammarion, Paris, 2005, chapitre 7.

69 Les fondations Ford et Prince Claus ont des disponibilités économiques très différentes (ex. report 2009 : Fondation Ford *Program Education, Creativity and Free Expression* : 118.535.625 euro [166.542.535 \$] ; Prince Claus Fund Total program expenditure 4.401.699 euro) Les deux fondations collaborent au soutien de *Triangle Arts Trust* et la Fondation Prince Claus a reçu en 2006 une subvention de 100.000 \$ de la Fondation Ford pour un projet de formation (Grant Database, Ford Foundation, avec la note "This grant was made prior to the foundation's adoption of Initiative-based grant making").

70 Allocation prononcée par son Excellence Monsieur Abdou Diouf, Président de la République du Sénégal lors de la Cérémonie inaugurale de la Première Biennale des Arts et Lettres de Dakar, 12 Décembre 1990 in *Colloque International "Aires Culturelles et Création Littéraire en Afrique"*, Les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal, Dakar, 1990, p. 9.

Budget Biennale



La Biennale peut compter sur trois principaux bailleurs de fonds : le gouvernement sénégalais (les Ministères de la Culture, du Tourisme et la Municipalité de la ville de Dakar)⁷¹, les partenaires de coopération (Commission européenne⁷², ACCT, UNESCO, la France, la Communauté française de Belgique et du Canada) et les sponsors privés⁷³.

Après l'adoption par l'Assemblée Nationale du Sénégal, en sa séance du vendredi 24 mars 1955, de la Loi n. 95-11 du 7 avril 1995, instituant la Fondation d'utilité publique, *Dak'Art* 96 et 98 entrent dans le bal pour animer le débat autour de l'impérieuse nécessité de définir des alternatives pour le financement de la Culture et de la solidarité, en convoquant les premières assises du mécénat culturel d'entreprise, dans la salle de conférence du Conseil Economique et Social, avec la présence de délégués de l'Association pour le Développement du Mécénat Industriel et Commercial (ADMICAL) de France créé en 1979, du Conseil supérieur du Mécénat au Ministère de la Culture, de la Fondation de France avec son service de Conseil en mécénat d'entreprise. Ousmane Sow Huchard⁷⁴

La Biennale de Dakar a été soutenue par des organisations internationales et par des gouvernements à travers ministères, ambassades et centres culturels. Les organismes internationaux sont la Commission européenne, CEDEAO-Communauté économique des Etats de l'Afrique de l'Ouest, UEMAO-Union économique et monétaire ouest-africaine, l'Organisation internationale de la Francophonie, UNICEF, PNUD-Programme des Nations-

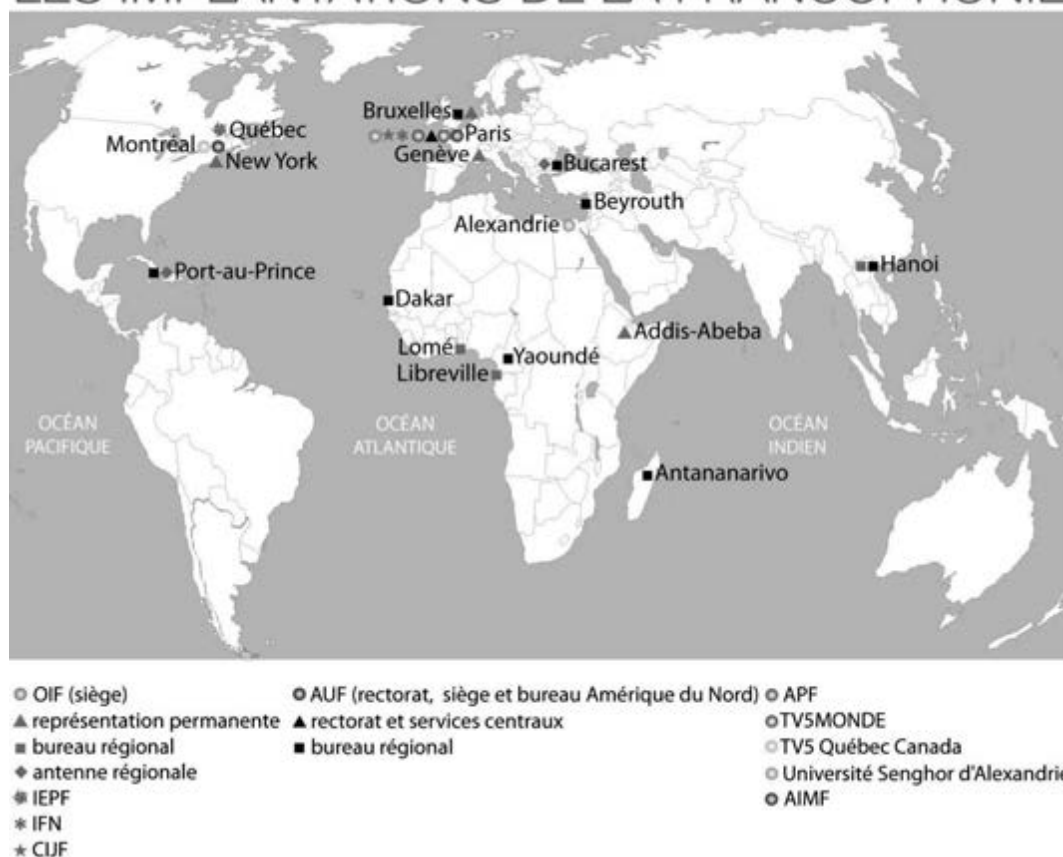
71 Sur la structure administrative sénégalaise, les infrastructures et le soutien à la culture cf. Abdou Sylla, *Ars Plastique et Etat : Trente-Cinq Ans de mécénat au Sénégal*, IFAN-Ch-A. Diop / Université Ch. A. Diop de Dakar, Dakar, 1998.

72 Cf. "Hors secteurs de concentration sont également à mentionner le projet d'appui à la réalisation de la Biennale de Dakar [...]" Commission européenne, *Programmes de coopération extérieure, Sénégal*, en ligne 2010. Cf. aussi Danielle Cliché, Ritva Mitchell et Andreas Wiesand, *Creative Europe : On Governance and Management of Artistic Creativity in Europe*, ERICarts, Bonn, 2002.

73 Cf. Irene Pizzoccaro, *Dalla Biennale di Dakar al mercato internazionale dell'arte africana contemporanea*, tesi di laurea, Università Commerciale "L. Bocconi", Corso di laurea in Economia per le Arti, la Cultura e la Comunicazione. Milano, 2005. Dans le graphique le budget 2010 est une estimation.

74 Ousmane Sow Huchard, *Dak'art, 10 ans déjà...* in *Dak'Art 2002 : 5ème Biennale de l'Art Africain Contemporain* (cat. expo), La Biennale des Arts de Dakar, Dakar, 2002, p. 130.

LES IMPLANTATIONS DE LA FRANCOPHONIE



Organisation internationale de la Francophonie, *Implantations dans le monde*, site internet Organisation internationale de la Francophonie, 2010

Unies pour le développement ; à partir de 2010, la Biennale de Dakar n'est plus financée par la Commission européenne. Les gouvernements sont Allemagne (Goethe Institut), Autriche, Belgique, Chine, Canada, Espagne, Etats-Unis d'Amérique, France, Grande Bretagne (British Council), Inde, Pays-Bas et Suisse. La Fondation Prince Claus, Africalia, la Fondation Jean-Paul Blanchère et HIVOS ont aussi soutenu *Dak'Art*.

Le fait que les biennales soient des événements internationaux impose la coopération de plusieurs gouvernements et institutions. La particularité de la Biennale de Dakar est qu'elle est soutenue par un type particulier de coopération : la coopération pour le développement. Comme de nombreux projets culturels mis en œuvre en Afrique, *Dak'Art* reçoit des ressources destinées au développement⁷⁵. Certains donateurs ont inclus la promotion de l'industrie culturelle parmi leurs activités, d'autres considèrent la culture comme un instrument important de développement, d'autres encore demandent que les projets qu'ils soutiennent expliquent clairement leur capacité à influencer le marché, à créer des emplois, à opérer des transformations urbaines et à améliorer l'instruction.

75 La justification de l'existence et, surtout, de la promotion économique de l'art africain en termes de développement politique et économique devient en même temps une stratégie fonctionnelle et efficace et une limite, comme le soutient Achille Mbembe dans une intervention récente. Achille Mbembe and Vivian Paulissen, *African Contemporary Art : Negotiating the Terms of Recognition*, Johannesburg Workshop in Theory and Criticism, ed. University of the Witwatersrand, JWRC, 12/10/2009, p. 724.

La corrélation entre culture et développement est souvent prise en considération dans les études sur l'impact des festivals, des biennales et des grandes manifestations internationales⁷⁶. Les nombreux économistes qui ont étudié les enjeux économiques du tourisme et de la création d'interventions urbaines ainsi que l'impact économique des grands musées ont démontré, en synthèse, que la culture contribue au développement. La culture est ainsi devenue partie intégrante du discours politique, objet de déclarations et de traités⁷⁷.

UNESCO, *The 2009-2010 World Heritage Map*. 2.50 € including postage and handling. Order a map AND make an additional voluntary donation



L'UNESCO et l'Union européenne ont joué un rôle important dans l'organisation et la promotion de réunions intergouvernementales⁷⁸ et toutes deux ont été partenaires de la Biennale de Dakar; la participation européenne a été essentielle lors de la redéfinition de *Dak'Art 2006*. En 1993, la première Biennale d'art de Dakar a été évaluée et soumise à un processus de restructuration : le nouveau projet de la Biennale a été confié au Comité Scientifique de *Dak'Art*. Lors de la conférence organisée à l'EHESS le 11 janvier 2006, Rémi Sagna, Secrétaire Général de Dakar jusqu'en 2000, en a parlé en ces termes :

Iolanda Pensa : Dans le passage entre la Biennale de 1992 et la Biennale de 1996 quel rôle ont joué les financiers ? Est-ce que les bailleurs de fonds, la Commission européenne, la Coopération bilatérale et multilatérale ont insisté pour avoir une Biennale consacrée à l'art africain ou aux pays du Sud ? Etaient-ce des interlocuteurs forts ou faibles ?

Rémi Sagna : Ils ne nous ont pas imposé l'option Biennale de l'art africain contemporain. Les principaux partenaires financiers ont été associés à la réflexion et, dans ce cadre, ils ont contribué énormément, se sont interrogés sur la pertinence de nos choix, de nos concepts, de nos options. Ils se sont positionnés comme des partenaires. Certains, parfois, comme des experts, des spécialistes. Ils ont été associés à toutes les évaluations. L'idée d'une Biennale ayant une spécificité africaine a été évoquée sans insistance à l'occasion d'un séminaire d'évaluation de l'édition de 1992. Mais c'est dans le cadre des travaux du Conseil scientifique que la nécessité de consacrer la Biennale de Dakar à l'art africain contemporain a été franchement et clairement formulée et discutée, pour être ensuite ouvertement soutenue au financement, dont l'Union européenne. Certains partenaires de la coopération bilatérale ne l'ont pas soutenue, mais ne l'ont pas combattue non plus, même s'ils étaient un peu réservés par rapport à ce nouveau concept qui donnait vraiment peu de

76 Cf. *Metodologia di valutazione di impatto degli interventi culturali*, (dir.) Elvina Degiarde, con Guido Guerzoni, Jessica F. Silvani, Emanuela Bonicalzi, IReR-Istituto Regionale di Ricerca della Lombardia, 2006 ; Guido Guerzoni, *Effettofestival. L'impatto economico dei festival di approfondimento culturale*, Fondazione Eventi et Fondazione Carispe, 2008.

77 Cf. "Africa e Mediterraneo", dossier *Politiche culturali nei Paesi di Africa, Caraibi e Pacifico*, 2/09 (68), 12/2009.

78 Cf. Joseph Owona Ntsama, *Le cas du PSIC-Cameroun* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 80-83 ; Stefano Manservigi, *Is there a New Approach to Culture and Development in the Strategy of the EU Development Policy ?* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Politiche culturali nei Paesi di Africa, Caraibi e Pacifico*, 2/09 (68), 12/2009, p. 14-18 ; Oriol Freixa Matalonga, *UNESCO and the "Culture and Development" Binomium* in ibidem, p. 19-21 ; Isabelle Bosman, *Quelques observations et questions relatives à la coopération culturelle européenne* in ibidem, p. 28-33.

place, dans la partie officielle, à la participation d'artistes de leurs pays comme ce fut le cas en 1992. Nos partenaires étaient des interlocuteurs forts. Mais il est vrai aussi qu'ils avaient en face d'eux des hommes de conviction. De temps à autre, nous avons dû souligner clairement que cette Biennale était une affaire sénégalaise, pour rabattre quelques velléités à nous dire ce qu'il fallait faire ; mais à aucun moment je n'ai subi de pressions de la part de quelque bailleur de fonds que ce soit. Il faut le reconnaître honnêtement. Il était clair que la direction de la Biennale était "notre affaire"⁷⁹.

A partir de l'édition 1996, la Biennale de Dakar se transforme : l'événement international d'art contemporain choisit de se consacrer à l'art contemporain africain. La décision, prise en 1993 par le comité scientifique de *Dak'Art*, marque un changement substantiel dans la structure et l'idéologie de l'événement.

La caractéristique "africaine" de la Biennale de Dakar a ses origines dans le passé du Sénégal. Léopold Sédar Senghor, premier président du pays, avait en effet déjà rendu Dakar célèbre avec le *Festival Mondial des Arts Nègres* de 1966, et avait théorisé et montré au monde la richesse et la vivacité culturelle africaine. Il avait promu des artistes (en particulier de l'Ecole de Dakar), il avait créé des institutions et considérait déjà l'art comme un instrument pour le développement de la nation et du continent. Les nouveautés par rapport à la politique culturelle de Senghor sont cependant nombreuses : l'Afrique a changé, le débat sur son art dure maintenant depuis plus de cinquante ans et le continent organise une quantité de manifestations caractérisées par la promotion spécifique de la culture africaine : *Dak'Art* s'inscrit donc dans un contexte déjà expérimenté et en croissance.

Le choix de focaliser l'attention sur les arts visuels est lié à la traditionnelle attention du Sénégal pour ce domaine culturel et à la situation des autres secteurs artistiques en Afrique. Ouagadougou a obtenu sa réputation de capitale du cinéma africain et de l'artisanat : il manquait par contre une manifestation d'art visuel contemporain et Dakar en saisit le sceptre. La décision de diversifier les événements sur le continent (comme dans le cas par exemple du spectacle à Abidjan, de la photographie à Bamako et de la chorégraphie à Luanda et ensuite à Antananarivo) est liée à un choix des bailleurs de fonds. En observant en effet les principaux sponsors des manifestations culturelles en Afrique, on peut remarquer qu'ils se répètent ; le même bailleur de fonds a tendance à soutenir certains projets spécifiques et à éviter la concurrence entre des événements semblables dans des lieux différents. Concentrer en une seule ville la vivacité d'un secteur culturel de l'Afrique lui assure plus de visibilité et encourage les spécialistes à visiter la manifestation.

Nous avons repris le travail pour mieux affiner le concept et une fois le principe d'une Biennale exclusivement réservée aux Arts plastiques retenu, on s'est demandé s'il était pertinent de conserver le principe d'une Biennale ouverte aux artistes de tous les continents, alors qu'il y avait déjà sur ce terrain d'autres manifestations internationales (comme la Biennale de Sao Paulo, de Kassel, de Cuba, etc.), avec plus de moyens et de professionnalisme. On s'est demandé si on pouvait faire aussi bien ou mieux que celles-ci. La conclusion a été qu'il fallait limiter notre projet à l'espace africain et consacrer notre Biennale à l'art contemporain africain. Mais là aussi il y a eu beaucoup de discussions sur : qu'est-ce qui est africain et qu'est-ce qui il ne l'est pas ? Qu'est-ce que l'art africain ? Est-ce que il y a vraiment un art africain ? Il a finalement été décidé de s'en tenir à l'option que seuls les artistes pouvant justifier une nationalité africaine

79 Conférence Rémi Sagna et N'Goné Fall, Paris, 11/01/2006.

pourront y participer, même si beaucoup d'artistes d'autres continents, notamment européens, vivant au Sénégal voire en Afrique, vont être exclus. Rémi Sagna⁸⁰

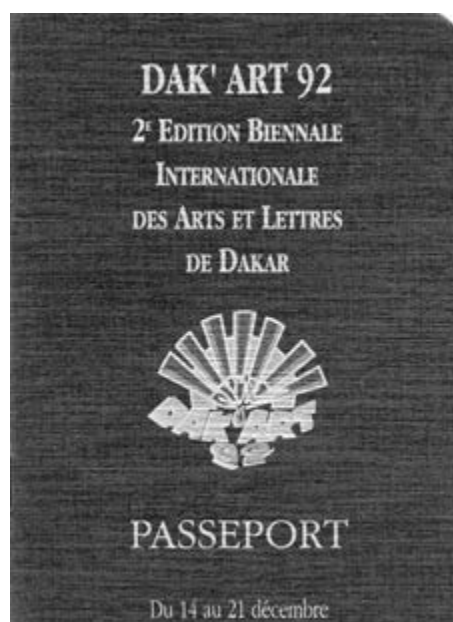
Se limiter à l'art contemporain africain donne à *Dak'Art* sa spécificité et lui permet de se signaler malgré les fonds limités, de se caractériser et diversifier par rapport à d'autres événements déjà existants, en particulier par rapport aux autres biennales. La tendance générale des expositions internationales est en effet d'offrir un panorama de l'art contemporain toujours plus homogène : les artistes invités et les œuvres présentées se retrouvent dans différentes villes du monde. Pour la Biennale de Dakar le risque principal – en acceptant des artistes internationaux, mais en continuant à disposer d'un budget limité – était de se transformer en une manifestation semblable aux autres, mais de deuxième série ; les artistes internationaux invités à Dakar auraient été les mêmes, mais avec des œuvres moins importantes et sans la possibilité de créer des projets innovateurs sur place. Limiter par contre la Biennale au continent africain lui permet encore aujourd'hui de présenter un panorama différent par rapport aux autres événements, cela permet à *Dak'Art* d'être une exposition de premier ordre dans son secteur en suscitant un vif intérêt au niveau international.

La spécificité africaine de la Biennale de Dakar paraît un choix particulièrement heureux après la naissance de la Biennale de Johannesburg. La Biennale d'art visuel de Johannesburg est inaugurée en 1995 avec un budget impressionnant par rapport à celui de *Dak'Art*. Les organisateurs de la Biennale de Dakar perçoivent immédiatement le danger d'être dépassés par l'Afrique du Sud, mais ils sont bien soulagés de s'être spécialisés et d'avoir opté pour la diversification de Dakar : la Biennale de Johannesburg a une dimension internationale et sa concurrence dure peu : son histoire finit en effet avec la seconde édition, en 1997.

Passeport *Dak'Art* 92

Dak'Art devient la première biennale d'art contemporain africain du monde : elle se caractérise d'une façon nouvelle et se distingue de la multitude des biennales dispersées sur la planète. Rémi Sagna déclare que le choix n'a pas été influencé par les bailleurs de fonds et remarque que, pour beaucoup, le choix de se focaliser sur l'Afrique n'était pas particulièrement intéressant. Il parle des gouvernements étrangers (qui en 1993 sont représentés par la coopération française et belge) pour lesquels un événement qui permette également aux français et aux belges de participer aurait été plus intéressant. La question est très différente en ce qui concerne l'Union européenne.

Le nouveau projet de la Biennale de Dakar est rédigé et envoyé au bureau sénégalais de la Commission européenne destiné à la coopération et au développement. L'Union européenne lui donne sa bénédiction et devient le principal partenaire de *Dak'Art* jusqu'en 2010. Aurait-elle pu financer une exposition d'art contemporain international ? Aurait-elle donné son soutien à un événement qui n'était pas spécifiquement destiné au Sud du monde et au développement ?



⁸⁰ Conférence Rémi Sagna et N'Goné Fall, Paris, 11/01/2006.

La décision de consacrer *Dak'Art* à l'art africain contemporain n'a certainement pas été prise par le Comité scientifique pour faire plaisir à l'Union européenne ; l'accent mis sur l'Afrique est lié à l'histoire culturelle du Sénégal, au désir de donner un rôle central à Dakar et de la richesse du continent. Mais ce qui se passe est tout de même qu'en choisissant de se concentrer sur l'art contemporain africain, la Biennale de Dakar devient un projet intéressant pour l'Union européenne.

Comme premier Secrétaire général nommé à cette fonction, je quitterai celle-ci en 1992 après la tenue de l'édition consacrée aux arts. D'abord parce que l'Union Européenne nous imposait son modèle d'une biennale de l'art africain contemporain, ce que je n'acceptais pas. Ensuite parce que le ministère de l'époque et moi ne partagions pas la même vision. Amadou Lamine Sall⁸¹

Pour obtenir des subventions *Dak'Art* se structure en projet. Objectifs, activités, méthodologie et résultats attendus sont formalisés et mis sur le papier. Il s'agit d'une étape critique. La Biennale se définit en suivant un modèle qui n'est pas celui d'une exposition d'art, mais celui d'un projet. Les objectifs doivent correspondre à des résultats mesurables réalisés au moyen d'une série d'activités. Mais quels sont les objectifs et les résultats mesurables d'une exposition d'art ?

Une biennale d'art dans le contexte africain doit remplir plusieurs missions que ne peuvent pas remplir celles qui sont organisées en Occident. Une biennale en Occident peut se limiter aux dispositifs communicationnels que sont les expositions et spectacles. En Afrique, une manifestation culturelle a pour obligation de pallier les manques d'infrastructures de présentation, de formation, d'information, et la pénurie de médiation éditoriale. Un événement culturel international en Afrique est une école qui forme à tous les métiers de la culture. [...] Les biennales et festivals sont également des laboratoires de constitution et de développement d'une pensée endogène dans le demain de la critique d'art et du journalisme culturel. Youma Fall⁸²

C'est en vertu de cette définition de projet que la Biennale de Dakar devra choisir des objectifs de développement : favoriser la libéralisation de l'art en encourageant la coopération entre l'Etat et les initiatives privées, promouvoir le marché de l'art contemporain africain et renforcer ce marché également au niveau international, soutenir le travail des artistes et des professionnels de l'art et encourager la formation et la participation du public. Dans le projet de *Dak'Art*, aucune référence explicite aux œuvres d'art et à leur qualité : le projet insiste sur le développement économique, qui relève également de la formation et de la participation des communautés locales. Cette démarche plaira à d'autres bailleurs de fonds qui désirent soutenir l'Afrique, le Sud du monde et le développement.

81 Amadou Lamine Sall, *La Biennale de l'Art Africain contemporain : exister ou périr !* in *Dak'Art 2010 : 9ème Biennale de l'art africain contemporain* (cat. expo.), Dakar, 2010, p. 92.

82 Youma Fall, *Dak'Art : greffe ou adaptation d'un modèle ?* in *Dak'Art 2010 : 9ème Biennale de l'art africain contemporain* (cat. expo.), Dakar, 2010, p. 182.

4. Toucher le grand public : Le rêve populiste de l'art

Il semble qu'une majorité d'observateurs non-africains ne se rende pas compte du peu d'intérêt suscité localement par la Biennale. Christian Hanussek⁸³



Sabah Naim, *Untitled*, 2003. Mixed media. Photo Muhammed Saif in *Fault Lines-Smottamenti*, Biennale di Venezia, 2003, p. 236

Le désir d'atteindre un grand public est partagé par toutes les institutions avec ou sans but lucratif du monde. Plusieurs institutions ont effectué des recherches sur la question du public pour diversifier leur offre culturelle et s'adresser à des publics diversifiés. Dans le même temps, les organisations qui ont travaillé pendant des années dans un contexte local s'intéressent de plus en plus aux mécanismes de translation afin que leurs projets puissent être proposés de manière intéressante dans d'autres contextes. La Galerie Tate de Londres, par exemple, a un programme coordonné par Victoria Walsh conçu spécialement pour solliciter certaines communautés spécifiques. Le centre d'art *doual'art* de Douala au Cameroun a lancé par ailleurs une collaboration avec la Fondation iStrike de Rotterdam pour "traduire" son contexte et sa documentation de sorte que ses initiatives atteignent un public plus vaste et international.

⁸³ Christian Hanussek, *Ecrire Dak'Art (entendus, sous-entendus et malentendus)* in "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008.

Certaines institutions prédisposent un centre d'appels pour la gestion des groupes intéressés à une exposition. Comme l'explique le responsable d'une d'organisation italienne d'événements "ce qui nous intéresse, ce sont les cars, les groupes, les écoles, les retraités. Nous organisons tout ce qu'il faut. Inutile de se concentrer sur les visiteurs individuels"⁸⁴. Même les écoles sont un moyen efficace pour atteindre rapidement un grand nombre de visiteurs.



Amalia Ramanankirahina, *Tondos*, 2008, 3 x 164 cm (diam.), Dak'Art 2010. © photo Tracy Bach

Il semble qu'il y ait un fossé entre le domaine de l'art et celui de l'éducation. Les projets didactiques organisés dans les musées et les grandes manifestations représentent une intermédiation possible entre le public et le contenu, ils fournissent des clefs de lecture et des points de repère qui en facilitent l'accès et qui stimulent la curiosité, l'intérêt et la volonté de s'approprier des réflexions et des langages de l'art.

"Local.contemporain" est une publication genre catalogue des projets produits par le groupe *Laboratoire de Grenoble* ; grâce à sa collaboration avec les enseignants de la région de Grenoble, la revue est également utilisée comme instrument didactique et distribuée gratuitement dans de nombreuses écoles. Chaque numéro, axé sur un thème, contient des images, des poèmes, des récits, des essais, et quelques pages qui stimulent la réflexion et permettent de participer activement à l'objet du débat. Un numéro particulièrement réussi, "C'est dimanche !"⁸⁵, est entièrement consacré au dimanche et aux loisirs ; dans sa simplicité il nous touche tous, mais en même temps permet un aperçu de la signification symbolique du dimanche et de son lien avec des questions culturelles et religieuses. La

84 (int.) Milano, 20/09/2008.

85 "local.contemporain : ce n'est pas une activité ordinaire que de s'intéresser à l'ordinaire", dossier *C'est dimanche ! Une approche des temporalités urbaines contemporaines*, n. 2, Le bec en l'air Editions, Grenoble, 2005.

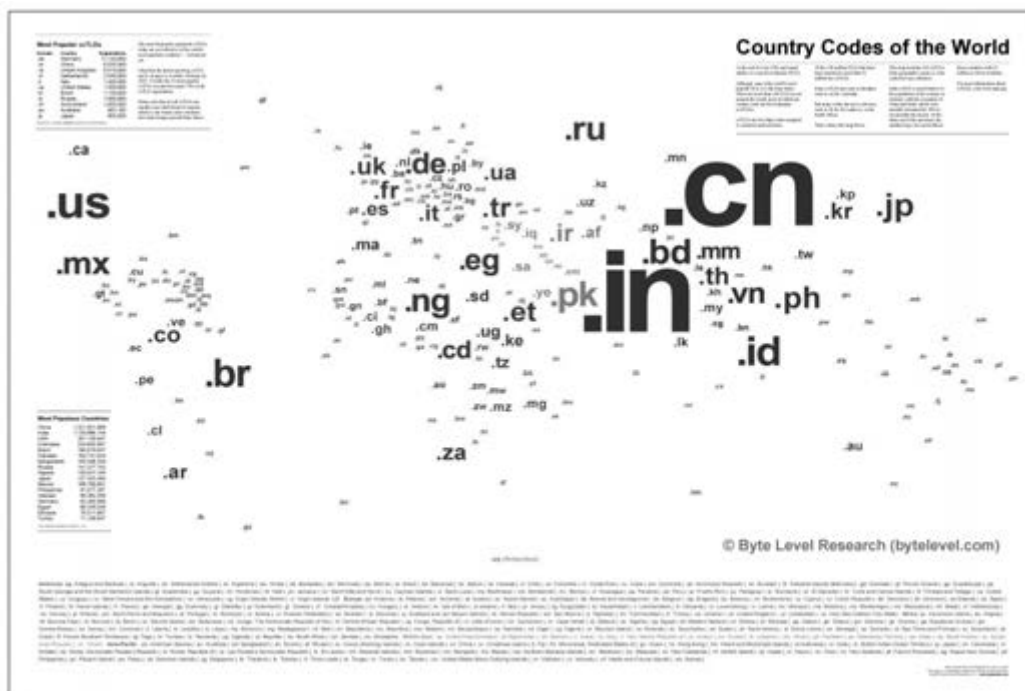
Biennale d'architecture de Venise de 2006⁸⁶ se présente comme un immense guide des villes du monde qui – grâce aux différentes expositions de l'arsenal des pavillons et des manifestations en marge – sont observées sous des angles différents. "Cette édition de la Biennale ne peut être seulement regardée, elle doit être étudiée" – a déclaré son président Davide Croff (déclaration rapportée par la revue "Domus" dans un article de Luigi Spinelli⁸⁷), avec une phrase qui montre également une limite de la manifestation : si d'un côté elle offre pour l'étude de la contemporanéité des suggestions, des idées et des astuces (une présentation captivante avec cartes, graphiques, dessins, films, installations vidéo, architecture cachée dans des boîtes, brochures, dépliants...), les expositions – surtout *Città : Architettura e società* sous la direction de Richard Burdett – ressemblent à un immense manuel scolaire collé aux murs, qui se préoccupe plus d'expliquer que de valoriser la richesse du contenu. C'est précisément pour cela que *Con Cities*, une exposition plutôt traditionnelle de photographies située dans le pavillon italien des Jardins de la Biennale, l'emporte sur le reste grâce à la capacité des artistes à évoquer par allusions et engendrant un imaginaire urbain beaucoup plus complexe et dense que des graphiques sur écrans⁸⁸.

86 *Biennale di Venezia, Decima mostra internazionale di architettura, Cities : Architecture and Society*, (dir.) Richard Burdett et Sarah Jchioka, Rizzoli, Milano, 2006.

87 Luigi Spinelli, *Biennale di Architettura di Venezia* in "Domus", 14/09/2006.

88 *Con Cities : Photo Exhibition at the Venice Biennale of Architecture 2006*, (dir.) "C Photo Magazine", 2006.

5. Médias, critiques et journalistes



Country Codes of the World. Byte Level Research. 24 x 36 inches, \$29 (free shipping when you purchase 2 or more)

La visibilité c'est du pouvoir. Si de nouvelles institutions et de nouveaux projets se frayent un chemin sur la scène artistique, leur impact ne va pas nécessairement de pair avec leur capacité à expérimenter ni avec la qualité de leur production. Le pouvoir de communication des organisations et des événements dépend tout d'abord de leur bureau de presse⁸⁹.

Les bureaux de presse s'occupent des journalistes, ils rédigent les informations pratiques qui pourraient leur être utiles, procurent des photos, répondent aux questions, organisent des entrevues, planifient des voyages et des visites, et veillent à ce qu'il y ait un buffet. Il semble que les journalistes aiment beaucoup les buffets. Le travail des bureaux de presse est certainement très utile, si utile et généreux qu'il alimente journalisme et nouveau journalisme. Pour qu'un événement puisse être annoncé dans la presse avant son ouverture, une revue mensuelle devrait présenter la nouvelle deux mois à l'avance. Vers le 10 mars il faut prévoir les sujets à traiter en mai : comment faire ? Utiliser les communiqués de presse. Sur la base du titre, du nom du commissaire, de la qualité du bureau de presse et de la richesse du matériel disponible, les journalistes décident quelles sont les choses les plus intéressantes à signaler et quels sont les événements les plus vivants, audacieux, originaux et marquants.... de l'avenir.

⁸⁹ Fascinante sous ce point de vue la publication de Lise Linden, Daniel Birnbaum et Hans-Ulrich Obrist, *The best surprise is no surprise* (JRP Ringier, 2006), une espèce de collection de communiqués de presse en version e-flux.

Il y a certes des éléments qui influencent la presse plus que d'autres. Le titre de l'exposition est par exemple essentiel : des noms tels que "Picasso" et "impressionnistes" gagnent aisément la faveur des journalistes et des spectateurs moyens. De la même manière on juge le nom du commissaire et l'institution qui organisent l'événement. De toute évidence, un commissaire de renom et une institution importante sont la seule garantie de qualité possible avant le vernissage de l'exposition. Un autre facteur encore qui peut pousser les journalistes à publier la nouvelle d'une exposition dont ils ne savent pas grand-chose est la quantité et la qualité des informations disponibles et la persistance des appels téléphoniques des responsables des bureaux de presse. Si une dame ou un monsieur très gentils envoient à temps du matériel que l'on a demandé ou qui pourrait servir, s'ils présentent leur dossier dans une chemise élégante ou un sac de bon goût, éventuellement avec un porte-clés et, pourquoi pas, quelque chose de bon, et s'ils se montrent amicaux et, toujours aimablement, téléphonent plusieurs fois pour demander si autre chose pourrait être utile, quand la nouvelle sera publiée, si tout va bien... franchement on peut s'attendre à ce que le journaliste écrive quelque chose : il a tout ce qu'il lui faut, il a une nouvelle chemise très professionnelle pour ses papiers, il a mangé, il se sent choyé, utile et même important.

Quand notre journaliste a finalement choisi le sujet et l'a proposé à la rédaction, il peut se mettre à écrire et peut s'y prendre de différentes façons.

Possibilité A : Le journaliste prend le matériel et commence à préparer l'article. Peut-être commence-t-il par le bas, avec les informations pratiques (comme l'emplacement, les dates, le site Internet), mais ensuite il se lance avec vigueur et enthousiasme dans le texte. Ouverture : "L'Italie accueille le nouveau...", "Enfin la nouvelle...", "Grande nouveauté...", "Plus de trois cents œuvres", "la plus importante en Europe", "le plus grand du monde". Chaque fois que sa concentration languit le regard plonge dans les phrases préparées par le bureau de presse : présentation de l'événement, sommaire du catalogue, biographie des artistes, citations pertinentes... L'article est prêt et peut même être enrichi d'une comparaison avec les éditions précédentes, d'un résumé historique ou d'interviews. Celles-ci peuvent évidemment être faites au téléphone ou, mieux encore, par courrier électronique de manière à pouvoir spécifier et vérifier le nombre de frappes nécessaire au texte. Selon la longueur du texte, le résultat final est appelé nouvelle ou article.

Possibilité B : Le journaliste utilise le communiqué de presse pour citer l'événement avec d'autres dans un article plus général ou sur un thème approprié (le marché de l'art contemporain, se rendre à Dakar...). Et voilà un reportage.

Possibilité C : Le journaliste prend le communiqué de presse et décide d'aller voir l'exposition. Avec toutes les informations nécessaires il visite les lieux, pose quelques questions aux responsables pour comparer les opinions et les citer, et écrit ce qu'il en pense. C'est ce qu'on appelle un compte rendu.

Possibilité D : Le journaliste prend la documentation sur ordinateur et se met tout bonnement à copier-coller. Il a pris la décision de communiquer l'événement et sa tâche est ensuite relativement simple. En fonction de la longueur du texte cela s'appellera encore nouvelle ou article. La chose curieuse de la technique du copier-coller, c'est que, légalement, c'est du plagiat. Actuellement les communiqués de presse ne définissent pas d'éventuels droits de reproduction mais, en vertu de la législation en vigueur dans presque tous les pays du monde, si une autorisation n'est pas donnée de manière explicite (par



Soly Cissé, Galerie de Manège/Dak'Art 2010. © photo Tracy Bach

exemple avec l'adoption de licence libre), le contenu des communiqués de presse est automatiquement protégé par les lois sur les droits d'auteur⁹⁰.

De nombreuses expositions envoient des communiqués de presse et le journaliste doit sélectionner les nouvelles qui lui semblent les plus intéressantes selon son propre jugement, son intuition et son expérience. Inutile de dire que dans un système dominé par les bureaux de presse, les événements qui ne s'en servent pas ou qui ne sont pas directement en contact avec les journalistes sont défavorisés (et ignorés). Les sites web d'informations et les infolettres⁹¹ remédient en partie au problème mais, n'étant pas conçus pour les journalistes, ils fournissent rarement leurs informations suffisamment tôt. *e-flux* (fondé en 1999 avec un bureau à New York) est un service d'information sur l'art contemporain qui chaque jour ne publie que peu de communiqués de presse et les sélectionne soigneusement. L'intervention urbaine *Going Places* produite au Caire en 2003 a eu une excellente couverture médiatique grâce à ce site.

La plupart des articles publiés sur les événements d'art sont des nouvelles, ni des comptes rendus ni des reportages. La méthode du copier-coller rend le rôle et les compétences du bureau de presse encore plus déterminant. Quelle que soit leur qualité, certains événements importants sont automatiquement bénis, comme les biennales, les triennales et les festivals car, grâce à leur régularité, ils ne prennent pas les journalistes au dépourvu. D'autres

⁹⁰ Cf. Creative Commons site internet, 2010.

⁹¹ Les sites qui envoient des informations sur la création contemporaine sont nombreux. Parmi ceux-ci on peut rappeler par exemple "undo.net" avec siège à Milan, "exibart" (siège à Florence), "Africultures" siège à Paris, "africainfo" siège à Dakar, OCPA Observatory of Cultural Policies en Afrique avec siège à Maputo, Africa South Art Initiative – ASAI avec siège à Cape Town, "African Colours" avec siège à Nairobi, Re-Title avec siège à Londres.

événements, en revanche – vraisemblablement plus petits, avec des noms moins célèbres ou organisés dans des endroits nouveaux (qui n'ont pas encore été l'objet de recherches et d'articles) – disparaissent, indépendamment de leur valeur, pour réapparaître quelquefois des années plus tard comme des découvertes ou pris comme exemples par des chercheurs qui ne s'occupent pas nécessairement d'art. Une stratégie intéressante a été conçue par la Biennale de Dakar grâce à une intuition heureuse de Sylviane Diop : à partir de 2002 les dates de l'édition successive sont indiquées sur le dos de la couverture du catalogue.

Mais ne serait-ce pas le travail des journalistes d'aller voir ce qui se passe et d'en informer leurs lecteurs⁹² ? Tenir pour acquis que le vaste monde doive s'organiser et être au service des journaux n'est pas seulement paradoxal, c'est contraire à l'éthique. Le fonctionnement des services de presse des institutions culturelles calque le style des entreprises et associe l'information à la publicité.

For example, a review of critical articles about the most recent editions of the Venice Biennale and Documenta in Kassel reveals enormous discrepancies, not so much in regard to the shows themselves, but rather in regard to the expectations that the realms of criticism and journalism bring to these events. Carlos Basualdo⁹³

Maaria Wirkkala, *Found a mental connection*, 1998, installation. Courtesy Biennale di Venezia 2001. Sur une longue table une Bible et un Coran se font face ; des animaux en plastique colorés semblent en sortir, de ces animaux avec lesquels on a joué comme enfants, ceux que Noé a sauvés dans son arche. L'œuvre de Maaria Wirkkala raconte l'histoire de deux points de vue et l'arrête juste au moment où les animaux commencent à se rencontrer, à s'affronter et à se confronter



92 En Italie, pour leur travail qui consiste à écrire l'histoire de l'humanité, les journalistes reçoivent 40 € (pour une nouvelle ou un compte rendu sur un quotidien à diffusion nationale ou pour quelques lignes sur une revue spécialisée), 100 € (pour un article sur une revue spécialisée en art contemporain) ou 1000 € (pour un reportage avec illustrations sur certaines revues), ou bien rien du tout (pour revues scientifiques ou qui se déclarent scientifiques). Interview avec 24 collaborateurs de quotidiens et revues italiennes entre 1999 et 2010.

93 Carlos Basualdo, *The Unstable Institutions in What Makes a Great Exhibition?* (dir.) Paula Marincola, Philadelphia Exhibitions Initiative, Philadelphia, 2006, p. 52.

VII. Le projet comme système

Ce chapitre illustre une caractéristique qui a la plus grande influence sur la production culturelle contemporaine : la structure à projet. La Biennale de Dakar est un projet, de même que de nombreuses œuvres d'art et d'initiatives culturelles réalisées en Afrique.

Les finalités, les objectifs, les bénéficiaires, les activités et les critères d'évaluation qui sont les rubriques habituelles d'un projet affectent la manière de se décrire, d'agir et de se vendre des institutions. Au-delà des catégories "artistes, galeristes, musées, commissaires, critiques...", la structure du projet permet de faire la lumière sur certains aspects qui sont souvent négligés lors de la description du système de l'art, comme s'il s'agissait d'un système exclusif qui fonctionne d'une seule façon.

1. Vendre la culture sous forme de projet

L'institution de la Biennale de Dakar est la manifestation de notre volonté de dialogue ancrée dans la certitude que la culture est au début et à la fin du développement. Abdou Diof¹



Basim Magdy, *Superman Will Save Us All in Going Places : A Project for Public Busses*, Le Caire, 2003-2004

Fiction et réalité. Réel et imaginaire. Dans un ciel nuageux une montgolfière nous rassure de son message : "Superman will save us all", Superman nous sauvera tous. Cette image de Basim Magdy a été produite à l'occasion du projet site-specific *Going Places* de 2003 : C'est une affiche qui a tapissé pendant plusieurs mois un bus public qui circulait au Caire².

On entre dans une galerie, on choisit une jolie marine qui va bien avec le papier peint de son salon, on regarde l'étiquette avec le prix, on paie et on sort. Voilà comment fonctionne le marché de l'art, mais pas lui seulement. Francesca von Habsburg, à travers la Fondation Thyssen-Bornemisza, collectionne les pavillons. Elle sélectionne les lieux, nomme les artistes et les architectes, négocie les terrains à bâtir, commande la construction, agit en synergie avec les organisations locales et organise des événements, des excursions, des présentations. Les pavillons construits à partir de 2002 par la Fondation Thyssen-Bornemisza font partie d'un projet théorique, unitaire, en même temps utopique et pragmatique, éphémère et permanent ; un élan en faveur de l'art³.

1 Allocation prononcée par son Excellence Monsieur Abdou Diouf, Président de la République du Sénégal lors de la Cérémonie inaugurale de la Première Biennale des Arts et Lettres de Dakar, 12 décembre 1990 in *Colloque International "Aires Culturelles et Création Littéraire en Afrique"*, Les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal, 1990, p. 9.

2 Pour l'opinion de l'artiste cf. Basim Magdy, *Walk Like an Egyptian. The Issue of Diversity Concerning Representations of Contemporary Egyptian Art* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Le industrie culturali in Africa*, n. 47-48, 01-02/2004, p. 58-59.

3 Biennale di Architettura di Venezia, 2006 et *The Way Things Are : Works from the Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection*, Walther König, Köln, 2008 (con dei contributi di Francesca Von Habsburg, Daniela Zyman, Daniel Muzyczuk, Saskia Sassen, e Andrzej Stasiuk. Cf. aussi le projet Nouveaux commanditaires de François Hers et de la Fondation de France. François Hers (int. v.), Paris, 25/05/2005.

Meshac Gaba, Museum Shop, 2002. Photo © Martina Poiana

Le *Museum of Contemporary African Art* est inauguré en 1997 à Amsterdam à la *Rijksakademie*⁴ ; après quelques années il compte onze sections (Musée de l'Architecture, Boutique du Musée, Restaurant du Musée, Salle de jeux, Collection Été, Salle de Musique, Salle d'Art et Religion, Salle pour noces, Salon du Musée, Bibliothèque du musée, Espace Humaniste) ; il est présenté à *Documenta* de Kassel en 2002. C'est l'argent qui compte dans plusieurs de ces sections ; et c'est toujours l'argent qui multiplie les musées à travers le monde. Dans la *Draft Room* [salle projets] les visiteurs sont transformés en donateurs potentiels ; ils reçoivent une broche avec un fragment de billet de banque ; dans la boutique du musée, ces mêmes fragments de billets de banque couvrent la plupart des gadgets et des objets mis en vente sur des draps à même le sol comme si on se trouvait dans un marché africain.



L'argent ? Il ne s'agit pas seulement d'argent. Célébrité, marque, induit, développement, impact social, intégration, coopération et tourisme. Les œuvres d'art sont produites, achetées, stockées. Elles sont soutenues par des collectionneurs, des marchands, des gouvernements, des organisations sans but lucratif, des philanthropes, ou alors ce sont des investissements des artistes eux-mêmes. Peintures, photographies, sculptures, installations, performances, infrastructures, projets, peu importe. Peu importe non plus qu'il s'agisse d'associations, des fondations, de résidences d'artistes, ou de publications, de recherche, d'animation pour enfants et pour réfugiés, de formation, d'interventions urbaines, d'expositions ou de biennales. Que l'on soit disposé à payer, ou à se faire payer, ou même à obtenir quelque chose sans payer, aucune importance. Le marché de l'art peut revêtir toutes les formes⁵.

⁴ *Library of the Museum / Bibliothèque du Musée vol. 1*, Artimo Foundation, Amsterdam, 2001 ; Meshac Gaba, *Museum Shop 2002*, installation dans l'espace d'exposition Artandgallery, Milano, 11/2004 ; Marina Poiana, *Meschac Gaba : Il museo temporaneo d'arte africana contemporanea* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Sulla storia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Iolanda Pensa & Sandra Federici, n. 55, 01/2006, p. 57-60.

⁵ Sur le marché de l'art cf. *Economia dell'Arte : Istituzioni e mercati dell'arte e della cultura*, (dir.) Walter Santagata, UTET Libreria, Torino, 1998 ; *I mercati dell'arte : Aspetti pubblici e privati*, (dir.) Sergio Ricossa, Umberto Allemandi & C., Torino, 1991 ; *Marketing dei musei : Obiettivi, traguardi, risorse* (ed. or. *Museum Strategy and Marketing. Designing Missions Buildings Generating Revenue and Resources*, (dir.) Neil Kotler et Philip Kotler, Einaudi Editore, Torino, 2004 ; Andrea Villani, *Arte potere mercato : Economia e politica dell'arte*, Franco Angeli Editore, Milano, 1980 ; Joseph Ndeffo Fongué, *Perspectives de développement sur l'héritage culturel en Afrique : Les biens culturels africains*, L'Harmattan, Paris, 2000. Sur la propriété intellectuelle au centre du débat cf. aussi *Ars Electronica. A New Cultural Economy : The Limits of Intellectual Property*, (dir.) Gerfried Stocker et Christine Schöpf, Hatje Cantz, Ostfildern, 2008 ; Guido Guerzoni & Silvia Stabile, *I diritti dei musei : Valorizzazione dei beni culturali nella prospettiva del rights management*, Etas, RCS Libri, Milano, 2003.

2. Repenser le système de l'art



Yinka Shonibare, *MBE, How to blow up two heads at once*, 2006. Installation, 175 x 245 x 122cm. Courtesy Check List Luanda Pop, Biennale di Venezia 2007 & courtesy Sindika Dokolo African collection of contemporary art

The focus on something as demarcated as the "work of art" today is limiting when swathes of art activity seem to be passing beyond the bounded entity into event, surge, duration, erosion. This crops up as multiplicities of production sites pop in Africa, Asia and elsewhere. Developments in China, South Africa, India, Nigeria – sites of emergency and emergence – suggest several incipient practices, models and experiments, some hardly recognizable as art in terms of the gallery-museum system. But if they do not look like art, they count as art – spasmodic, interdisciplinary probes, transitive, haphazard cognitive investigations; dissipating interactions, imaginary archiving; epidemiological statistics, questionnaires and proceedings; ructions and commotions that are not pre-scripted. Sarat Maharaj⁶

L'art contemporain n'a pas qu'une seule façon de fonctionner.

La tendance principale des études sur l'art contemporain est de partir des grandes catégories (artistes, commissaires, critiques, galeries, commissaires-priseurs, foires, musées, grandes expositions, centres d'art, collectionneurs) et de ne réserver que peu d'espace aux centres indépendants et aux artistes qui travaillent seuls (sous-systèmes)⁷.

S'il est exact que les grandes catégories représentent une partie du monde de l'art, la réalité est que la plupart des acteurs et des institutions qui font partie du secteur sont au contraire des centres indépendants et des solitaires : une quantité de cas considérés, à tort, des exceptions⁸.

6 Sarat Maharaj, *Xeno-Epistemics: Makeshift Kit for Sounding Visual Art as Knowledge Production and the Retinal Regimes* in *Documenta 1 Platform 5: Exhibition*, (dir.) Okwui Enwezor, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2002, p. 71-72.

7 Sur le système de l'art cf. Arthur Danto, *The Artworld* in "The Journal of Philosophy", vol. 61, n. 19, 1964, p. 571-584 ; Lawrence Alloway, *Network: The Art World Described as a System* in "Artforum", n. 11, 09/1972, p. 28-33 ; Achille Bonito Oliva, *Arte e sistema dell'arte*, Galleria L. De Domizio, Pescara, 1975 ; Howard Becker *Art World*, University of California Press, Berkeley et Los Angeles, 1982 ; Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Editions du Seuil, Paris, 1992. D'intérêt tout à fait particulier *Mapping the Art World* d'Arthur Danto publié dans le catalogue de la première biennale de Johannesburg en 1995 : Arthur Danto, *Mapping the Art World in Africus: Johannesburg Biennale*, Transitional Metropolitan Council, Johannesburg, 1995, p. 24-27. Voir aussi Angela Vettese, *Artisti si diventa*, Carocci editore, Roma, 1998 ; Anna Detheridge & Angela Vettese, *Guardare l'arte. Cultura visiva e contemporanea: le recensioni, i temi e gli appuntamenti 1997-1999*, Il Sole 24 ORE, Milano, 1999 ; Francesco Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1999 ; Louisa Buck, *Moving Targets 2: A User's Guide to British Art Now*, Tate Publishing, London, 2000. Le meme type d'approche est utilisé par Nicole Guez, *Art africain contemporain: Guide*, Editions Dialogue Entre Cultures, Paris, 1992 ; Rory Bester, Alex Dodd, Kim Gurney, Olu Oguibe et Sean O'Toole, *The Power Game: Who Are the dealmakers and Powerbrokers in South African Art?* in "Art South Africa", vol. 4, n. 1, Spring 2005, p. 42-55.

8 Parmi les recherches les plus intéressantes qui approfondissent les sujets liés à la reformulation du système de l'art il faut citer *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, (dir.) Hans Belting et Andrea Buddensieg, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2009 ; Charlotte Bydler, *Global Artworld, Inc.: On the Globalization of Contemporary Art*, Figura Nova Series, N. 32, Uppsala University Press, Uppsala, 2004 ; *Silent Zones: On Globalisation and Cultural Interaction*, (dir.) Gertrude Flentge et RAIN Artists' Initiatives Network, Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam, 2001 ; Ben-Ami Scharfstein, *Art Without Borders: A Philosophical Exploration of Art and Humanity*, University of Chicago Press, Chicago, 2009 ; Adriana Polveroni, *This is contemporary! Come cambiano i musei d'arte contemporanea*, Franco Angeli, Milano, 2007 ; *A Manual For the 21st Century Art Institution*, Walther Konig, Koln, 2010 (una proposta per la Whitechapel Gallery di Londra). Cf. aussi Larissa Buchholz, *The Global Rules of Art* presentato all'interno della conferenza *World Art - Art World: Changing Perspectives on Modern and Contemporary Art*, MOMA, New York, 28-29/04/2006 ; Niklas Luhmann, *Art as a Social System* (ed. or. *Die Kunst der Gesellschaft*, 1995), Stanford University Press, 2000 ; *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, (dir.) Kitty Zijlmans et Wilfried Van Damme, Valiz, Amsterdam, 2008 et en particulier Kitty Zijlmans, *The Discourse on Contemporary Art and the Globalization of the Art System* in *ibidem*, p. 135-150 ; Francis Halsall, *Systems of Art: Art, History and Systems Theory*, Peter Lang, 2008 ; *Systems Art Symposium*, (dir.) Chris Smith, Whitechapel Art Gallery,

Le système de l'art qui distingue artistes, commissaires, marchands et musées ne fonctionne que dans quelques endroits bien précis de notre planète. Ce ne sont pas les grandes villes (New York, Londres, Paris...), comme on l'affirme souvent, mais des endroits encore plus spécifiques : moins d'une dizaine de galeries et de musées et quelques maisons d'enchères. Paradoxalement, le système de la culture est représenté par les vraies exceptions : Damien Hirst, les commissaires de la Biennale de Venise, la Galerie Gagosian, *Sotheby's*, *Christy's* et le *MOMA*.

Si on se donne la peine de s'éloigner un tant soit peu de ces cas célèbres, le système par catégories peut encore s'adapter tant bien que mal à d'autres contextes de moindre importance. Les problèmes commencent lorsque l'on s'en éloigne encore plus. Vu de cette façon, le monde entier apparaît comme un désert exclu de l'art à part un petit nombre de lieux bénis où quelques lumières brillent. La naissance des biennales un peu partout dans le monde a allumé quelques bougies – auxquelles les études sur le système de l'art s'intéressent depuis quelques décennies – mais tout le reste est condamné à l'obscurité la plus profonde.

L'image trompeuse que transmettent les études basées sur les grandes catégories est en partie attribuable au manque d'information et de recherche sur ce qui se passe dans le monde entier, mais elle est aussi créée par un type d'analyse qui cherche à encadrer le monde en posant une série de questions qui ne sauraient le représenter. Combien de galeries d'art contemporain y a-t-il en Afrique ? Combien d'artistes africains ont été l'objet de monographie dans la revue "Parkett" ? Combien de leurs œuvres ont été présentées à la Biennale de Venise, combien ont été vendues aux enchères par *Sotheby's* ou achetées par le *MOMA* ? A partir de ces questions, la seule conclusion possible est qu'en l'Afrique il n'y a pas de marché de l'art et que les artistes africains n'ont pas place dans le système international de l'art. Avec ces questions, on arrive à une autre question : qui sont les artistes africains ? Chiffres en main, pour évaluer la présence et l'exclusion des artistes "non occidentaux" il faut considérer les expositions, les foires, les ventes aux enchères, les galeries et les publications considérées comme vraiment importantes d'un point de vue international et qui, inévitablement, sont basés dans certains pays européens et aux Etats-Unis⁹. L'enquête sur les artistes que l'on appelle "non-occidentaux" et la reconnaissance de leur valeur semble donc passer principalement à travers le jugement d'institutions et d'événements "occidentaux". La critique à l'"eurocentrisme" est elle-même de souche "eurocentrique" : au lieu d'observer le fonctionnement des institutions, des manifestations et des systèmes qui ne font pas partie de l'"Occident", on demande à l'Occident d'inclure le reste du monde¹⁰. Cette méthodologie consolide des termes tels que marginalité, périphérie, "autres".

London, 26-27/10/2007 ; Pamela M. Lee, *Boundary Issues : The Art World Under the Sign of Globalism* in "Artforum International", 01/11/2003 ; *Art, Money, Parties : New Institutions in the Political Economy of Contemporary Art*, (dir.) Jonathan Harris, Liverpool University Press, Liverpool, 2004 ; *What Makes a Great Exhibition ?* (dir.) Paula Marincola, Philadelphia Exhibitions Initiative, Philadelphia, 2006.

⁹ Cf. Alain Queménil, *L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international : La place des pays "périphériques" à "l'ère de la globalisation et métissage"* in "Sociologie et Sociétés", vol. 34, n. 2, p. 15-40 ; Alain Queménil, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, Direction Générale de la Coopération Internationale et du Développement, Ministère des Affaires Etrangères, Juin 2001.

¹⁰ Remarquable à ce point de vue le titre "The West and the Rest" utilisé par Sidney Kasfir en faisant clairement allusion au livre de Chinweizu de 1975 *The West and the Rest of Us*. Sidney Kasfir, *African Art and Authenticity : A Text with a Shadow in Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe et Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) e MIT Press, London, 1999, p. 88-113.

Le marché de l'art occidental, ses galeries, expositions et publications, a pour centre New York et quelques capitales européennes – et continue presque toujours de considérer le "reste du monde" comme une périphérie. Jutta Ströter-Bender¹¹

Décrire le monde à travers les catégories habituelles (toujours artistes, commissaires, marchands et musées), et déclarer que les africains sont exclus de ces catégories sont deux faces d'une même médaille, qui a également un effet secondaire : le désir de rentrer dans ces catégories empêche à bien des acteurs de chercher et de trouver la manière propre de faire partie d'un monde de l'art multiforme et complexe. Un centre d'art contemporain qui cherche à fonctionner comme la Galerie Gagosian à Lagos ou à Douala est très probablement voué à l'échec, de même que très peu d'artistes réussiront à faire vendre leurs œuvres aux enchères à 10 millions de dollars¹². Il faut admettre que l'immense maquis du système de l'art est le système de l'art : c'est ce qui doit être étudié, analysé et mis sous le feu des projecteurs. Damien Hirst, les commissaires de la Biennale de Venise, la Galerie Gagosian, Sotheby's, Christie's et le MOMA sont des exceptions, infiniment riches et du plus grand intérêt, mais pas nécessairement le seul modèle ou le seul à exporter.

Observer les institutions de l'art à Dakar c'est un peu comme d'observer l'architecture spontanée. Les plans d'aménagement et les architectes n'arrivent pas toujours assez vite pour répondre aux besoins de la population, et les gens se débrouillent souvent tous seuls. Certains occupent des bâtiments abusivement ; d'autres vendent leur marchandise au marché noir dans les rues ou transforment leur véranda en appartement pour leur fils ; l'émigré ne peut souvent rien se construire de mieux qu'un abri dans un chantier abandonné. Lorsque l'on étudie le développement urbain de certaines villes comme Lagos, on s'aperçoit que – comme dans beaucoup d'autres villes – les exemples d'architecture spontanée sont infiniment nombreux et divers ; qu'il ne s'agit pas de cas isolés mais, au contraire, que les constructions spontanées sont beaucoup plus importantes, visibles et omniprésentes que les immeubles de bureaux d'architectes¹³.

Quelque chose de semblable se produit dans le domaine de l'art. Si l'on observe le système de l'art sans se limiter aux catégories traditionnelles, on constate qu'il existe des institutions qui fonctionnent comme des agences de production¹⁴, des artistes qui créent des entreprises et organisent des biennales, des financements pour des initiatives liées au dialogue interculturel, des gouvernements qui subventionnent les galeries commerciales de leur pays pour qu'elles participent aux foires d'art, et même des gouvernements qui subventionnent les galeries commerciales d'autres pays. A Douala, enfin, il est évident que l'exception est la règle : le système de l'art ne peut être encadré dans les catégories habituelles mais doit tenir compte de l'extrême variété des situations.

A *Dak'Art* on rencontre relativement peu de marchands et de collectionneurs et ils viennent rarement de New York. Il va sans dire que si l'on ne considère que les catégories traditionnelles, *Dak'Art* n'est qu'un événement marginal et périphérique.

11 Jutta Ströter-Bender, *L'art contemporain dans les pays du "Tiers-monde"* (ed. or. *Zeitgenössische Kunst der "Dritten Welt"*, 1991), L'Harmattan, Paris, 1995, p. 5.

12 Cf. Don Thompson, *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*, Palgrave Macmillan, New York, 2008.

13 Cf. *Mutations : Rem Koolhaas Harvard Project on the City, Stefano Boeri Multiplicity, Sanford Kwinter, Nadia Tazi Hans Ulrich Obrist, ACTAR et Arc en rêve centre d'architecture, Barcelona et Bordeaux, 2000 ; Multiplicity, USE-Uncertain State of Europe : A Trip through a changing Europe*, Skira, Milano, 2003.

14 Cf. *Smart Project Space*, Thomas Peutz (int. v.), Amsterdam, 16/05/2005.

Si, au contraire, on considère les éléments principaux de la manifestation, on remarque que Dakar fournit l'occasion d'analyser le monde de l'art d'une façon qui met en évidence des points communs à de nombreux autres contextes.

Pour comprendre le système de l'art en Afrique, il faut donc faire abstraction des catégories habituelles, et concentrer son attention sur les aspects qui caractérisent la production et la distribution de la culture. Actuellement, les études qui proposent une approche nouvelle peuvent être groupées en trois genres que l'on pourrait appeler : monographique, géographique et subjectif.

Les monographies fournissent des portraits détaillés des institutions et des acteurs du monde de l'art ; parmi ceux-ci les publications sur le Palais de Tokyo à Paris¹⁵ ou sur la Biennale de Dakar ainsi que les publications d'artistes tels que El Anatsui ou Meschac Gaba. Les catalogues de ces deux artistes méritent d'être mentionnés car ils sont exemplaires. Celui de El Anatsui¹⁶, grâce à la production abondante et de longue haleine de l'artiste, à sa participation à la construction de la scène artistique africaine et à sa réputation, permet non seulement de faire la lumière sur ses œuvres, mais aussi sur toutes les personnes et les institutions qui les ont promues et sur toutes les expositions qui les ont présentées en Afrique et en dehors de l'Afrique. Quant au catalogue de l'exposition de Meschac Gaba, l'artiste, en raison de son approche et des thèmes qu'il affronte dans son travail, apparaît non seulement comme un personnage qu'il vaut la peine d'examiner sous toutes ses facettes mais qui fait du système de l'art le point de départ de ses œuvres¹⁷. Beaucoup d'autres artistes mériteraient des monographies, parmi lesquels je crois qu'il faut mentionner Joseph-Francis Sumégné, Bili Bidjocka et Fernando Alvim, pour n'en nommer que quelques-uns. Sur une plus petite échelle, les études de cas peuvent être incluses dans la catégorie des monographies.

L'intérêt croissant pour l'économie de l'art a produit, au cours de ces dernières années, des études de la plus grande importance sur les différentes politiques culturelles dans le monde. Ces études se limitent généralement à examiner la situation d'un seul pays, parce que – en dépit de la politique européenne – le rôle des gouvernements et la structure bureaucratique et administrative de chaque pays affectent profondément la manière selon laquelle l'art est soutenu et se développe. Les informations sur les financements disponibles concernent aussi habituellement un seul pays : des banques de données et des portails montrent aux intéressés d'un pays donné les possibilités qui leur sont offertes pour la réalisation de projets nationaux ou internationaux. L'étude de la dimension géographique de l'art a connu un essor remarquable grâce au Conseil de l'Europe qui a invité les nations européennes à établir des rapports détaillés sur la structure et le fonctionnement de leur système de culture¹⁸. Le tableau qui se dégage de cette enquête place au tout premier plan l'effort des gouvernements, des ministères et des institutions publiques pour la promotion des arts, mais permet cependant aussi une meilleure compréhension du système privé et indépendant qui, dans certains cas – comme dans le rapport néerlandais – apparaît

15 Cf. Paola Nicolini, *Palais de Tokyo : Sito di creazione contemporanea*, Postmedia Books, Milano, 2006.

16 *El Anatsui : A Sculpted History of Africa*, (dir.) John Picton, El Anatsui et Gerard Houghton, Saffron Books-October Gallery, London, 1998 ; *El Anatsui 2006*, (dir.) October Gallery, David Krut Publishing, 2006 ; *El Anatsui : When I Last Wrote to You about Africa*, (dir.) Lisa Binder, Museum for African Art, New York, 2010.

17 *Library of the Museum / Bibliothèque du Musée vol. 1*, Artimo Foundation, Amsterdam, 2001 est une publication et une œuvre de Meschac Gaba. Cf. aussi *Meschac Gaba*, (dir.) Rein Wolfs, Walther, Köning, 2010.

18 *Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe*, (dir.) Council of Europe, 11th edition, 2010.

clairement grâce au genre de structure de financement que le pays met à sa disposition. Ces rapports ne sont pas les seules publications sur les politiques nationales existantes¹⁹.

Un dernier type d'étude, certes plus subjectif, comprend les interviews et les récits. La commodité de l'interview semble avoir séduit beaucoup d'experts. En effet, pour un commissaire ou un chercheur, il n'y a rien de plus aisé que de construire un immense réseau de contacts et enregistrer les déclarations qui rempliront rapidement un énorme livre avec l'aide d'un ou deux assistants chargés des transcriptions. La technique des interviews permet évidemment de connaître des gens et se faire connaître ; elle permet aussi de connaître l'essentiel de la pensée de certains experts (sans nécessairement devoir lire leurs publications en entier). Hans Ulrich Obrist interroge des intellectuels de tous les domaines pendant les performances ouvertes au public ; les transcriptions deviennent des articles et ensuite des chapitres de *Interviste*, un volume de 1000 pages publié par Charta en 2003, déjà accompagné du sous-titre "tome I" comme une sorte de garantie de la continuité de ce nouveau savoir encyclopédique²⁰. De nombreux recueils d'interviews remplissent les rayons des bibliothèques et répondent à une nouvelle exigence de la critique d'art qui ne veut plus critiquer ni faire de comptes-rendus mais simplement reproduire les discours d'autrui²¹. Il ne s'agit donc pas d'entretiens destinés à être utilisés comme source, réélaborés de manière critique et confrontés, mais d'entretiens finalisés à "donner la parole". L'approche qui consiste à transformer le système de l'art en une série de récits dictés par l'expérience personnelle est moins courante²².

Les caractéristiques qui influencent le plus le système de l'art, non seulement en Afrique, sont d'une part la transformation des institutions et le vaste rayon d'action des acteurs du secteur (en particulier des artistes) et d'autre part la nature de la production culturelle conçue sous forme de projets.

19 En particulier une des publications les plus intéressantes sur les politiques culturelles nationales est *All That Dutch : International Cultural Politics*, (dir.) Taco de Neef (Fondation Mondriaan) et Femke Von Woerden-Tausk (SICA), NAI Publishers, Rotterdam, 2005. Cf. aussi *Institutions et vie culturelles*, (dir.) Guy Saez, La documentation Française, Paris, 2004.

20 Hans Ulrich Obrist *Interviste Volume I*, (dir.) Thomas Boutoux, Edizioni Charta, Milano, 2003.

21 Cf. James Elkins, *What Happened to Art Criticism ?*, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003. Cf par exemple les interviews de Guy Duplat, *Une vague belge*, Editions Racine, Bruxelles, 2005.

22 Cette approche a produit des expositions telles que *Seven Stories about Modern Art in Africa, Meanwhile in Africa...*, *Africas* et des publications telles que *Seven Days in the Art World* (Sarah Thornton, *Seven Days in the Art World*, W.W. Norton, New York, 2008).

3. Les institutions

Fatimah Tuggar crée des collages composés d'images numériques prises dans des époques et des lieux différents. Les femmes y jouent un grand rôle, que ce soit avec de la publicité pour ménagères américaines des années cinquante ou avec des photos que l'artiste prend de sa propre famille au Nigeria. Les différences et les similitudes se confondent et créent des paysages nouveaux et des petits épisodes désagréables.

The museums and hotel are two buildings integral to a city, they are buildings we pass through and represent a restlessness more closely aligned with recreation than dwelling. Ian Kiaer²³

Les institutions d'art – jadis facilement identifiables par types et secteurs – sont de moins en moins spécialisées. Elles comprennent de multiples secteurs et interviennent en dehors du cadre de leurs spécificité originelle : elles organisent et produisent des événements dans des disciplines innombrables²⁴. Leur programme est structuré en microprojets et macroprojets : expositions temporaires, festivals, activités éducatives, collaborations avec d'autres institutions, réseaux, résidences d'artistes, visites d'étude, interventions d'artistes sur leur collection permanente, publications, sites Internet, spectacles, achats, recherche, coopération culturelle, visites guidées, parcours pédagogiques, conférences, promotion du tourisme... La nécessité de multiplier et de différencier leurs initiatives est liée à la nécessité des infrastructures de s'adapter à la production culturelle contemporaine, afin de répondre aux besoins des artistes et des opérateurs culturels, d'interagir avec un public aussi vaste que possible et, bien sûr, de recueillir des fonds.

Si la réorganisation des institutions est une exigence inéluctable de toute époque, c'est aussi un phénomène conditionné par l'évolution des politiques culturelles au niveau national et international. Si les financements étaient jadis accordés sur une base annuelle, à présent les institutions reçoivent des subventions "à projet". Tout devient projet, y compris l'activité ordinaire qui est distribuée dans de multiples actions ou réalisée à temps perdu. Il en ressort qu'une organisation comme un opéra, par exemple, qui a pour mission d'offrir au public des spectacles d'opéra doit forcément trouver la manière d'inventer constamment de nouveaux projets qui lui permettront, indirectement, de soutenir leur programme de spectacles d'opéra.

Les recherches, les visites d'étude et les activités de coopération culturelle sont à la base de presque tous les projets : cela permet de créer des partenariats, d'enrichir sa documentation et d'offrir des programmes souples et variés. Les conférences font progresser le débat et

23 Ian Kiaer, *Endless House : Models of Thought for Dwelling : A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements of the Royal College of Art for the degree of Doctor of Philosophy in "A prior"*, Special issue on Research in the Arts : Vincent Meessen, Mekhitar Garabedian, Ruth Buchanan, Victor Burgin, Ian Kiaer, n. 20, 2010.

24 Cf. Fabrice Lextraît, *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... Une nouvelle époque de l'action culturelle*, Ministère des Affaires étrangères, rendu public 19/06/2001 ; Marie Vanhamme et Patrice Loubon, *Arts en Friches. Usines désaffectées, fabriques d'imaginaires*, Les Editions Alternatives, Paris, 11/2001. *Séminaire pour les lieux de culture et d'art émergents sur le continent africain*, Kër Thiossane, Biennale de Dakar off, Dakar, 2004.

l'étude théorique, elles sont, pour de nombreuses revues, une occasion précieuse pour recueillir des contributions et accroître le nombre de collaborateurs. La manière d'organiser ces rencontres et ces échanges d'idées a son importance ; elle est à son tour l'objet d'analyse et de réflexions dans le but de récupérer des méthodes variées d'interaction fructueuse. La revue "Domus" – comme le fait Philippe Daverio dans l'émission *Passepartout* sur la chaîne Rai 3 – organise des dîners entre "experts" qui sont enregistrés et souvent publiés²⁵. Le groupe *Unwetter* (né pendant la manifestation *Documenta XI* et basé sur les réflexions de Sarat Maharaj) organise des *Discursive Picnic* en plein air et dans une ambiance amicale, au cours desquels on discute à l'aide d'une sorte d'archives (un sac de documents divers, articles, papiers, images, vidéos), transportés avec les sandwiches pour stimuler le débat. De nombreux projets agissent de la même manière comme *Salottobuono*, un groupe qui organise des soirées style vénitien à la Peggy Guggenheim (sexe non compris) et qui est devenu un studio d'architecture.

Parmi les activités les plus populaires, les expositions sont une valeur sûre aussi bien pour les organisations nées expressément pour les organiser que pour tous ceux qui se rendent compte qu'une exposition, même temporaire, attire beaucoup plus de public et assure une plus grande visibilité qu'une publication. "Revue Noire" a organisé des expositions d'artistes africains ainsi que la revue "Africa e Mediterraneo", qui s'est notamment intéressée aux bandes dessinées. Même les collections permanentes offrent des expositions temporaires à travers un système de rotation des œuvres, très communs dans bien des musées, y compris par exemple le MAMCO-Musée d'Art Moderne et Contemporain de Genève.

De nouvelles institutions naissent pour contourner les contraintes des anciennes. Il s'agit d'organisations qui s'intéressent au monde entier et ne se contentent pas nécessairement de leurs quatre murs. Elles sont souvent créées par des artistes, mais on trouve aussi des réseaux, des groupes de recherche, des collectifs, des organismes sans but lucratif, des fondations, des archives et des bibliothèques. Beaucoup sont à vocation interdisciplinaire – ce qui dans le langage courant signifie "un peu de tout" – ou pluridisciplinaire – ce qui toujours dans le langage commun correspond à "inviter des experts de toutes disciplines qui apportent leurs compétences spécifiques". Parmi ces institutions relativement nouvelles il faut citer l'*InIVA* de Londres (1994) ; l'Institut du Monde Arabe à Paris (un centre voulu par François Mitterrand en 1987) ; la Maison des Cultures du Monde de Berlin (1988)²⁶ ; la Fondation Gate d'Amsterdam (une organisation avec centre de documentation fondée en 1997 par Els van der Plas, dirigée par Sebastian Lopez pendant plusieurs années (qui n'est plus active actuellement) ; *Intercult* de Stockholm (réalisé par Chris Torch en 1992), *Art for the World* (une association née en 1996, dirigée par Adelina Cüberyan von Fürstenberg basée à Genève à l'Organisation des Nations Unies et à Milan)²⁷ ; le *Forum for Contemporary African*



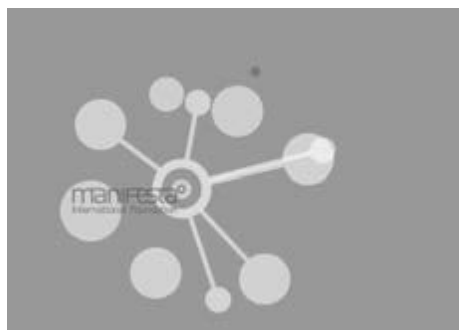
25 Stefano Boeri et Hans Ulrich Obrist ont organisé un dîner pour la revue "Domus" pendant la Biennale de Dakar de 2004. La documentation recueillie pendant le dîner n'a jamais été publiée. *Cena della rivista "Domus"*, (dir.) Stefano Boeri, Maddalena Bregani, Koyo Kouoh, Hans Ulrich Obrist, Iolanda Pensa, video inédit, Dakar, 05/2004.

26 *The House. The Cultures. The World. Fifty Years : From the Congress Hall to the House of World Cultures*, (dir.) Bernd M. Scherer, Nicolaische Verlagsbuchhandlung GmbH, Berlin, 2007.

27 *Art for the World 1996-2002*, (dir.) Adelina Cüberyan von Fürstenberg, Art for the World, Genève, 2002.

Arts (un lobby créé pour faciliter la participation de l'Afrique à la Biennale de Venise) ; RAIN Artists Initiative Project (un réseau d'initiatives d'artistes en Amérique Latine, en Asie et en Afrique, basé à Amsterdam)²⁸ ; Connecting Cultures-Association sans but lucratif pour les Arts Visuels, la Formation et la Recherche (entreprise par Anna Detheridge à Milan) ; l'Atelier Graphoui (une association à Bruxelles qui soutient la production d'œuvres vidéo, de courts métrages, de films d'animation et de cinéma) ; art-e-conomy (dirigé par Marko Stamenkovic à Belgrade qui associe l'art à l'analyse de l'économie internationale) ; Platform Garanti Contemporary Art Center (avec siège à Istanbul).

Les établissements de formation ont dû reformuler leurs lignes directrices pour tenir compte des nouvelles exigences des artistes et du nouveau panorama artistique. Les académies ont tendance à changer le nom et l'approche des cours et des programmes²⁹ pour s'adapter à une époque où les mots "didactique" et "académique" semblent des dinosaures en voie d'extinction. Des ateliers internationaux et des résidences d'artistes sont maintenant répandus partout (parfois comme activités parallèles dans les programmes plus traditionnels de certains établissements) ; de nouvelles écoles d'art donnent maintenant plus de la place aux intérêts polyphoniques et à des parcours sur mesure qui tiennent compte du besoin croissant d'équipement électronique et, par conséquent, de techniciens en mesure d'assister les étudiants pour la production de projets complexes. Beaucoup d'activités semblent partir du postulat que les jeunes peuvent comprendre le monde contemporain mieux que leurs enseignants et qu'ils doivent donc être soutenus plutôt que formés à travers une approche flexible (en grande partie similaire à celle que le Conseil de l'Europe et la Commission européenne préconisent pour l'éducation interculturelle et l'éducation aux droits de l'homme des jeunes). Cette attitude produit une tendance à l'exploration qui se manifeste par un intérêt vif pour l'ethnographie et le désir de se confronter à des personnes de nationalité et de formation culturelle différentes.



Manifesta, Amsterdam, site internet 2006

Le projet de la sixième édition de *Manifesta 2006* (né en 1996) qui était prévue à Chypre mais qui a fait naufrage à cause de l'opposition politique à un projet qui impliquait les deux parties de l'île, est parti avec l'objectif de créer une nouvelle académie, organisée comme projet artistique avec des expositions, des cours et des discussions. La Future Academy est un organisme virtuel créé par Clémentine Deliss en 2002 pour

remettre en cause le modèle académique traditionnel et créer un collectif de chercheurs de plusieurs universités : Edinburgh College of Art et Chelsea College of Art and Design en Grande Bretagne, Srishti School of Art, Design and Technology à Bangalore, en Inde, et Forut Media Centre à Dakar³⁰, au Sénégal. Ce dernier projet rompt avec les directions

28 *Silent Zones : On Globalisation and Cultural Interaction*, (dir.) Gertrude Flentge et RAIN Artists' Initiatives Network, Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam, 2001 ; *Shifting Map : Artists' platforms and strategies for cultural diversity*, (dir.) Gertrude Flentge et RAIN Artists' Initiatives Network, NAI Publishers, Rotterdam, 2004.

29 L'Académie des Beaux Arts de Milan (NABA-Nuova Accademia di Belle Arti di Milano) a institué par exemple un cours d'arts visuels dont les leçons sont destinées aussi bien aux artistes qu'aux commissaires.

30 Modibo Diawara, *The Dakar Media Centre : The Digital Revolution is Here in West Africa too!* in "Africa e Mediterraneo", dossier Glocal Youth : media e giovani nel Nord e nel Sud del Mondo, n. 51-52, 01-02/2005, p. 100-101.

traditionnelles Nord-Sud pour encourager et renforcer les échanges Sud-Sud qui sont extrêmement difficiles, ne serait-ce que pour le coût prohibitif des vols entre certains pays, comme par exemple l'Inde et le Sénégal.

Triangle Arts Trust, site web 2007

Triangle Arts Trust (fondé à Londres en 1982 par Sir Anthony Caro et Robert Loder) est une organisation sans but lucratif et un réseau d'ateliers internationaux organisés et dirigés par des artistes³¹. *Triangle Arts Trust* agit à titre d'intermédiaire et fournit un soutien technique (pour la sélection des artistes, l'organisation et la recherche de fonds) à ceux qui souhaitent organiser un atelier sur Internet avec la méthodologie de l'institution. Les créateurs sont à la fois producteurs et consommateurs : ils planifient les événements, les dirigent, les coordonnent et les réalisent. L'objectif est de créer un lieu d'échanges, de discussion et de travail le plus ouvert et le plus sûr possible : ouvert à la participation et à l'interaction, mais en même temps protégé de l'ingérence du système de l'art et des difficultés techniques. Les initiatives de *Triangle Arts Trust* ne se proposent pas de remplacer le système de l'art ou d'être une sorte d'académie, mais sont conçues pour donner aux artistes qui ont déjà un certain âge mais qui sont au début de leur carrière l'occasion de créer librement et d'interagir avec des confrères du monde entier. Grâce à cette méthode, le réseau crée de nouvelles voies, encourage la production et une approche alternative à l'art. Dans les années quatre-vingt leurs activités étaient concentrées aux Etats-Unis, en Grande-Bretagne et au Canada ; actuellement, le réseau s'est étendu à l'Afrique, l'Asie, l'Australie, l'Amérique Latine et les Caraïbes, avec plus de quatre-vingt-dix ateliers organisés dans vingt-huit pays. Les ateliers se déroulent souvent dans des endroits isolés pour permettre aux participants de se concentrer sur le groupe et de construire pendant leur séjour un climat de collaboration intense. Les initiatives de *Triangle Arts Trust* ont facilité l'émergence de nombreuses nouvelles institutions, planifiées et dirigées par des artistes dans le monde entier. Ce modèle – de plus en plus populaire sur la planète – a l'avantage de multiplier les perspectives et d'encourager la production de nouveaux modèles, différents, indépendants et parallèles par rapport à ceux qui étaient produits par les organisations plus traditionnelles. En Afrique en particulier, bien que les ateliers aient été organisés principalement dans des pays anglophones et soient peu connus dans les pays francophones et lusophones, leur impact a été énorme : ils ont déclenché une réaction en chaîne et produit des centres d'art et des résidences d'artistes et ils ont vraiment facilité la structuration d'un système alternatif de l'art, propre et étroitement lié au contexte. Les échanges et le réseau de *Triangle Arts Trust* ont favorisé les contacts et la constitution de nouveaux réseaux d'artistes d'un nombre infini de pays en soutenant de nouveaux projets, non seulement Nord-Sud, mais dans toutes les directions. De par leur nature, cependant, les ateliers ont un impact très limité sur les institutions existantes : étant organisés directement par les artistes, ils n'ont pas besoin d'y être associés. Il en ressort que les



31 Robert Loder, *Workshops en Afrique* in *Ecoles et workshops en Afrique : Formation en arts plastiques et échanges avec l'Africa* in "Médianes", n. 14-15, Automne 1999, p. 12-13 ; Robert Loder, *Notes on my involvement in art making in southern Africa over two decades* in *Transitions*, The Africa Centre, London, 2005, p. 13-17 ; Barbara Murray, *Preface* in *Transitions*, The Africa Centre, London, 2005, p. 6 ; John Picton, *Frustrated Visionaries* in *Transitions*, The Africa Centre, London, 2005, p. 7-8 ; Giulia Paoletti et Francesca Recchia, *The Triangle Arts Trust : Interview with Robert Loder* in "Africa e Mediterraneo", dossier 'Oggetti d'arte' nei musei e nelle collezioni nell'Africa contemporanea : le poste in gioco, (dir.) Giovanna Parodi da Passano et Sandra Federici, n. 2-3/07 (60-61), 11/2007, p. 91-95.

institutions créées par ces ateliers, lancées dans différentes parties du monde et toujours en activité, continuent à être quelque peu isolées et ont tendance à se référer davantage à un soutien extérieur qu'à un réseau local. *Triangle Arts Trust* a également une forte tendance centralisatrice qui impose des contraintes aux financements (l'association est soutenue par l'*Arts Council of England*, le *British Council* et par les fondations du Commonwealth, Ford et Prince Claus) : elle produit une sorte de "franchising" international de ses projets et de sa méthode de travail, laissant peu de place à la gestion (réellement) libre des artistes. Plus de 2500 artistes ont participé à ses ateliers. Parmi ceux-ci des noms célèbres comme Chris Ofili, Tapfuma Gutsa, David Koloane, Bill Ainslie, Sonia Boyce, Mustapha Dime et Yinka Shonibare. Plusieurs commissaires et producteurs culturels ont organisé des initiatives. Par exemple Clémentine Deliss, qui a coordonné en 1996 l'atelier de Dakar qui a été le point de départ de la publication "Métronome" et Mai Abu El-Dahab qui a coordonné en 2003 l'atelier *Wasla Contemporary Art* organisé en Egypte dans la région du Sinaï³².



RAIN, Rain Artists Initiative Project, Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam, site web, 2008

La *Rijksakademie Beeldende Kunsten van Amsterdam* (1870) reçoit des subventions pour faire venir des artistes à ses cours. Les artistes étrangers sont généralement pris en charge par leurs gouvernements, mais la participation des artistes d'Afrique, d'Asie et

d'Amérique Latine est financée par le Ministère des Affaires étrangères néerlandais et ceux-ci sont ensuite invités à mettre sur pied des organismes et des instituts de formation dans leur pays d'origine par l'intermédiaire du projet *Rain Artists Initiative Project*. Une responsable de l'Académie a participé en 2007 à *SUD-Salon Urbain de Douala* et en 2008-2009 quatre artistes camerounais (un grand nombre par rapport aux moyennes nationales) ont été invités à assister à ses cours. Fait curieux, il y a bien peu d'artistes italiens à l'Académie, essentiellement parce que personne ne les subventionne. La *Rijksakademie* considère ses étudiants comme des chercheurs et organise pour eux des conférences, des réunions et des rendez-vous avec des commissaires et des critiques qui visitent leurs ateliers et discutent avec eux. Un système similaire est adopté par l'Académie Jan van Eyck de Maastricht (fondée en 1948) dont les structures facilitent la production de nouvelles œuvres. *Goldsmiths' College* de Londres (fondé en 1891 et doté d'un statut plus indépendant en 1989) prévoit dans ses programmes un espace consacré aux aspects créatif, cognitif, culturel et social qui alimente la liberté d'expérimentation et la réflexion critique et individuelle.

La Fondation Ratti (fondée en 1985, siège de cours depuis 1988) organise un Cours Avancé d'Arts Visuels à l'intention de jeunes créateurs du monde entier, coordonné chaque année par un artiste différent de réputation internationale. La Fondation gère également le *Museo Studio del Tessile* et des événements réguliers : conférences, séminaires et expositions. Par la manière dont il est structuré, le cours peut offrir à chaque édition de nouvelles propositions : en invitant des artistes de renommée internationale, le cours propose chaque année des thèmes, des techniques et des approches différentes. Le cours de la Fondation Ratti est un projet d'une importance particulière en Italie, où il n'y a encore que peu d'institutions qui offrent une formation dans le domaine artistique expérimental et où les académies sont peu enclines à innover dans leurs programmes. Le cours est destiné à un

32 Mai Abu El Dahab (int.), Le Caire, 11/12/2003 ; Clémentine Deliss (int.), Venise, 08/06/2001 et (conv.) Dakar, 09/05/2004.

nombre limité de participants, ce qui rend l'expérience particulièrement intense et prestigieuse pour les rares élus. Ces particularités de la fondation, hélas, rendent ses relations avec le public local de Côte d'Ivoire plutôt difficiles car elle y est vue comme distante et inaccessible, bien qu'elle propose des expositions et des cycles de conférences publiques³³.

De Appel, Amsterdam, site web 2008

De Appel est une école pour commissaires à Amsterdam qui a conduit ses élèves en 2007 à Douala pour visiter *SUD-Salon Urbain de Douala*. Mai Abu ElDahab est une ancienne élève de l'école.

Les résidences d'artistes – conçues comme des espaces de travail, de dialogue et d'apprentissage – sont nombreuses. *Res Artis-Worldwide Network of Artist Residencies* (fondé en 1993) est un réseau international basé aux Pays-Bas qui réunit de nombreuses résidences d'artistes. En 2006, quelques membres du réseau ont visité la Biennale de Dakar, à la condition imposée par N'Goné Fall (qui a été invitée à rejoindre le réseau, bien qu'elle ne dirige aucun centre de résidence) que les participants au voyage offrent une résidence à une sélection d'artistes de la Biennale. N'Goné Fall tenait à ce que le réseau participe à *Dak'Art*, non seulement comme invité, mais avec un projet qui puisse déclencher de nouvelles collaborations et des liens utiles pour les artistes : au total à *Dak'Art 2006* onze résidences ont été offertes ; cette initiative est un des plus beaux projets réalisés à l'occasion de la Biennale.

La tendance à soutenir des projets multidisciplinaires amène évidemment à produire une formation interdisciplinaire, qui ne se spécialise plus dans quelques domaines bien précis et assure une expérience approfondie, mais se pulvérise sur un peu tout. Les artistes parviennent ainsi à acquérir une vision plus large de leurs possibilités d'action, mais en même temps ont besoin de la collaboration de techniciens et d'experts pour réaliser leurs œuvres. Cette exigence a fait naître des associations qui se proposent comme agences de production. Parmi celles-ci à Amsterdam le *Smart Project Space* (né en 1994) et *SKOR Stichting Kunst in de Openbare Ruimte* (de 1999, à l'origine faisant partie de la Fondation Mondriaan, Fondation Art and Public Space)³⁴.

Les musées d'art contemporain ont pris conscience qu'une extrême souplesse est indispensable³⁵. Si, il y a quelques dizaines d'années, il suffisait de murs blancs à couvrir (appelés justement *white cube*), actuellement le musée devient un non-lieu qui travaille à des projets, qui exploite des structures abandonnées, qui agit dans des espaces toujours nouveaux et différents. La structure du *Palais de Tokyo* à Paris en est un exemple, avec ses espaces, sa programmation extrêmement hétérogène et sa résidence pour jeunes artistes et créateurs (le Pavillon). D'autres exemples sont des centres indépendants qui font partie du réseau international *Artfactories*.



33 Annie Ratti (int. v.), Fondazione Ratti, Côte d'Ivoire, 14/12/2005.

34 *Public Work: 1995-2000 five years praktijkbureau beeldende kunstopdrachten*, (dir.) Wilfried Lentz, SKOR, Amsterdam, 2001.

35 Cf. Peter Weibel, *The Museum of the Future in Did Someone Say Participate? An Atlas of Spatial Practice*, (dir.) Markus Miessen et Shumon Basar, The MIT Press, Cambridge, 2006, p. 173-186 ; *Museum Next Generation: Il futuro dei musei*, (dir.) Margherita Guccione, DARC/MAXXI, Mondadori Electa, Milano, 2006 ; Paul Werner, *Museum S.p.A.: La globalizzazione della cultura* (ed. or. *Museum, Inc.: Inside the Global Art World*), Johan & Levi Editore, Milano, 2009 ; *Il nuovo museo*, (dir.) Cecilia Ribaldi, Il Saggiatore, Milano, 2005.

Les institutions qui, ces dernières décennies, ont été restructurées de la manière la plus radicale sont les musées ethnographiques, ethnologiques, du folklore, de l'art primitif, etc³⁶. Certains de ces musées ont tout simplement été démantelés, d'autres ont ressuscité de leurs cendres comme des phénix battant leurs ailes bleues, blanches et rouges (comme dans le cas du Musée du Quai Branly à Paris, décidé en 1995 et ouvert en 2006³⁷), d'autres encore se sont retroussé les manches pour se lancer dans une nouvelle vocation et un nouvel aménagement. Dans la plupart des cas, les institutions ont reconsidéré leur collection d'un œil critique, l'ont actualisée ou bien ont utilisé leur matériel pour décrire et documenter la colonisation. Dans le cadre du projet *Garden of Eden* (1999-2004) organisé par Toine Ooms, le Musée Ethnologique de Leiden aux Pays-Bas a demandé à des artistes internationaux d'intervenir dans un débat et de produire des œuvres capables d'interpréter et de placer dans leur contexte les fonds et l'approche du musée à l'occasion de sa restructuration. Pour ce faire, ils se sont entourés d'experts d'art contemporain, ils ont créé un partenariat avec l'organisation SKOR d'Amsterdam (qui traite précisément de la production d'œuvres et d'interventions spécifiques à un lieu urbain) et ont invité des commissaires et des théoriciens déjà profondément engagés dans le domaine à une discussion sur la façon de renouveler la manière d'exposer et de représenter l'art (parmi ceux-ci Okwui Enwezor, Sarat Maharaj et Chris Dercon). Des artistes invités du monde entier ont alors créé des installations, des aménagements, des images et des œuvres sonores qui dialoguent avec les collections et produisent des assonances et des interférences. Le projet est extrêmement innovateur et visionnaire mais il ne semble toutefois pas avoir réussi à miner la nature même du musée : les œuvres produites ont ouvert des fenêtres et ont fait avancer la réflexion, mais cela reste une expérience singulière plus qu'une phase d'une évolution. La documentation a été publiée dans le catalogue *Intruders: Reflections on Art and Ethnological Museum* en 2004, une vraie œuvre d'art à son tour qui comprend deux CD et une présentation graphique merveilleuse du designer Thonik³⁸.

Le Musée d'ethnographie de Neuchâtel en Suisse organise des expositions temporaires qui, à travers le prisme de l'ethnographie, observent des phénomènes contemporains, locaux et internationaux, comme dans Helvetia Park. Les collections de l'institution sont ensuite présentées dans des expositions semi-temporaires (d'environ trois ans) qui les replacent dans leur contexte historique, comme dans le cas de *Retour d'Angola*. Dans cette exposition fortement scénographique, le matériel est présenté de manière à documenter le processus qui a guidé la recherche et la récolte des objets et à illustrer le travail des explorateurs. De cette façon le musée n'assume pas directement le rôle d'interprète de cultures et de lieux différents, mais plutôt celui d'archive qui conserve une documentation hétérogène, reflétant différentes époques et idéologies.

Aux Pays-Bas, le *Wereldmuseum* de Rotterdam a ouvert une agence de tourisme et l'*Afrika Museum* de Bergudal a enrichi sa collection d'œuvres d'artistes africains contemporains.

36 Yaya Savané, *Le malaise des musées d'ethnographie* in "Africa e Mediterraneo", n. 62, 04/2007, p. 14-16 ; Valentina Lusini, *Dalla Rivoluzione al Musée du quai Branly. Collezioni etnografiche e museografiche dell'azione istituzionale* in "Africa e Mediterraneo", n. 62, 04/2007, p. 38-43.

37 Le Musée du quai Branly a été l'objet de violentes critiques. Cf. Jean-Loup Amselle, *Le Musée du quai Branly au prisme du primitivisme* in "Africa e Mediterraneo", n. 62, 04/2007, p. 17-20 ; Etienne Féau, *Lettre à Giovanna Parodi da Passano au sujet du Musée du quai Branly* in "Africa e Mediterraneo", n. 62, 04/2007, p. 22-31 ; Giovanna Parodi da Passano, *L'apertura del Musée du quai Branly* in "Africa e Mediterraneo", n. 55, 01/2006, p. 77-79 ; ACASA – Arts Council of the African Studies Association, Florida University, 27/03-01/04/2007.

38 *Intruders: Reflections on Art and the Ethnological Museum*, (dir.) Gerard Drosterij, Toine Ooms, Ken Vos, National Museum of Ethnography/Waanders Uitgevers Zwolle, Leiden, 2004.

Certaines organisations de coopération au développement ont été interpellées pour soutenir des projets culturels liés aux pays auxquels ils s'intéressent. Des expositions, des ateliers et des petits marchés sont devenus des outils pour éduquer à la coopération, diffuser de nouvelles perspectives sur la réalité de pays lointains, recueillir des fonds et créer des canaux pour le commerce équitable. Le COSV de Milan a organisé un programme d'événements présentés sous le nom de *Altre Arti* tandis que le COE produit le Festival du Cinéma Africain de Milan et intervient très activement dans le secteur culturel au Cameroun (il soutient entre autres un projet de construction de musées, la *Maison des Jeunes et de la Culture* et *Vidéo Pro* à Douala ainsi que l'école d'art de Mbalmayo).

4. Les artistes

The commercial fate of the works, for example, is neither evident nor even strictly necessary in biennials, for the simple reason that the bulk of the financing behind the event and the production of many of the projects is largely independent of art collecting (either private or state-funded). This facilitates the inclusion of practices of non-objectual nature, as well as works of an interdisciplinary nature and even practices pertaining to other fields of cultural production, such as cinema, design, architecture, etc. ; indirectly, this ultimately stimulates the problematization of the notion of art as an autonomous activity. Carlos Basualdo³⁹

Une vidéo de Younès Rahmoun montre deux mains qui semblent incapables de prier ou de compter tandis qu'une voix répète "Wahid", ce qui signifie en arabe "un" mais aussi "Dieu".

La distinction parmi les protagonistes du domaine de l'art devient de plus en plus floue : chacun fait de tout. Ce n'est plus un système structuré par catégories professionnelles (artistes, commissaires, critiques, musiciens, producteurs, distributeurs, collectionneurs, opérateurs culturels, financiers...), mais un environnement fluide, où n'importe qui peut jouer simultanément ou successivement plusieurs rôles. Cela se remarque clairement non seulement dans l'organisation professionnelle, mais aussi dans la nature des œuvres produites et présentées aujourd'hui. Loin d'être un phénomène nouveau, ces interactions se constatent dans divers domaines et cela favorise les échanges entre disciplines (arts visuels, architecture, performance, design, son, écriture, anthropologie, sociologie, ingénierie, technologies de l'information, coopération...) ; cela produit des œuvres collectives et donne un langage dominant à des modèles qui n'étaient pas nécessairement destinés à être des œuvres d'art. Le concept de l'artiste et de son rôle est flou et prêt à se transformer en fonction de ses besoins propres ou de ceux du commissaire. L'ampleur des problèmes que cela pose aux institutions impliquées dans la formation est facile à imaginer.

Le rayon d'action des artistes croît à foison et comprend des œuvres profondément dissemblables autant par leur technique que par leur langue. Mais ce n'est pas tout : l'œuvre s'étend et se développe au point de devenir projet. Le fait de constituer un projet est la caractéristique qui explique le mieux l'art contemporain : le travail des artistes s'exprime et se manifeste dans un large éventail de mesures, qui, ensemble, deviennent une œuvre. La définition en quelque sorte dilatée de l'artiste et celle de son œuvre qui devient projet permet d'inclure dans le domaine de la production d'art bien des éléments qui étaient traditionnellement classés séparément : institutions, expositions, pavillons, collections...

Dans un appartement de la vieille ville du Caire, une héroïne peu probable domine la scène. Des traces d'une présence et des images documentent un monde de fantaisie, de rêve, d'un avenir incertain, de dessins animés. Parmi les œuvres de Lara Baladi exposées au Festival Al Nitaq de 2001⁴⁰ figure aussi une affiche composée d'une dizaine de petits épisodes de la vie de l'artiste, racontés avec des astuces, des masques, des couleurs très vives et la capitale égyptienne en arrière-plan.

39 Carlos Basualdo, *The Unstable Institutions in What Makes a Great Exhibition?* (dir.) Paula Marincola, Philadelphia Exhibitions Initiative, Philadelphia, 2006, p. 58.

40 Lara Baladi, *Sandouk El Dounia*, 2001.

Certains artistes fonctionnent comme commissaires de leur propre initiative ou invités par des institutions. Ils organisent des expositions internationales, des publications, des événements collectifs. Si ce n'est pas nouveau, ce qui distingue les artistes d'aujourd'hui par rapport aux générations précédentes, c'est d'une part leur désir de faire partie des groupes qui prennent les décisions, des grands événements historiques et des méga-institutions, et c'est d'autre part leur niveau de compétence professionnelle élevé.

La quatrième édition de la Biennale de Berlin est organisée par Maurizio Cattelan, Massimo Gioni et Ali Subotnick ; l'édition de *Manifesta 6* prévue en 2006 (avortée) était dirigée par Mai Abou ElDahab, Anton Vidokle et Florian Waldvogel ; Anton Vidokle a également élaboré le projet : *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist* [la prochaine édition de *Documenta* devrait être organisée par un artiste].

**The Next
Documenta
Should Be
Curated by
an Artist**

L'artiste DJ, qui travaille avec d'autres artistes et d'autres œuvres en produisant son mélange et son langage, est un phénomène analysé très clairement par Nicolas Bourriaud⁴¹.

L'artiste a depuis toujours un rôle d'agence de production, mais ces agences se sont multipliées. Pour créer leurs œuvres, les artistes s'organisent en institutions à but non lucratif, en fondations et en sociétés. Ils créent des réseaux avec d'autres institutions, rédigent des présentations et remplissent des formulaires, demandent des subventions, s'occupent des relations publiques et des contacts avec la presse, s'adressent à des collègues et interviennent en tous lieux⁴².

Laboratoire Sculpture Urbaine, Répliques, Alger, 2003. Projection de l'œuvre de William Kentridge. Courtesy Laboratoire Sculpture Urbaine



Le *Laboratoire de Sculpture Urbaine* de Grenoble⁴³ publie la revue "local.contemporain"⁴⁴ et produit des interventions extrêmement complexes dans n'importe quelle ville du monde. En 2003 par exemple, il a réalisé *Répliques*, un système d'éclairage permanent dans le tunnel principal d'Alger qui projette des images commandées à des artistes internationaux.

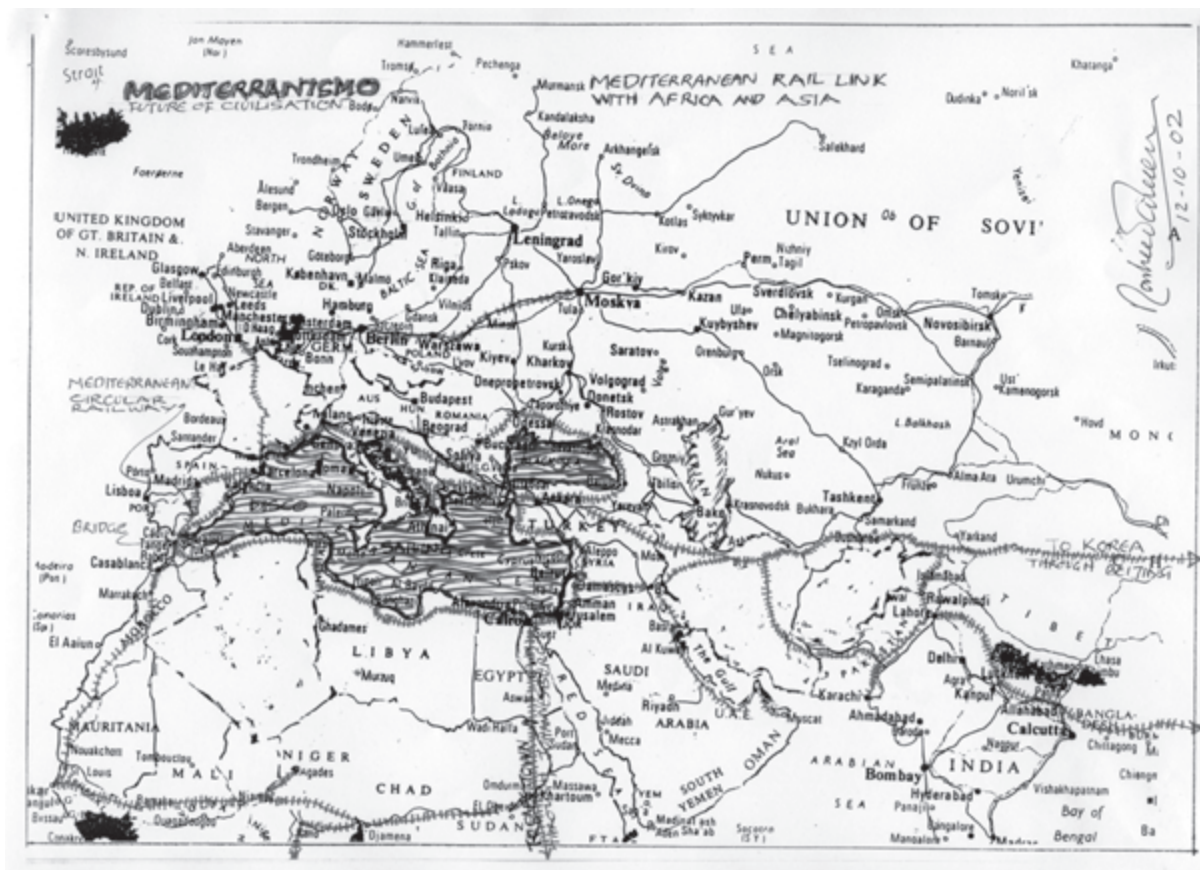
Grâce à ces organisations et à leur participation active dans la production de leurs projets, les artistes cherchent à combler un vide institutionnel. Ce ne sont pas seulement les artistes de la diaspora qui ressentent le besoin de présenter leur travail, de dialoguer et de présenter les œuvres d'autrui, ni seulement les institutions nées en Afrique, en Asie et en

41 Cf. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, Dijon, 2001 et *Postproduction*, Les Presses du Réel, Dijon, 2003.

42 Cf. Olav Velthuis, *Imaginary Economics: Contemporary Artists and the World of Big Money*, NAI Publishers, Rotterdam, 2005.

43 Philippe Mouillon, *Laboratoire sculpture urbaine* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 48-51.

44 "local.contemporain : ce n'est pas une activité ordinaire que de s'intéresser à l'ordinaire", Le bec en l'air Editions, Grenoble, 2004.



Rasheed Araeen, *Mediterraneo*, 2005

Amérique latine : c'est un phénomène qui affecte profondément tout le système de l'art et multiplie les agences et les centres de production.

Bon nombre des projets réalisés en collaboration avec la Biennale de Dakar sont des initiatives d'artistes qui ouvrent leurs ateliers pendant l'événement ou organisent des projets en collaboration avec d'autres participants ou des institutions internationales. La naissance même de la Biennale est attribuée à la volonté des artistes sénégalais de disposer d'un espace et d'une occasion régulière pour présenter leur travail – toutefois cet espoir a été en bonne partie déçu car l'exposition, étant internationale, n'accorde que peu de place à la production sénégalaise. La coordination des événements en marge de la Biennale a été confiée à un artiste, le céramiste Mauro Petroni.

Olu Oguibe organise des expositions (dont la plus célèbre est l'événement parallèle à la Biennale de Venise de 2001 *Authentic/Ex-Centric* en collaboration avec Salah Hassan) ; il a participé à la création de la revue "NKA", publie des essais et intervient en qualité de critique d'art.

Rasheed Araeen est le fondateur de la revue "Black Phoenix" qui ensuite a pris le nom de "Third Text". "Third Text" n'est pas seulement une publication ; c'est l'œuvre d'art la plus réussie et intense de son fondateur : une véritable œuvre collective et visionnaire qui, comme son créateur et ses collaborateurs, vise à multiplier les perspectives critiques, à récrire l'histoire et à construire une nouvelle vision du monde. Comme le projet du chemin de fer qui de la Méditerranée traverse l'Afrique pour atteindre l'Asie ou celui du barrage au Pakistan, également conçus par Araeen, "Third Text" est un projet utopique et c'est précisément la raison de sa force et de sa capacité à poursuivre son but sans se laisser

intimider par les clichés, les stéréotypes ou la nécessité, une fois de plus, de faire "découvrir" et enseigner "la diversité", "les autres" ou ce que l'on appelle l'Afrique.

Fernando Alvim crée le centre d'art *Camouflage* à Bruxelles ; à partir de 2004 il installe des centres culturels en Angola, puis en 2006 il organise la première Triennale de Luanda. *Art Bakery* est la résidence pour artistes et le lieu de formation autogéré au Cameroun par Goddy Leye : une ancienne maison coloniale de Bonendale avec un porche accueillant dans la banlieue verdoyante de Douala, où les gens s'arrêtent pour discuter et où il y avait autrefois un village touristique. A Bonendale il n'y a que quelques maisons, tranquilles et loin de tout, où plusieurs artistes ont choisi de vivre (Joël Mpah Dooch le tout premier). *Art Bakery* a été créé en 2003 avec le soutien de *Rain Artists Initiative Project* en tant que plateforme pour des artistes, organisée par ces artistes eux-mêmes, avec une structure administrative légère, de la place pour recevoir les résidents et un équipement qui permet d'expérimenter la technique vidéo et le montage digital. Le centre n'a jamais eu de programme régulier (ni même de frigidaire), mais il fonctionne de manière à stimuler la discussion, les échanges et la création de nouveaux projets audacieux. En 2003, il a épaulé *Bessengue City* (l'intervention urbaine promue par Goddy Leye avec James Beckett, Jesus Palomino et Hartanto à Douala dans le quartier Bessengue) et en 2006 il a servi de point de départ à *Exit Tour*. Michelangelo Pistoletto a lancé sa fondation homonyme en Italie (depuis 1994 comme *Progetto Arte Manifesto* puis après 1998 comme *Cittadellarte* à Biella).

Les organisations d'artistes montrent cependant quelques limites dans la gestion courante d'une entité structurelle. Un premier problème fondamental est souvent le manque d'expérience et de compétence dans la recherche de fonds et les relations administratives avec les donateurs. La production d'œuvres collectives a atteint un niveau de complexité qui exige une structure et un personnel permanent, compétent et qualifié dans différents domaines.

La recherche fait bien sûr partie du travail des artistes, à la fois comme processus (implicite ou explicite) et comme objet. Archives, entretiens, rapprochements à la Warburg⁴⁵ deviennent des installations. L'artiste aborde le monde comme un explorateur, un anthropologue qui s'interroge sur lui-même et sur son environnement. Le regard est dirigé à la fois au lointain et vers ce qui est proche et montre une démarche parallèle à celle de nombreux scientifiques qui étudient l'époque postcoloniale. Le fait que les étudiants de l'école d'art Rijksakademie soient appelés "chercheurs" illustre bien ce point de vue.

Georges Adéagbo, *L'explorateur et les explorateurs devant l'histoire de l'exploration.. ! Le théâtre du monde*, Köln 2004, Détail. Photo Maurice Cox. Courtesy Ludwig Museum



Georges Adeagbo rapproche des images, des textes et des objets pour créer des paysages de connexions. L'actualité et les souvenirs se mêlent délicatement, laissant au spectateur le droit de choisir un parcours personnel de ses propres yeux. La représentation du monde devient onirique, vaguement confuse.

Le système de l'art et l'économie de la culture sont deux questions souvent explorées par les artistes. Certains sont personnellement engagés dans la critique (comme Rasheed Araeen, Olu Oguibe, Kahaled Hafez, Goddy Leye) ; pour d'autres le système de l'art est au centre de

45 Cf. Mnemosyne de Aby Warburg e i concerti sinottici degli artisti italiani Warburghiana.

leur œuvre (Kendell Geers et Meschac Gaba par exemple), enfin certains projets d'exposition sont en réalité des métadiscours sur le monde de l'art. Beaucoup des projets du commissaire Tirdad Zolghadr sont de ces métadiscours. "Bidoun" – la revue à laquelle il est lié – est un portrait du Moyen-Orient qui, à son tour, se réfère constamment aux portraits préconçus et aux stéréotypes du Moyen-Orient. L'exposition *Ethnic Marketing* organisée au Centre d'Art Contemporain de Genève en 2004 est un petit marché dans lequel les œuvres exposées montrent combien l'accent sur l'identité ethnique véhicule la marchandisation de l'identité, des lieux et des œuvres. Tirdad Zolghadr se présente plus comme auteur que comme commissaire de ses projets, de sorte que dans le pavillon des Emirats Arabes Unis à la Biennale de Venise de 2009 il est difficile de comprendre qui est le véritable artiste de l'exposition. Le pavillon a commandé une série de photographies, mais fait de l'histoire des expositions universelles, de la Biennale de Venise et de la manière d'exposer des musées les véritables protagonistes du projet. L'ambiguïté et les paradoxes des représentations nationales sont à l'honneur, présentés à travers à un certain nombre de curiosités plutôt que d'œuvres : une maquette montre l'expansion de l'industrie culturelle à Abu Dhabi sous le titre "It's not you, It's me" (une phrase banale, faussement correcte, souvent utilisée dans la conversation pour souligner poliment les différences et les distances) : un audio guide distribué à l'entrée nous encourage d'une voix féminine suave à ne pas faire confiance aux audio guides. L'exposition est une parodie parfaite du système de l'art, mais aussi une dérision désagréable des visiteurs de l'exposition, que le commissaire semble prendre pour des imbéciles. La Biennale des Caraïbes inventée par l'artiste Maurizio Cattelan fait clairement (et paradoxalement) allusion à la floraison continue de biennales dans le monde ; de même, mais de manière tout à fait différente, des artistes comme Philippe Thomas, Marcel Broodthaers et Kendell Geers – pour n'en nommer que quelques uns – introduisent dans leurs œuvres des références au système et à l'économie de la culture.

L'engagement politique des artistes ne s'exprime pas nécessairement de manière directe et explicite. Certaines des œuvres les plus intéressantes prennent position de manière ambiguë et suggestive, à travers des références spatiales, des citations, des assonances⁴⁶. En outre, dans de nombreux pays, tandis que le journalisme est fortement contrôlé et censuré, l'art a une beaucoup plus grande marge de manœuvre⁴⁷.

46 Cf. le travail de l'artiste Maha Maamoun et en particulier son œuvre pour le projet *Going Places*. Maha Maamoun (int.), Le Caire, 12/12/2003.

47 *Ars&Urbis Symposium*, (dir.) doual'art, Douala, 10-15/01/2005 ; *Ars&Urbis International Workshop*, (dir.) doual'art & Fondation iStrike, Douala, 26/02-20/03/2007 ; *Ars&Urbis: Rencontre curatoriale*, (dir.) doual'art, Douala, CM, 19-24/01/2009.

5. Le projet

Le immagini, peraltro, possono difficilmente essere considerate neutrali o puramente "oggettive", sovente piuttosto veicolano veri e propri "progetti" di paesaggi. (Les images, d'ailleurs, peuvent difficilement être considérées comme neutres ou purement "objectives"; elles véhiculent au contraire souvent de réels "projets" de paysages).
Rossella Salerno⁴⁸



Tsesler et Voichenko, *Tank*, Minsk, 2002, object

⁴⁸ Rossella Salerno, *Introduzione: Mediare culture per i paesaggi* in *Paesaggi culturali = Cultural landscapes: rappresentazioni, esperienze, prospettive*, Roma, (dir.) Rossella Salerno, Roma, Gangemi, 2008, p. 8.

Vladimir Tsesler (né en 1951) et Sergey Voichenko (1955-2004) sont un couple d'artistes polyvalents dont la production se sert de design, graphisme, sculpture, peinture, dessin, body art et publicité. *Tsesler et Voichenko* affrontent tout sujet avec un langage ironique, fait de citations, de publicité et d'ambiguïté, qui aime plonger dans les paradoxes, mélanger les techniques d'expression pour créer des objets et des situations surréalistes. Le char d'assaut peint n'est pas un montage ; c'est un vrai char d'assaut de l'armée biélorusse peint à la main par les deux artistes.

Tout est projet. Les artistes produisent des projets, les institutions aussi. Œuvres, expositions, biennales, triennales, festivals, publications et revues sont des projets ; même les acteurs et les institutions se transforment parfois à leur tour en projets.

Ce qui caractérise le plus profondément tout secteur culturel actuel, c'est son organisation "à projet". Le projet n'est ni produit ni action : c'est un plan qui comprend des acteurs, des partenaires, un contexte, des objectifs, des destinataires, des activités, une programmation, des résultats et la possibilité d'en faire une évaluation.

Classer le système de l'art en catégories telles que institutions, acteurs, événements et œuvres – et distinguer ses rôles de production, distribution, entreprise – devient de plus en plus complexe et ambigu. L'organisation d'un projet, en revanche, englobe tout ; c'est l'une des principales caractéristiques de la production culturelle contemporaine.

Les financements ont joué un rôle central dans la transformation du système de l'art en système à projets : ils en ont influencé les thèmes et ont déterminé en grande partie la nature de la production culturelle contemporaine. Dans la plupart des cas, pour accéder à un financement, aussi bien que pour obtenir le soutien des galeristes et des collectionneurs, il est nécessaire de structurer sa demande sous forme de "projet"⁴⁹.

L'œuvre se structure en projet et le projet lui-même devient une œuvre. C'est un peu ce qui arrive en architecture : les architectes deviennent auteurs en signant un projet, que la construction ait lieu ou pas. Cela signifie que pour analyser une œuvre-projet il ne suffit pas d'en observer le résultat final mais il faut analyser l'ensemble, tout le processus de sa conception.

49 Cf. *The New Gate Keepers : Emerging Challenges to Free Expression in the Arts*, (dir.) najp National Arts Journal Programme, Columbia University, New York, 2003 ; Graham Devlin et Sue Hoyle, *Le financement de la culture en France et en Grande-Bretagne*, L'Harmattan, Paris, 2001.

Appels à candidatures



Blue Noses, Novosibirsk (Siberia, Russia), 2001

Pour analyser un projet et la manière dont il est structuré, le plus simple est d'observer la structure des appels à candidatures et des formulaires (application forms)⁵⁰.

Les bailleurs de fonds peuvent être publics, semi-publics ou privés, ils peuvent se limiter à financer ou être en même temps des promoteurs, ils sont tantôt nationaux, tantôt internationaux, ils peuvent choisir de soutenir un domaine thématique ou une discipline particulière. Quelle que soit leur spécificité, ce que toutes les institutions ont en commun, c'est leur manière de communiquer. "Allez voir : vous trouverez tout sur le site" – aime-t-on

50 Analyse des formulaires et de la procédure pour la demande de fonds de la Commission européenne, Culture, Youth, Research, Development and ACP Programmes, 1998-2010 ; Fondation Prince Claus, 2005-2010 ; *Africalia*, 2005 ; *Arts Collaboratory*, 2007-2010 ; Fondation Mondriaan, 2005-2010 ; NCDO, 2005-2007 ; Fondation Cariplo, 2003-2010 ; Fondation lettera27 2007-2010 ; Fondation Rockefeller, 2005-2009 ; Fondation Ford, 2004-2009 ; Fondation Google, 2009 ; British Council, 2004-2008 ; *Pro Helvetia*, 2003-2008. Interviste con referenti di istituzioni Sebastian Lopez (int. v.), Gate Foundation, Amsterdam, 18/03/2005 ; Pauline Burmann (int. v.), Thami Mnyele Fund, Amsterdam, 18/03/2005 ; Vivian Paulissen (int. v.), Prince Claus Fund, Amsterdam, 18/03/2005 ; Wilfried Lentz (int. v.), SKOR, Amsterdam, 16/05/2005 ; Gertrude Flentge (int. v.) et Marieke van Velden (int. v.), *The Power of Culture*, Amsterdam, 16/05/2005 ; Thomas Peutz (int. v.) et Una Henry (int. v.), Smart Project Space, Amsterdam, 16/05/2005 ; Hedwig Fijen (int. v.), International Foundation Manifesta, Amsterdam, 15/03/2005 ; Vanessa Reed (int. v.) et Lise Mathol (int. v.), European Cultural Foundation, Amsterdam, 15/03/2005 ; Edith Rijnja (int. v.), Rijksakademie, Amsterdam, 15/03/2005 ; Marinde Hurenkamp (int. v.), NCDO, Amsterdam, 15/03/2005 ; Isabelle Bosman (int. v.), Bruxelles, 22/07/2005 ; Dominique Allard (int. v.), Fondation Roi Baudouin, Bruxelles, 28/07/2005 ; Esther van Dungen (int. v.), HIVOS, Den Haag, 17/03/2005 ; Ester Terragni Friz (int. v.), Centro di Documentazione Europeo (CISDCE), secrétaire général, Milano, 15/04/2005 ; Germana Jaulin (int. v.), Evens Foundation, Paris, 18/08/2005 ; Alain Monteil (int. v.), AFAA, Afrique en Créations, CulturesFrance, Paris, 03/06/2005 ; François Hers (int. v.), Fondation de France, Paris, 25/05/2005 ; Tomas Ybarra-Frausto (int.), Rockefeller Foundation, New York, 26/09/2005.

répéter dans leurs bureaux. L'institution se présente dans ses brochures, ses publications, ses sites Web et ses bulletins d'information ; on y trouve tout : objectifs, formulaires, listes de projets soutenus, partenaires et nouvelles. Les priorités et la politique qui sont les raisons d'être des institutions en sont les vrais protagonistes que l'on retrouve, expliqués et déclinés, dans tous leurs programmes. L'image qui en ressort est une sorte de grand chiffonnier qui invite, par Internet, à se servir dans ses tiroirs. "S'il te plaît viens prendre ton argent" – semble-t-il encourager – "c'est dans un de mes tiroirs". Bien sûr, pour comprendre dans quel tiroir il faut aller chercher il faut bien connaître le meuble, savoir comment il s'ouvre et puis vérifier avec patience le contenu de chaque tiroir. Ce type de communication révèle les véritables clients de l'institution, car elle ne s'adresse pas à ceux qui voudraient demander des fonds, mais à ceux qui financent ou soutiennent l'institution elle-même : les politiciens, le public, les sponsors, les administrateurs... Le cas le plus éclatant est celui de la Commission européenne qui fait étalage de sa structure colossale (site général, sites thématiques, lignes directrices, description des programmes, nouvelle édition des programmes au moins tous les trois ans, programmes pilotes, etc.), de sorte que pour accéder à ses financements, des services d'assistance ont été créés pour résumer les avis et les appels d'offre disponibles et des sociétés professionnelles ont été fondées exclusivement pour rassembler les candidats et les projets et fournir la documentation nécessaire. Dans le cas d'organisations de plus petites dimensions, la stratégie de communication n'est pas différente, mais la taille de l'institution et de ses financements est telle que nul ne songerait à utiliser des services ou des professionnels extérieurs. Quel que soit le matériel en ligne ("Cherchez, tout est sur le site"), les contacts personnels et le bouche à l'oreille sont à l'honneur. Combien de gestionnaires d'organismes sans but lucratif vont à Bruxelles pour rencontrer des responsables de la Commission européenne (ou s'organiser en lobby pour en influencer la politique et les priorités de financement), voyagent à Londres, Paris, Amsterdam, La Haye, Barcelone et Berlin pour connaître des représentants des organismes de financement et se font expliquer comment présenter leur demande ? D'un côté une procédure décrite clairement sur Internet, de l'autre la relation humaine, qui n'évite pas le processus des formulaires à remplir, mais permet d'en traverser le labyrinthe avec un guide.

Le système des formulaires est l'héritage de la Banque Mondiale⁵¹. La Banque Mondiale a été créée pour accorder des prêts mais ses investissements doivent être rentables et restitués. Les formulaires exigent que les établissements bénéficiaires structurent et expliquent de manière parfaitement claire ce qu'ils ont l'intention de faire : le contexte, le marché ou les destinataires, les objectifs, les actions et les résultats escomptés deviennent centraux pour convaincre les donateurs à prêter une somme d'argent. Le même principe est adopté sans grandes modifications par bien d'autres donateurs. La Fondation Ford, la Fondation Rockefeller, la Commission européenne – pour ne citer que les bailleurs de fonds qui font école – exigent de leurs candidats qu'ils répondent aux mêmes exigences, même lorsque le capital mis à disposition n'est pas prêté mais accordé à fond perdu. Que la présentation du projet doive se faire par formulaire imprimé ou par texte écrit librement, les prêteurs demandent aux candidats de fournir des informations. La chose surprenante est que ces informations sont presque toujours les mêmes, que l'on ait besoin d'une subvention de la Banque Mondiale ou de la paroisse, que l'on aspire à un million ou à une centaine d'euros. La seule variante importante est la demande, quelque fois, d'un contrôle externe pour

51 Guido Guerzoni (conv.), Milano, 08/11/2004.

vérifier le budget présenté, mais il n'est pas dit que cet expert soit demandé uniquement pour des projets de très grande envergure.

Passons maintenant en revue les éléments principaux des projets prévus par les formulaires les plus courants.

Candidats



Patrice Félix Tchicaya, *Blow Out*. Courtesy *Made in Africa*, (dir.) Michela Manservizi, Spazio Oberdan, Milan 2004

Patrice Félix Tchichaya photographie la mode avec des poses et des couleurs criardes. Ses images sont comme des petits théâtres fascinants où tout a l'air un peu fou, impudent, vendable.

En tout premier lieu, le candidat doit se présenter. Les financements sont structurés de différentes manières, selon le type d'organisation qui y a droit. Il existe des fonds destinés aux simples particuliers (par exemple, des artistes, des intellectuels qui font éventuellement partie d'une université, des étudiants, des jeunes, des femmes, des personnes handicapées, démunies ou à risque...), à des organisations (à but lucratif ou non, publiques ou privées) ou bien aux gouvernements et aux administrations publiques.

Pour de nombreux appels, seules les organisations à but non lucratif, officiellement enregistrées, ayant un compte bancaire peuvent poser leur candidature.

Les financements destinés aux organisations sans but lucratif ont été élaborés pour soutenir la société civile ; après la Seconde Guerre Mondiale cela a produit une croissance exponentielle et généralisée d'organisations non gouvernementales.

Comme m'expliquait Tomas Ybarra-Frausto de la Fondation Rockefeller⁵², au cours de ces dernières décennies, les bailleurs de fonds américains se sont intéressés de plus en plus aux organisations à but lucratif. Soutenir par exemple des projets innovants dans le secteur de l'industrie musicale peut être une voie intéressante et durable, mais actuellement la plupart des organismes de financement ne soutiennent encore que les organisations à but non lucratif. Pour avoir accès aux fonds, même des collectifs d'artistes se sont enregistré comme institutions à but non lucratif et certaines institutions ont été fondées avec pour but exclusif d'obtenir des fonds (destinés à la culture, à l'entraide sociale ou à la coopération), de sorte que leurs relations avec les organismes de financement tend à assumer une forme de sous-traitance : l'organisme de financement fournit les lignes directrices et l'institution financée s'exécute. L'exemple le plus emblématique est celui des institutions qui travaillent presque exclusivement pour les fonds de la Commission européenne. L'Europe exige tant de travail administratif et un système de gestion des projets si précis et complexe qu'elle a engendré au fil des ans une caste spécialisée en mesure de satisfaire ses exigences.

Siège et nationalité

Une fois qu'il s'est présenté, le candidat doit indiquer son siège sur le formulaire : aussi bien l'endroit où lui et ses partenaires ont leur siège que l'endroit où le projet sera réalisé. La géographie des projets et des organisations qui les proposent a un rôle déterminant. Beaucoup de bailleurs de fonds exigent la création de partenariats avec des organisations basées dans des pays et des régions spécifiques. Ce sont les donateurs qui définissent les territoires et les pays prioritaires et à travers leur classification ils contribuent à inventer une nouvelle géographie. Des définitions comme Pays Islamiques, Europe de l'Est, Afrique de l'Ouest ou BRIC (Brésil, Russie, Inde, Chine) deviennent effectives à travers les financements.

Résoudre les problèmes

It is evident that these institutions [biennials] have been created with a distinct instrumental purpose : to respond to the interests that brought them about – in other words, to promote the contexts in which they take place, giving them greater visibility, supplying them with a patina of prestige, and ratifying the supposed commitment of these different contexts to modernity and, more specifically, to the processes of economic integration associated with late capitalism. Carlos Basualdo⁵³

A ce stade, le formulaire demande que l'importance du projet soit motivée. Il faut analyser le contexte, les besoins que le projet se propose de satisfaire et la manière dont il entend s'y prendre pour ce faire. En d'autres termes, il faut justifier la pertinence du projet selon le

52 Tomas Ybarra-Frausto (int.), Rockefeller Foundation, New York, 26/09/2005.

53 Carlos Basualdo, *The Unstable Institutions in What Makes a Great Exhibition?*, (dir.) Paula Marincola, Philadelphia Exhibitions Initiative, Philadelphia, 2006, p. 57-58.

contexte dans lequel il doit naître et agir : le formulaire demande que l'on se conforme aux exigences d'un lieu particulier ou d'un groupe particulier de personnes et que l'on produise des activités qui aient pour objectif de les satisfaire⁵⁴.

Les Ateliers Urbains, Bessengue Akwa, Douala, 2001. Courtesy doual'art



Une espèce de liste des besoins fondamentaux a été rédigée en 2000 par l'Organisation des Nations Unies dans la Déclaration du Millénaire⁵⁵. Les huit objectifs à atteindre d'ici à 2015 sont – selon l'ONU – une réponse aux huit problèmes fondamentaux du monde : la pauvreté et la faim, l'analphabétisme, la discrimination entre les sexes, la mortalité infantile, la santé des femmes, les maladies (notamment VIH/Sida et paludisme), la non-durabilité de l'environnement et l'indifférence des nations aux questions de développement. La pertinence des projets est donc principalement déterminée par la capacité de leurs actions à résoudre un ou plusieurs de ces problèmes.

La question est plutôt pernicieuse lorsque les projets sont culturels : ceux-ci doivent également répondre à des besoins précis et il n'est pas difficile d'imaginer pourquoi tant de projets se transforment en initiatives de développement, de dialogue interculturel, de tourisme, de formation et de professionnalisation. La demande de renseignements sur le contexte sous-entend la nécessité que les projets assurent un développement⁵⁶.

Un projet dont l'impact est visible sur le territoire est forcément plus facile à défendre et par conséquent admissible. Les biennales, les triennales et les festivals – ainsi que les interventions urbaines et spécifiques au site – font partie de cette catégorie et attirent l'attention des gouvernements et des partenaires locaux.

54 Dans le domaine du design la question de la solution des problèmes est étroitement liée à la fonctionnalité de l'objet. Le processus de planification et de production du design est structuré comme un projet. Il faut ajouter que le design en Afrique a été l'objet de grande attention pour ses retombées économiques potentielles. Cf. Sandrine Dole, *En avant les femmes! Niger 2010, Atelier-Rencontre Burkina Faso 2003*, formation professionnelle en design ; Swiss Design Network Conference 2010, Basel, 28-30/10/2010.

55 Déclaration du Millénaire, New York, 08/09/2000.

56 Cf. Amareswar Galla, *Arts, Culture, Human Rights and Democracy in Africa: Johannesburg Biennale*, (dir.) Christopher Till, Johannesburg, 1995, p. 30-35.

Objectifs



Mac McGill, *Difficulties in "Chimurenga"*, *Conversations in Luanda and Other Graphic Stories*, n. 9, 2006. Courtesy "Chimurenga"

Les objectifs sont de deux sortes : les objectifs généraux (également connus sous le nom de buts ou finalités) et les objectifs spécifiques. Les objectifs généraux définissent la direction dans laquelle le projet se propose d'agir ; ils ne sont pas mesurables. Les objectifs spécifiques destinés à satisfaire des exigences précises à travers une série d'activités et de phases de travail sont par contre mesurables et permettent d'évaluer le succès ou l'échec du projet à travers ses résultats.

Si on désire obtenir un financement, il est indispensable que les objectifs généraux du projet coïncident grosso modo avec les objectifs de l'organisme de financement. Il suit de là que c'est l'organisme de financement qui conçoit et indique la direction des projets qu'il soutient. Les appels d'offre

(calls for proposals) et les lignes directrices sont une déclaration claire des intentions que l'organisme de financement – tout comme un commissaire – ne réalisera pas directement, mais fera produire par d'autres.

Mots-clés

The critical terminology is awkward or embarrassing at best, dangerous at worst. Maria Lind & Tirdad Zolghadr⁵⁷

The Foucauldian notion of language as power is by now well known, but single words can equally have considerable impact. Words can launch new phenomena and pinpoint neglected identities, and many of the words we use on a daily basis did not appear spontaneously, but are increasingly the result of effective lobbying campaigns. Måns Wrangle⁵⁸

Pour simplifier, voici quelques mots-clés très appréciés par les bailleurs de fonds :

Afrique
apprentissage interculturel
carte géographique
consultation (à la Romano Prodi)
Cutting Edge
développement
dialogue

57 Maria Lind & Tirdad Zolghadr *Preface in A Fiesta of Tough Choices: Contemporary Art in the Wake of Cultural Policies*, Wassberg Skotte Tryckeri, Stockholm, 2007.

58 Måns Wrangle in *A Fiesta of Tough Choices: Contemporary Art in the Wake of Cultural Policies*, Wassberg Skotte Tryckeri, Stockholm, 2007.

dialogue Sud-Sud
didactique
diversité
droit de l'Homme
durabilité
échanges
éducation
éducation aux droits de l'homme
éducation interculturelle
égalité des chances
élargissement
Europe
géopolitique
glocal
intégration
interculturel
interdisciplinarité
international
mondialisation
multiculturalisme
New democracy (en anglais, certes)
nouveau
nouvelles technologies
partenaires et partenariats
réseaux

Les termes sont dans l'ordre alphabétique, mais il serait beaucoup plus utile de les donner dans l'ordre chronologique : le temps passe et les modes changent, les idées font de même.

En considérant les termes ci-dessus, le plus étonnant c'est la présence du même vocabulaire dans des projets qui ne demandent et ne reçoivent pas nécessairement de financement. C'est comme si la langue avait atteint une dimension telle qu'elle était devenue virulente. Peut-être même sans réflexion théorique ou partage d'idées politiques, les institutions et les acteurs culturels répandent à travers leur production les commandements des bailleurs de fonds les plus importants au monde et dansent en harmonie avec la musique de la rhétorique des bons sentiments. Et pourquoi ?

Si un projet doit présenter une réponse aux problèmes du contexte dans lequel il sera réalisé et s'il doit satisfaire des besoins, la façon la plus simple d'y parvenir est de se confier aux exigences que les bailleurs de fonds considèrent comme primordiaux.

Activités



Jeff Wall, *Invisible Man*, 2001. Cibachrome transparency, aluminium light box, 240x320 cm. Courtesy Documenta, Kassel, 2002

On appelle communément activités toutes les mesures à prendre pour atteindre les objectifs spécifiques d'un projet. Celles-ci doivent être décrites, organisées en plusieurs phases, prévues dans un calendrier et réalisées grâce à un budget. Evidemment certaines activités ne sont pas prévues par certains donateurs. Les œuvres d'art sont un cas intéressant. Peu de fonds sont destinés à la production d'œuvres d'art. Par conséquent beaucoup des œuvres des artistes sont actuellement inscrites dans le secteur des "projets" plutôt que dans celui de disciplines ou de langages particuliers. Il s'agit souvent de réalisations produites avec la participation de nombreuses personnes et différentes institutions, d'une certaine durée, avec plusieurs phases, développées à travers une série d'activités : des résidences d'artistes, des recherches, des conférences, des ateliers, des expositions, des festivals, des interventions urbaines ou communautaires. Les œuvres "à projet" sont celles dans lesquelles le processus joue un rôle central, de sorte que le processus constitue l'objet-même du projet. Certaines des œuvres les plus intéressantes qui ont été réalisées en Afrique sont justement des projets : *Exit Tour* (un voyage de Douala à Dakar effectué en 2006), la radio de James Becket produite à Bessengue en 2003, la Triennale de Luanda conçue par Fernando Alvim, la *Chimurenga Library* avec la collaboration d'écrivains et d'artistes, pour n'en nommer que quelques-uns. Le fonctionnement de la Galerie Townhouse, qui a réussi à obtenir le soutien financier de la Fondation Ford à travers la Suède est presque une œuvre d'art.

Since patronage is identified by Soyinka quite soundly as the decisive factor in determining the way art forms develop and are sustained, does one not have to start by

making a distinction between the word and the plastic arts? Inter-Office Memorandum : Soyinka Proposal to Haskell G. Ward from Melvin J. Fox, 04/08/1975, p. 1, R2301, Ford Foundation Archives

Les appels d'offre sont structurés en divers secteurs généraux : agriculture, pêche, industrie, culture, jeunesse, recherche scientifique, infrastructures, éducation... Les organisations qui s'occupent du secteur de la culture aiment à leur tour distinguer les disciplines : il y a des financements pour la peinture, la sculpture, le cinéma, la musique, le théâtre, l'architecture, le design, la littérature, la poésie...⁵⁹

Le nouvel article nommé "projets interdisciplinaires" montre que le soupçon que certaines distinctions ne soient plus pertinentes a commencé à convaincre. Les mots changent : vidéo à la place de cinéma, performative arts au lieu de théâtre et musique, arts visuels au lieu de peinture, sculpture et installations, écriture créative plutôt que poésie, littérature, bande dessinée. Tenter de répondre de manière pertinente à l'évolution des genres a un retard chronique. Bien qu'elles s'y efforcent, les institutions y arrivent inévitablement trop tard. La volonté de soutenir des "projets innovants" se heurte à une structure qui a de la peine à les accepter et doit tenir compte du problème de l'évaluation des projets. Les organismes de financement s'obstinent à distinguer les différentes disciplines, car cela leur permet de sélectionner plus facilement les jurés ayant les compétences appropriées.

The CINEMA and LIVING DESIGN are two fields, generally neglected in the first "renaissance" of which particular note must be taken. Those two fields of the creative and applied arts are of especial importance in African socio-cultural development and deserve a lot of attention. Memo : A Policy for Cultural Aid to Haskell Ward from Wole Soyinka, 06/1975, 76-334, Ford Foundation Archives

Un financement destiné aux arts visuels peut couvrir le voyage des artistes, la production de projets interculturels ou des réunions internationales, mais il ne permet pas toujours d'acheter des pinceaux ou quelques toiles.

⁵⁹ *Public Art by the Book* qui montre comment réaliser des œuvres d'art public à travers une série d'essais et d'études de cas est particulièrement intéressant (*Public Art by the Book*, (dir.) Barbara Goldstein, University of Washington Press, Seattle, 2005).

Bénéficiaires et évaluation



Tsesleret et Voickenko, *Bust*, Minsk, 2002. Poster

Multiculturalism is inseparable from what might be called "community-ism"... Community always "sounds" like a real place, or a shared sense of belonging and meaning. Jonathan Harris

Dans leurs formulaires, les bailleurs de fond exigent – avant même la réalisation de l'activité – que les résultats à atteindre et les critères permettant de les mesurer soient définis. L'évaluation est aussi bien qualitative que quantitative⁶⁰.

L'évaluation de la qualité se base sur des comptes-rendus, des entretiens, des recherches, des questionnaires, des commentaires d'experts ou d'assistants. Mesurer et analyser l'impact qualitatif d'un projet culturel est une opération extrêmement longue et complexe.

L'évaluation quantitative est beaucoup plus évidente et facile à vérifier ; elle est étroitement liée à la mesure des bénéficiaires du projet. Combien de participants ? Combien de visiteurs ? Combien de stagiaires formés ? Tout compte fait, la participation d'un vaste public devient prioritaire. Elle donne de la visibilité aux sponsors, elle est facile à raconter ("nous avons formé 70.000 jeunes filles dans 200 écoles"), elle intéresse les électeurs, elle soutient la communauté, c'est en bref le paramètre le plus aisé pour déterminer si une

⁶⁰ *Evaluation Guide 2007*, Direction Générale de la Coopération Internationale et du Développement, Ministère des Affaires Etrangères et Européennes, Paris, 2007 ; *Evaluation Guide and Other Resources*, Salto/Youth Resource Centre, -2010 ; *Overview of Evaluation Guides in the Commission*, European Commission, Budget Directorate General, Evaluation Unit, Bruxelles, 10/2004 ; *Independent Evaluation Group IEG*, The World Bank Group, 1973-2010 ; *Institutional Changes for Independent Evaluation at the World Bank : A Chronology (1970-2002)*, The World Bank Operations Evaluation Department OED, The World Bank, Washington DC, 2002. Cf. aussi *La valutazione dei progetti culturali*, (dir.) Stefano Baia Curioni et Paolo Nepoti, Egea, Milano, 2004.

initiative a été couronnée de succès. Evidemment, les activités qui attirent le plus vaste public sont les biennales, les triennales, les festivals, les expositions dont les titres sont fascinants et – dans une moindre mesure – les interventions sur une communauté locale.

L'accent mis sur les bénéficiaires montre combien les projets sont considérés comme des produits ou des services à orienter vers la clientèle. Les utilisateurs finaux – que nous pourrions appeler les clients – paient rarement ou rarement assez pour couvrir le coût total du service. Même si tous les visiteurs paient leur billet d'entrée, les recettes ne peuvent pas couvrir le coût de l'événement. De même lorsque nous achetons une revue, tous les abonnements et les achats au kiosque ne suffisent pas à couvrir le coût de la revue elle-même. Qui paie alors ? Les commanditaires et les donateurs sont bien sûr à leur tour des clients. Alors qui sont ces clients ? Ceux qui paient un petit quelque chose mais pas assez ? Ceux qui paient à peu près tout ? Ce sont tous des clients ? Y a-t-il des clients de première classe et de seconde classe ? A quels clients doit-on répondre ? A qui faut-il donner la priorité ?

Aucun formulaire ne demande explicitement la liste des avantages que le bailleur de fonds pourra obtenir. Une donation peut être faite en échange de quelque chose ; un bailleur de fond peut par exemple demander que le projet soit conforme à sa mission. Effectivement, les commanditaires ne sont pas considérés comme faisant partie de l'objectif du projet et leur satisfaction n'est pas prise en compte parmi les critères d'évaluation, bien qu'en réalité une grande partie des travaux des candidats cherche avant tout à les courtiser et à les gratifier.

Budget



Hassan Khan, *Reading the Surface : 100 portraits, 6 locations and 25 Questions*, 2001. Installation vidéo, Al Nitaq Festival, Townhouse Gallery, Le Caire, 2001

Le budget exclut généralement la possibilité d'une subvention rétroactive de sommes déjà dépensées. Dans le cas d'activités culturelles, cela signifie qu'il est exclu de se faire rembourser l'achat d'œuvres et de projets. Les projets doivent donc être élaborés ex novo et adaptés au programme de financement. Si une initiative a été rejetée, il est impensable de la mettre en route et de la soumettre à nouveau : les frais déjà en partie engagés ne pourraient être reconnus en tant que cofinancement. Il faut recommencer avec un nouveau projet.

Les frais de fonctionnement d'une institution ne sont pas admis ; cela entraîne des difficultés évidentes pour la structure et son entretien. Le fait que la subvention ne tienne pas compte des pertes dues au change dans la monnaie locale ni du passif bancaire dû au retard des subventions est un obstacle majeur pour les petites et les nouvelles organisations en particulier. De cette manière on favorise les structures d'une certaine importance (qui ont une bonne disponibilité de fonds, un chiffre d'affaires consolidé, qui sont publiques ou semi-publiques) plutôt que des structures plus jeunes et moins développées (qui ont donc moins de frais généraux). Le retard dans le versement des financements n'est pas rare⁶¹.

61 Rémi Sagna (int.), Dakar, 12/10/1998 et Ousseynou Wade (int.), 22/05/2002.

Presque tous les bailleurs de fonds exigent le cofinancement ou la participation de plusieurs sponsors ou donateurs au même projet⁶². Recettes et services ne constituent pas toujours un cofinancement admissible (comme c'est le cas pour la Commission européenne). La nécessité d'un cofinancement implique la nécessité de partenariats. Un partenaire est considéré comme tel s'il donne et reçoit, en d'autres termes s'il contribue à financer le projet et reçoit une partie des fonds octroyés. Dans les partenariats, le budget des projets est partagé et les différentes institutions et personnes impliquées contribuent à la récolte de fonds. La chose est plus facile si les partenaires opèrent dans des pays et des domaines différents (un partenaire néerlandais et un partenaire espagnols peuvent aisément solliciter des organisations publiques différentes, tout comme une université peut accéder à d'autres fonds qu'une organisation de coopération au développement).

Biennales, triennales, festivals et activités communautaires sont des projets très visibles et sont donc favorisés par les gouvernements. Toutes les interventions sur le territoire et dans le secteur social peuvent d'autre part obtenir des financements prévus pour l'assistance sociale, pour l'aménagement urbain, la restauration de l'environnement et l'éducation.

Les artistes d'origine africaine vivant hors du continent ou possédant plusieurs nationalités peuvent accéder au soutien de plusieurs gouvernements. Les projets de coopération permettent d'obtenir des fonds directs et indirects. Indiquer des objectifs de développement ou d'intégration interculturelle ou multiculturelle – ou créer une rhétorique de développement et d'intégration – facilite l'appui des institutions spécialisées dans ces domaines, souvent plus riches que ceux qui s'occupent de la culture.

Calendrier

Compte tenu des projets à élaborer, des formulaires à remplir et du système d'appel de candidatures, la mise en œuvre d'une initiative peut durer très longtemps. La meilleure façon de parvenir à obtenir le soutien de partenaires, donateurs et commanditaires pour un projet d'une certaine envergure est de s'y prendre bien à l'avance et de planifier les activités sur deux ou trois années.

Voilà ce qui explique le succès des biennales et des triennales ! Ces événements sont visibles, nécessitent un financement important, mais disposent d'une structure qui facilite la récolte de fonds et les stratégies de communication. D'abord, et ce n'est pas peu, on sait quand et où elles auront lieu. Avec un, deux, trois ou cinq ans d'avance, comme dans le cas de *Documenta* à Kassel, on peut commencer à planifier et à organiser l'événement. Chaque année, les rapports avec la presse sont consolidés et si l'événement a du succès son public s'y attachera et l'attendra à son prochain rendez-vous. Les manifestations régulières ont en effet le grand avantage de créer des attentes et de conserver un public fidèle ainsi qu'un réseau d'institutions et de partenaires.

62 Cf. Karine Lisbonne et Bernad Zürcher, *L'Art avec pertes au profit*, Flammarion, Paris, 2007 ; Elisa Bortoluzzi Duback et Hansrudolf Frey, *Sponsoring dalla A alla Z : Manuale operativo* (ed. or. *Sponsoring. Der Leitfaden für die Praxis*, Haupt Berne, 1997), Skira Editore, Milano, 2008 ; *La defiscalizzazione dell'investimento culturale : Il panorama italiano e internazionale*, (dir.) Osservatorio Impresa e cultura, Editore Sipi, Roma, 2003 ; Remo Vescia, *Aujourd'hui le mécénat : Treize entretiens sur le mécénat humaniste et humanitaire*, Editions Cerle d'Art, Paris, 1996. Cf. aussi le travail d'Admical-Association pour le Développement du Mécénat Industriel et Commercial.

Conclusions



Maha Maamoun, *Cairoscapes*, 2003. Série de photographies

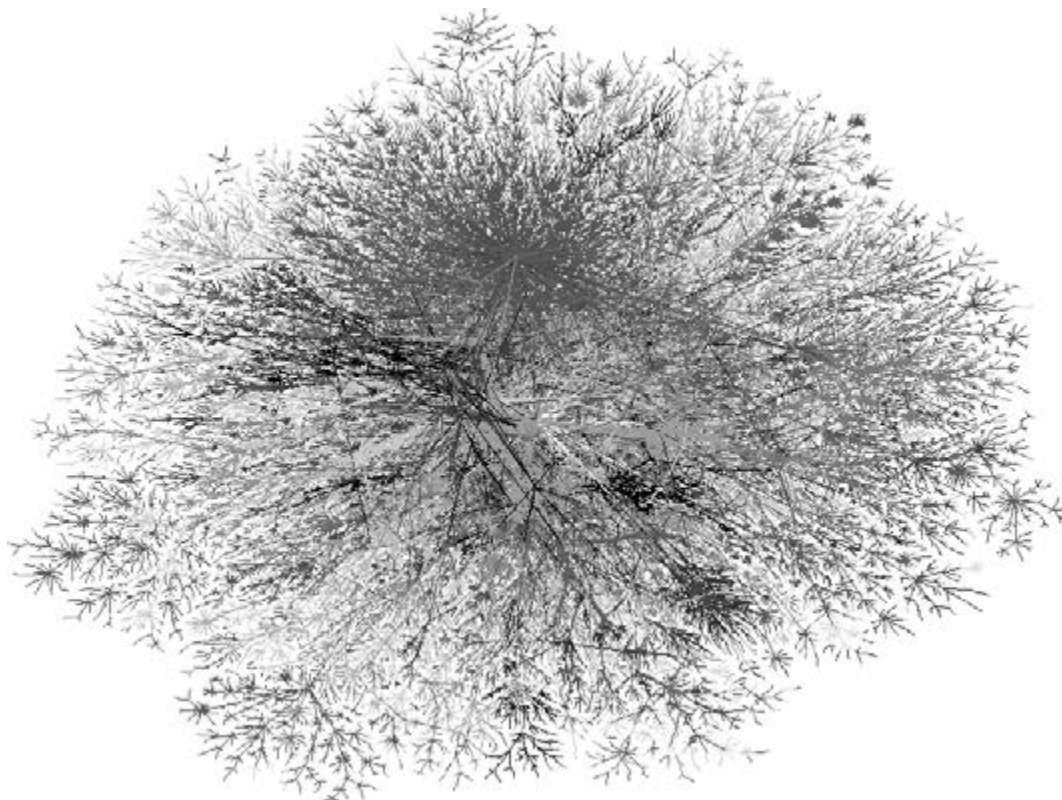
Cette thèse se proposait d'observer la production culturelle contemporaine à partir de la Biennale de Dakar. La recherche a focalisé son attention sur l'interaction entre les dynamiques spatiales, le système de l'art contemporain, les politiques culturelles et le marché.

La Biennale de Dakar est un excellent terrain d'observation : elle met en évidence et accentue plusieurs caractéristiques propres à notre époque.

1. La culture est de plus en plus structurée sous forme de "projets" et adopte une rhétorique au service de ses bénéficiaires ou bénéficiaires hypothétiques.
2. L'art africain contemporain est une marque (brand) qui se plie aux exigences de l'import-export des produits culturels.
3. Le principal atout d'un événement culturel est son réseau ; plus celui-ci est vaste et fragmenté, plus il devient difficile à satisfaire.
4. L'architecture d'un événement culturel est déterminée par son réseau transfrontalier et international.
5. Les manifestations culturelles font partie d'un paysage et d'un territoire tels qu'ils sont perçus par leur public ; leur caractère propre résulte de l'action de facteurs naturels et humains et de leurs interrelations.

Contrairement au point de départ de la plupart des études citées, cette recherche n'a pas mis l'accent sur les aspects spécifiques de la Biennale de Dakar (qui certainement la caractérisent et la distinguent de toutes les autres manifestations en Afrique et ailleurs), mais sur la capacité de *Dak'Art* de représenter un terrain d'observation idéal. Pour cette raison, l'analyse est partie avant tout du réseau de la Biennale.

1. Le réseau de la Biennale de Dakar



Steve Jurvetson, *Internet Splat Map*, 2004. jurvetson/flickr, CC-BY

Le réseau de la Biennale de Dakar correspond à la manière selon laquelle *Dak'Art* interagit aussi bien avec des personnes et des institutions qu'avec des territoires. C'est le système à l'intérieur duquel la biennale observe et est en même temps observée. Au tout début l'attention s'est dirigée sur les organismes qui soutiennent l'événement financièrement mais, au cours de la recherche, il est devenu évident que le budget ne représente qu'un fragment du réseau. Qui sont les bailleurs de fonds de la biennale ? Est-ce que l'Ambassade de Chine, qui en 1998 a soutenu l'événement avec 3.000 € sur un budget global de 600.000 €, peut vraiment être considérée à l'instar des autres bailleurs de fonds ? Les transactions financières sont-elles un indicateur important ? Peut-on compter parmi les bailleurs de fonds des institutions qui octroient des prix ? Les sponsors qui assurent un service technique ? Les bénévoles ? Les artistes et les professionnels qui participent sans rétribution ? Les institutions et les personnes qui fournissent des espaces et des compétences ? Les fonctionnaires qui ne figurent pas dans le budget parce qu'ils reçoivent un salaire versé par l'État ?

Le budget de la Biennale de Dakar ne saurait être une représentation fidèle de la dynamique de l'événement et le rôle de ses bienfaiteurs n'est pas strictement proportionnel à leur contribution économique. La Biennale de Dakar reçoit beaucoup plus de ressources que ne l'indique son budget. Les accords économiques et les budgets ne représentent donc pas fidèlement les ressources effectivement impliquées dans un projet culturel, étant donné qu'il s'agit souvent d'un partage (pour les infrastructures et l'équipement par exemple), d'un échange (comme dans le cas d'œuvres d'art fournies pour en assurer la visibilité ou de

conférences données contre des billets d'avion et des séjours à l'hôtel) ou de compétences offertes volontairement. Le réseau fournit ainsi les principales ressources d'une quantité d'événements et d'institutions culturelles.

Le réseau de la Biennale de Dakar est beaucoup plus riche, complexe et fragmenté que l'on pourrait imaginer à première vue. Une des principales caractéristiques de *Dak'Art* est justement sa capacité d'avoir une infinité de points de contact entre réseaux et sous-réseaux, une toile de fond beaucoup plus étroitement tissée que pour d'autres événements comme la Biennale de Venise par exemple.

Le réseau de la Biennale de Dakar est évidemment celui de l'art, de l'art africain et des biennales, mais *Dak'Art* est également relié au système de la coopération et du développement. C'est précisément pour souligner cette particularité que la recherche s'est concentrée sur la Biennale de Dakar comme projet de coopération et de développement.

2. La Biennale de Dakar comme projet de coopération et de développement

Le choix du titre annonce clairement la direction de la recherche de la thèse : si la vocation principale de *Dak'Art* est naturellement d'être une manifestation d'art, l'événement a été choisi et pris en considération sous un point de vue en quelque sorte parallèle pour mieux observer ce que l'on pourrait appeler sa vocation secondaire de projet de coopération et de développement. Le titre met aussi en évidence certains des mots clés de la recherche : biennale, Dakar, projet, coopération, développement.

Le simple fait qu'une biennale comme *Dak'Art* ait lieu au Sénégal a deux implications principales.

La première est que la Biennale de Dakar est une biennale africaine. Avoir lieu en Afrique et en même temps faire partie du circuit des biennales internationales fait que *Dak'Art* oscille continuellement entre deux positions : elle s'identifie (et est identifiée) comme représentante du format "biennale" aujourd'hui diffusé sur toute la planète et en même temps se considère (et est considérée) comme une exception à ce même format.

La seconde est que Dakar est objet de grande attention. Non seulement c'est la capitale du Sénégal, une grande ville, une métropole africaine, mais Dakar sur les cartes qui montrent les biennales du monde est représenté par un simple petit point, bien clair et bien localisé dans un vaste continent qui est presque totalement privé d'autres petits points. L'emplacement géographique précis de la Biennale de Dakar est extrêmement important pour cette recherche. En réalité, ce qui est ressorti de l'étude du réseau de *Dak'Art* est qu'une manifestation d'art, à plus forte raison une manifestation d'art basée en Afrique, n'a en rien la forme d'un petit point.

La Biennale de Dakar occupe quelques espaces physiques à Dakar mais, et voilà ce qui est bien plus important, elle est étroitement associée à une géographie beaucoup plus complexe qui est fortement déterminée par son réseau. La situation géographique apparaît dans le titre (*Dak'* - justement) aussi bien que dans son rapport avec la ville, avec son public et les événements en marge, dans ses relations avec le gouvernement sénégalais, dans sa décision d'être une biennale d'art contemporain africain et dans ses rapports avec différentes personnes et institutions aussi bien qu'avec les autres biennales du monde entier. En d'autres termes, comme le souligne Rossella Salerno, la relation étroite entre les territoires, connexions et perceptions de la Biennale de Dakar produit un paysage. Parler de paysage permet de montrer de manière explicite la complexité des territoires concernés par l'événement et leur composante imaginaire fondamentale.

Les trois autres mots du titre – projet, coopération et développement – sont moins évidents mais indiquent la direction que la recherche s'est proposée.

3. Le système de l'art contemporain, les dynamiques spatiales, les politiques culturelles et le marché de l'art vus de Dakar

Cette étude a porté sur la question suivante : comment le système de l'art contemporain, les dynamiques spatiales, les politiques culturelles et le marché de l'art se présentent-ils lorsqu'on les observe à partir de la Biennale de Dakar ?

Le premier aspect qui est apparu est que le système de l'art contemporain ne se réduit pas au schéma artistes-commissaires-marchands-musées. Ces catégories sont applicables dans certains contextes, mais ne peuvent être valables partout. La Biennale de Dakar fonctionne différemment. De même que beaucoup de manifestations culturelles produites en Afrique et ailleurs fonctionnent différemment. Comme le montrent clairement nombre d'études qui s'interrogent sur la dimension globale de l'art, parmi lesquelles il est important de mentionner celles de Gerardo Mosquera, Jean Fisher, Jonathan Harris, Kitty Zijlmans, Wilfried Van Damme, Tirdad Zolghadr et, davantage axées sur l'histoire de l'art, celles de Rasheed Araeen, la façon dont le système de l'art contemporain est habituellement structuré a besoin d'être reformulée.

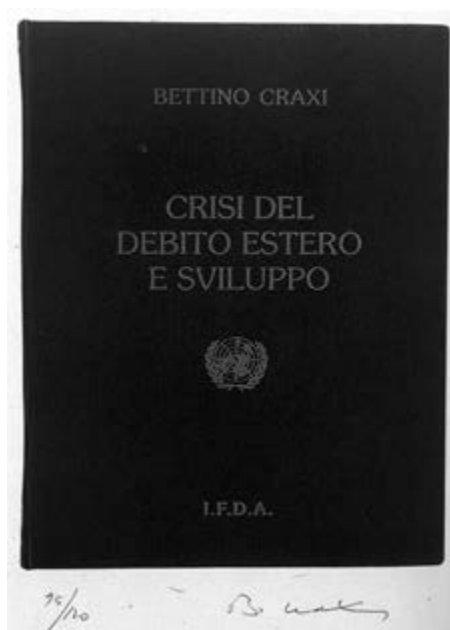
L'impact des organismes de financement

Bettino Craxi, *In the World (3)* in *Sempter Aliquid Novi Ex-Africa : Opere di Bettino Craxi* (cat. expo *Di là dal fiume e tra gli alberi*, Concesio San Vigilio, Brescia, 11-26/09/1999), Edizione *Di là dal fiume e tra gli alberi*, Brescia, 1992, p. 88

Le système de l'art contemporain observé à partir de la Biennale de Dakar est fortement influencé par les organismes de financement et donc étroitement lié aux politiques culturelles et à un marché qui ne prévoit pas nécessairement la vente d'œuvres d'art.

It is becoming ever clearer that the west is not merely an observer of globalised cultural flows but, just like any other demanding client, actively defines the supply. Tirdad Zolghard¹

La recherche a montré une forte corrélation entre les exigences des organismes de financement et l'implémentation de ces exigences dans l'organisation de l'événement. Le cas de la Biennale de Dakar est particulièrement significatif. Etant donné qu'elle a lieu en Afrique, bon nombre des organismes qui l'ont soutenue sont des institutions qui s'occupent de coopération au développement ; pour répondre aux exigences



¹ Tirdad Zolghard, *Multiculturalism is Better than Monoculturalism ; Postcolonialism is Better than Colonialism. Rejoicing in a Fiesta of Tough Choices* in *A Fiesta of Tough Choices : Contemporary Art in the Wake of Cultural Policies*, Torpedo Press, Oslo 2007, p. 97.

des organismes de financement *Dak'Art*, surtout après sa nouvelle formulation de 1993, a déclaré que son objectif est d'assurer des résultats en termes de développement (à travers la formation, la professionnalisation des ressources humaines, la promotion des artistes africains et leur intégration dans le système international de l'art). D'autres organisations qui soutiennent la Biennale de Dakar sont des institutions qui financent des initiatives de financement dans le Sud du monde ; ici aussi, le fait que, depuis 1996, la biennale ait mis l'accent sur les artistes africains répond à cette exigence de façon pertinente.

Au cours de cette étude un aspect inattendu s'est présenté : les organismes de financement influencent les événements culturels mêmes sans les soutenir.

Selon Rémi Sagna et Yacouba Konaté², la Biennale de Dakar est structurée et caractérisée de manière indépendante par rapport à ses bailleurs de fond. Mais alors, pourquoi la Biennale aurait-elle choisi de se structurer et de se caractériser comme projet de développement ?

La structure "à projet"

Un des aspects les plus marquants qui a apparu au cours de la recherche est que la Biennale de Dakar ne s'est fixé des objectifs de développement que lorsqu'elle a choisi de se structurer "comme projet". Après l'édition de 1992 une réunion d'évaluation a été organisée et *Dak'Art* a rédigé sa liste d'objectifs, d'activités et de résultats attendus. La structure même du projet, ainsi qu'elle a été conçue en premier lieu par la Banque Mondiale et ensuite appliquée par les différents organismes internationaux de financement – est un élément qui caractérise profondément la Biennale de Dakar et qui peut être considérée comme l'une des principales caractéristiques du système actuel de l'art contemporain. Qu'elle fasse appel à des financements ou pas, depuis quelques années la culture se structure de plus en plus sous forme de projet. Chacun a commencé à raisonner selon la structure propre du projet, avec des objectifs mesurables et des résultats, et à utiliser la langue et la rhétorique de la coopération et du développement. Quels sont les résultats attendus d'un événement culturel ou d'une exposition d'œuvres d'art ? Le fait de devoir démontrer que certains résultats ont été atteints a obligé chacun à reformuler les objectifs. Et les objectifs qui ont semblé les plus pertinents ont été les objectifs de développement. Presque comme si les objectifs de développement étaient les seuls objectifs sérieux et sensés d'une initiative, à plus forte raison si elle a lieu en Afrique.

(...) what has already happened : the 'policy-fication' of art as a tool of social manipulation and the increasing integration of art world professionals into a global neo-liberal political and state-capitalist bureaucracy. Jonathan Harris³

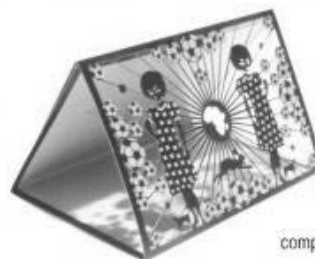
2 Rémi Sagna et N'Goné Fall : *La Biennale de Dakar*, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 11/01/2006 (en. video) ; Yacouba Konaté, *La biennale de Dakar : pour une esthétique de la création contemporaine africaine : tête à tête avec Adorno*, L'Harmattan, Paris, 2009 ; Yacouba Konaté, *Dak'art : Centralization Effects of a Peripheral Biennale in Curating the Other-Curator as Tourist*, Dartington College of Arts, Dartington, UK, 21/04/2007. Cf. aussi Amadou Lamine Sall, *La Biennale de l'Art Africain contemporain : exister au péril !* in *Dak'Art 2010 : 9ème Biennale de l'art africain contemporain* (cat. expo.), Dakar, 2010, p. 92.

3 Jonathan Harris, *An 'Aestheticisation of Politics'? Assessing Perspectives on European Contemporary Arts Funding, State-Corporatism, and Late Capitalist Culture in a New Age of Empire in A Fiesta of Tough Choices : Contemporary Art in the Wake of Cultural Policies*, Torpedo Press, Oslo 2007, p. 84.

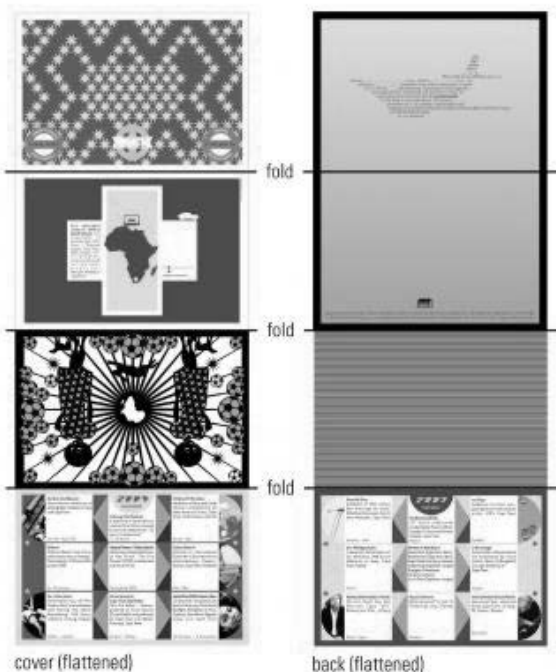


Arts Council of Switzerland

is a swiss arts funding company which aids south african artists and brings swedish artists to the country to work with and around local artists.



completed card



cover (flattened)

back (flattened)

SEASONS GREETINGS CARD

Brief:
Create a Christmas card that people will keep on their desks that reflects urban Africa.

Solution:
We created a card that has an exquisite hand made feeling that says Africa immediately. It does not say anything about Christmas and thus has a longer shelf life.

Result:
This card was so effective that the client had over 600 requests from people who wanted to be on their mailing list purely to receive this card. People are calling them daily to ask if they could have more cards. It is also a popular decoration on desks and bookshelves in most houses where it was sent.

by: Daddy Buy me a Pony - a 9November union company
client: Pro helvetia
product: Festive season greeting card

Daddy Buy me a Pony, Festive season greeting card client Pro helvetia, Décembre 2003

Les organismes de financement ont eu un impact décisif dans la transformation de la culture en "projets". Ce n'est pas tant à travers leur financement que les bailleurs de fonds influencent les institutions qu'ils soutiennent mais à travers leurs formulaires, leurs procédures et leur langage. La Biennale de Dakar n'est certes pas une exception. L'épidémie des projets est maintenant extrêmement répandue parmi les institutions qui travaillent au sein du système des bailleurs de fonds, mais ce n'est pas tout : la conception du projet est arrivée à influencer également des personnes et des institutions qui n'ont jamais reçu de subventions et a un impact même dans la manière de faire et de concevoir l'art.

En Afrique, l'organisation de la culture sous forme de "projet" est encore plus évidente car les bailleurs de fonds sont parmi les principaux acteurs du marché de l'art et la nécessité ou l'espoir de chatouiller leur intérêt a un effet contagieux. Il convient de noter que bien des bailleurs de fonds qui soutiennent des projets culturels en Afrique sont des organismes internationaux qui soutiennent le développement (qui soutiennent la culture comme outil pour le développement ou le développement tout court) et cela signifie que le "langage du développement", qui règne déjà dans les discours des gouvernements, des ONG et de ceux qui adhèrent aux objectifs du Millénaire, s'est répandue comme une traînée de poudre.

La rhétorique et l'esthétique de la parole

Cette recherche a évidemment choisi une démarche anthropologique. Elle s'est basée sur l'observation de la Biennale de Dakar, sur des entretiens avec ses participants et sur la réalisation de nombreuses interviews. Aucune correspondance étroite entre l'événement, les affirmations des participants, les œuvres d'art, la littérature et les documents produits par la Biennale ne s'est manifestée. Le projet de la Biennale de Dakar, s'adressant aux organismes censés le soutenir, adopte un ton sérieux et docile, ce même sérieux se retrouve dans les articles et les essais qui visent à établir la nécessité et l'utilité de la Biennale. Les œuvres d'art oscillent par contre entre l'obéissance et la dérision, et le même phénomène se produit dans les entretiens avec les responsables et les organisateurs de l'événement. L'impression est qu'il y a d'une part une rhétorique puissante, qui fait désormais partie de l'usage courant, et d'autre part une conscience parfaitement lucide qui, dans les conversations les plus animées, arrive à des notes de vibrant cynisme. La rhétorique, le sérieux, la conscience et la dérision se mélangent continuellement. On constate souvent que les personnes interviewées se contredisent, puis analysent la situation clairement et ensuite recommencent à affirmer des choses qui sont contraires à ce qu'ils viennent de dire.

Cette incohérence générale qui s'est manifestée au cours de l'enquête est probablement due à la fragmentation du réseau de la Biennale de Dakar. *Dak'Art* interagit avec tant d'institutions et de personnes si différentes qu'il est devenu nécessaire de s'exprimer avec des langages spécifiques pour chaque partie. La Biennale doit s'adresser à des organismes qui s'occupent de développement, à des institutions d'art, à d'importants conservateurs internationaux, au public de Dakar, au gouvernement sénégalais, aux visiteurs internationaux... Certaines personnes sont tout simplement intéressées à l'art, d'autres s'intéressent à l'art africain (authentique !), d'autres encore cherchent à se faire voir ou à être élus, souhaitent coopérer ou concourir au développement. Chaque interlocuteur est intéressé à un aspect différent de l'événement tandis que l'événement, tout comme ceux qui sont impliqués dans les différents projets culturels, semble vouloir satisfaire les attentes de tout un chacun.

Grant aid gave arts bodies autonomy, but the new income caused them to focus more on its source – the government and its advisory bodies – and less on the general public. Cultural Policy in the Netherlands⁴

⁴ *Cultural Policy in the Netherlands*, (dir.) Ministry of Education, Culture and Science in the Netherlands, November 2003, p. 51.

Le projet est une œuvre d'art



Exit Tour : Le Douala-Dakar de l'art contemporain, 2006. Promu par ArtBakery avec Goddy Leye, Dunja Herzog, Achilleka, Ginette Daleu, Lucfosther Diop, Justine Gaga et Alioum Moussa. Courtesy ArtBakery

Comme l'a souligné une riche littérature anthropologique sur les observateurs observés, sur les expériences partagées et sur le concept de texte polyphonique⁵, adapter son langage à son interlocuteur n'implique pas forcément fausseté ou opportunisme. Utiliser certains termes plutôt que d'autres permet naturellement de rendre son propre message compréhensible et de l'ancrer aux connaissances (mais aussi à la perception, aux attentes et aux préjugés) des personnes que l'on a en face de soi⁶.

Le commissaire et critique d'art Clémentine Deliss a utilisé l'expression "esthétique de la parole" pour montrer combien les mots eux-mêmes, la manière d'interagir et le langage du corps font partie du travail des artistes ; c'est en particulier en racontant le travail du laboratoire Agit-Art, que Clémentine Deliss a révélé comment ces éléments font partie d'une performance qui est une partie de l'œuvre et qui, aussi bien dans la substance que dans l'essence, est en soi une œuvre⁷. Cette manière d'observer, de traduire et d'explorer le travail des créateurs a eu, directement et indirectement, un impact très important dans des projets successifs. Le commissaire de Documenta 2002, Okwui Enwezor, par exemple, a exposé le groupe sénégalais Huit Facettes, et l'a consacré et transformé en un collectif plus qu'il n'était avant Documenta ; d'autres commissaires – dont Christian Hanussek aussi bien que des organismes de financement tels que les Arts Collaboratory grâce à la clairvoyance de Gertrude Flentge – se sont concentrés sur les institutions culturelles. C'est ainsi que des groupes d'artistes et des institutions – avec leurs projets, leurs discours, leur langage, leurs réseaux et leur manière de se présenter – sont devenus des œuvres d'art. Les projets ont subi un processus d'objectivation et ont été exposés comme des œuvres d'art. Ce processus ressemble à celui des œuvres d'architecture inachevées qui existent quoiqu'elles n'aient pas été réalisées ou à celui du design, qui avant de naître comme produit existe comme projet.

5 Cf. Clifford Geertz, *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna, 1987 (ed. or. *The Interpretation of Cultures : Selected Essays*, 1973) ; James Clifford, *I frutti puri impazziscono*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993 (ed. or. *The Predicament of Culture : Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*, 1988).

6 Comme l'explique Jean-Loup Amselle dans *L'art de la friche* certains artistes africains en soient restés à une esthétique bienpensante (Jean-Loup Amselle, *L'art de la friche : Essai sur l'art africain contemporain*, Editions Flammarion, Paris, 2005/*L'arte africana contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, p. 60-61) ; d'autres produisent des œuvres (dont plusieurs ont été sélectionnées dans cette recherche) complexes et ambiguës.

7 Clémentine Deliss, *Seven Stories about Modern Art in Africa*, Flammarion, New York, 1995 ; Clémentine Deliss, Dakar, 09/05/2004.

L'approche de Clémentine Deliss a été l'objet de critiques pour avoir en un certain sens inventé le groupe Laboratoire Agit-Art (de manière pas tellement différente de celle selon laquelle Achille Bonito Oliva a "inventé" le mouvement artistique de la Transavanguardia), mais cette approche peut être désormais considérée comme une pratique très courante dans le système de l'art, proche aux œuvres conceptuelles, présente dans les expositions et de plus en plus liée au travail du musée⁸.

Clients et valeur de la Biennale de Dakar

Parler des interlocuteurs signifie parler du public. Le terme public est extrêmement ambigu et difficile à définir. Des termes tels qu'interlocuteurs, destinataires, bénéficiaires ou clients aident à clarifier la question : A qui la biennale *Dak'Art* s'adresse-t-elle ? Qui en sont les bénéficiaires ? Pour qui l'événement opère-t-il ? Les visiteurs de la Biennale de Dakar – qu'il s'agisse d'un public local ou international – ne sont pas les seuls bénéficiaires de l'événement. Dans le projet rédigé pour l'édition 1996, la biennale donne particulière importance aux artistes et aux professionnels en tant que principaux bénéficiaires ; c'est à eux que l'événement s'adresse avec ses objectifs de développement (formation, professionnalisation, occasions de rencontres, renforcement de l'accès au marché international de l'art). Mais encore une fois ce ne sont pas les seuls bénéficiaires de l'événement : *Dak'Art* doit également répondre aux attentes de tous ses bailleurs de fonds, commanditaires, partenaires et donateurs potentiels.

L'évaluation de la valeur et de l'impact de la Biennale de Dakar dépend étroitement de ceux qui la jugent et des critères qu'ils choisissent. La recherche a montré que la Biennale de Dakar a une quantité et une variété de bénéficiaires (et bénéficiaires hypothétiques) bien supérieures à la capacité d'une exposition d'art de les satisfaire.

Pour trouver un compromis et tenter de répondre à toutes les attentes *Dak'Art* a multiplié les initiatives au fil des ans, impliqué un vaste réseau de commissaires, exposé des œuvres hétérogènes et engagé des partenariats spécifiques (avec la rédaction de sous-projets). Le résultat n'a produit de satisfaction ni spécifique ni générale : l'impression permanente est que l'événement est un pot-pourri. Les critiques, presque toujours les mêmes, se répètent cycliquement, bien que la biennale se soit donné la peine d'engager un directeur artistique, de donner le plus d'espace possible aux artistes et aux conservateurs africains et d'accroître la participation du public local. A bien y regarder, la Biennale de Dakar est structurée de telle façon qu'il lui est impossible de satisfaire l'ensemble de son réseau.

L'exemple le plus banal est celui des personnes qui s'intéressent à l'art contemporain africain. La Biennale de Dakar met effectivement l'accent sur l'art africain contemporain, mais cela ne dit que peu ou rien de ce que l'on verra (ou pourra observer) à l'intérieur des expositions. L'art africain contemporain s'articule autour d'un réseau très hétérogène qui s'attend de l'événement des choses très différentes. Ce que l'on a pris l'habitude d'appeler "l'art contemporain africain" est en fait un brand qui fonctionne pour l'importation et l'exportation d'œuvres et d'acteurs⁹. Pour rester dans le langage des projets, parler d' "art

8 Sur l'invention de la culture, cf. Roy Wagner, *L'invenzione della cultura*, Mursia, Milano, 1992 (ed. or. *The invention of culture*, 1975).

9 Cf. James Clifford, *Scrivere le culture*, Meltemi, Roma, 1998 (ed. or. *Writing culture : The Poetics and Politics of Ethnography*, 1986).

africain contemporain" est un peu comme parler de "coopération et développement" : il s'agit d'expressions génériques et rhétoriques qui n'indiquent guère de résultats à atteindre. Une biennale ne peut avoir l'ambition de synthétiser, dans l'espace de ses expositions, un art contemporain africain qui réponde aux attentes de chacun. Voilà pourquoi une considération s'impose : ce que la biennale peut et doit faire est d'améliorer la qualité de son aménagement. S'il est improbable que *Dak'Art* parviendra jamais à satisfaire tous ceux qui s'intéressent à l'art africain contemporain, du moins pourrait-elle exposer les œuvres avec plus d'attention et de soins ; et ce qu'elle n'a pas fait jusqu'à présent avec suffisamment de rigueur est impératif pour un événement artistique (indépendamment du fait que ce soit aussi ou avant tout un projet de coopération et de développement).

La Biennale de Dakar comme lieu de rencontres

S'il est un mérite que tout le monde reconnaît à la Biennale de Dakar, c'est qu'elle permet aux personnes et aux institutions de se rencontrer. *Dak'Art* est effectivement une excellente plateforme. Si l'on voulait représenter la biennale visuellement, la meilleure manière serait de prendre une photo de groupe ; ce qui compte le plus, ce ne sont pas tant les œuvres d'art (qu'on ne voit pas particulièrement bien dans les expositions) mais plutôt les contacts : la biennale transporte presque tous les artistes présentés dans les expositions et un grand nombre de professionnels, elle en attire tout autant.

C'est le réseau qui représente la grande force de *Dak'Art* et le fait qu'il s'agisse d'un réseau fragmenté et hétérogène permet de déclencher de nouvelles collaborations et de rassembler des personnes et des institutions qui auraient de la peine à se rencontrer dans d'autres contextes. Les comptes-rendus affirment tous la nécessité de la Biennale de Dakar et sa plus grande valeur est qu'elle est désormais devenue un rendez-vous historique et connu, un événement sur la carte du monde.

Emplacement géographique et dynamiques spatiales

L'emplacement de la Biennale de Dakar sur la carte du monde et sa géographie sont des questions centrales qui ont été affrontées dans la recherche et qui ont permis d'observer certaines des dynamiques spatiales qui caractérisent notre monde contemporain. Le concept de coopération synthétise bien la principale ressource de la Biennale de Dakar. La coopération se concrétise en premier lieu avec les institutions qui s'en occupent directement, mais c'est aussi une pratique de plus en plus commune qui consiste en échanges, collaboration et mobilité internationale. Coopérer, collaborer, travailler en réseau, organiser des résidences d'artistes sont des activités soutenues par de nombreux organismes de financement et reconnues comme positives. Bien que ces dernières années le concept de kilomètre zéro ait commencé à régner dans le monde de la restauration, les grandes manifestations internationales continuent à faire bouger les choses et les gens. La Biennale de Dakar reçoit et invite des personnalités et en même temps produit de petites expositions itinérantes avec la collaboration d'institutions internationales. Le mouvement est la caractéristique essentielle du type de fonctionnement de *Dak'Art* mais là encore, paradoxalement, c'est sa stabilité qui représente son point fort aux yeux du public. Être clairement placé sur une carte, avoir une régularité biennale, se concentrer sur les artistes africains et avoir atteint 20 ans d'histoire sont les éléments qui permettent à la Biennale



Amal Kanawy, *The Journey*, installation vidéo, 2004. Still from the video

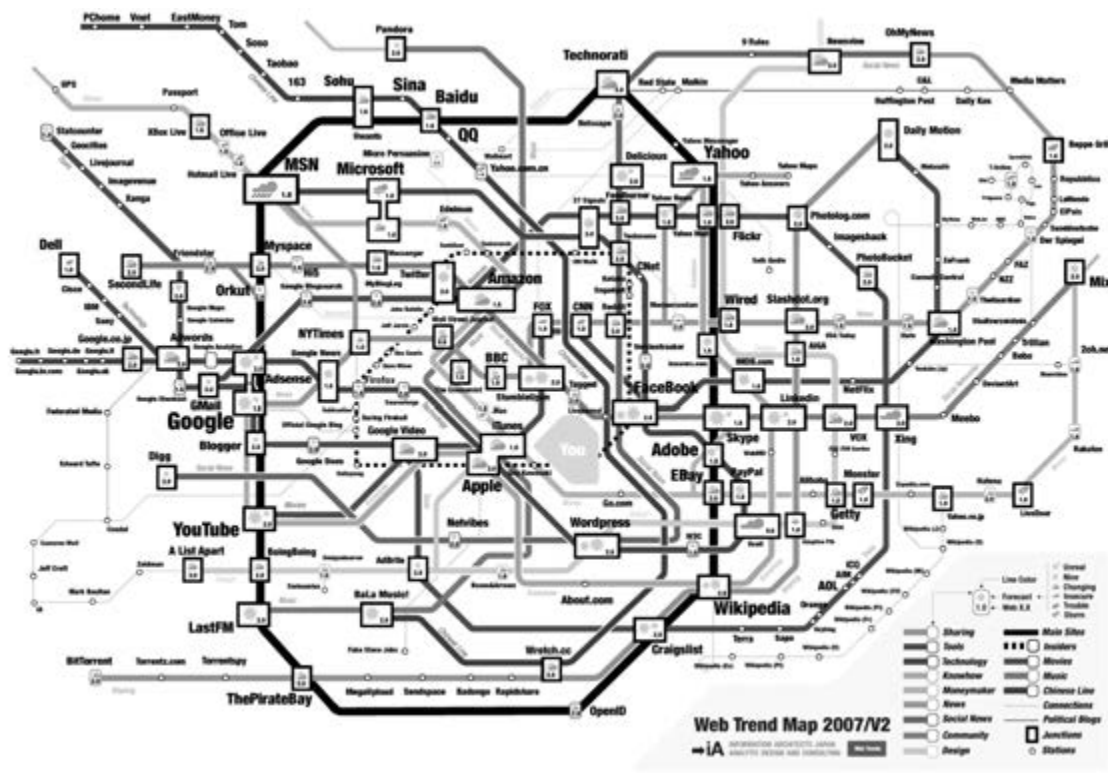
d'être identifiée. Cette stabilité tend à masquer le pouls réel de l'événement et la complexité du réseau, des connexions et des mouvements qui lui sont propres¹⁰.

Comme l'a souligné de différentes manières Saskia Sassen à propos des villes globales et Arjun Appadurai en analysant les *flux* et en utilisant la notion de *scapes*¹¹, la Biennale de Dakar est elle aussi étroitement liée à un réseau international et à des œuvres transfrontalières, qui vont bien au-delà du concept de frontières.

L'architecture de la Biennale de Dakar a cependant des caractéristiques spécifiques. La première est que les relations sont plus individuelles et qu'institutionnelles. Même quand il s'agit de relations avec des organismes gouvernementaux, le réseau se base sur des liens

¹⁰ Le concept de stabilité se réfère à la question tradition-modernité sur laquelle divers auteurs ont concentré leur attention, en particulier Claude Lévi-Strauss in *Tristes tropiques* de 1955 et Serge Latouche (*L'Occidentalizzazione del Mondo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992, ed. or. *L'Occidentalisation du monde. Essai sur la signification, la portée et les limites de l'uniformisation planétaire*, 1989). Le même thème est développé de manière dynamique dans les essais fondamentaux de James Clifford (*I frutti puri impazziscono*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993, ed. or. *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*, 1988), Clifford Geertz, (*Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna, 1987, ed. or. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, 1973), Marc Augé (*Il senso degli altri: Attualità dell'Antropologia*, Anabasi, Milano, 1995 ed. or. *Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie*, 1994) e Italo Signorini, (*I modi della cultura*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1992).

¹¹ Notons que ces deux auteurs sont amplement cités dans les rencontres, les publications et les catalogues d'art. Saskia Sassen, *Whose City is it? Globalisation and the Formation of New Claims in Trade Routes: History and Geography: 2nd Johannesburg Biennale*, (dir.) Okwui Enwezor, Johannesburg, 1997, p. 56-62. Arjun Appadurai, *Disgiunzione e differenza nell'economia culturale globale in Cultura globale. Nazionalismo, globalizzazione e modernità*, (dir.) M-. Featherstone, SEAM, Roma, 1996, p. 26-27) ; Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1996.



Information Architects, *Web Trend Map 2007/V2*, 2007

spécifiques avec des personnes bien précises. Il ne s'agit pas nécessairement de rapports d'amitié, mais plutôt de passion commune, d'implication personnelle et émotionnelle.

La deuxième caractéristique est la question de qui transmet, et à qui. La Biennale di Dakar a bien entendu un réseau au Sénégal, en Afrique, en Europe, en Amérique et en Asie. Mais quelles sont les hubs ? C'est évidemment une question de pouvoir. Le cas des biennales est assez typique : pour *Dak'Art*, faire partie du réseau des biennales lui donne sa place sur la carte du monde et par cela même de bénéficier de la grandeur et de la visibilité internationale de ce type d'événements ; en même temps *Dak'Art* est un point de référence, et souvent le principal, pour de nombreuses biennales africaines. Il est curieux de constater que dans le secteur culturel des soi-disant pays en voie de développement, le travail à bon marché peut également provenir de ce que l'on appelle l'Occident : des étudiants néerlandais qui aménagent des expositions, des stagiaires français, des conseillers et des collaborateurs non rémunérés qui travaillent à distance d'Europe et d'Amérique. Pour un artiste il est beaucoup plus facile de passer quatre heures à parler avec le commissaire de Documenta à Dakar qu'à New York. Cette recherche a montré combien les schémas binaires des dynamiques territoriales (et du pouvoir) habituellement définis comme centre-périphérie, nord-sud, pays en voie de développement-Occident sont inapplicables et extrêmement trompeurs. Une fois de plus, ce sont des instruments rhétoriques qu'il peut être commode d'utiliser, selon les destinataires auxquels on s'adresse.

La troisième caractéristique particulière de la Biennale de Dakar est que les points de contacts varient et que le réseau peut en déterminer la nationalité. Si beaucoup des protagonistes de l'art se déplacent et ont plusieurs nationalités, ce phénomène est encore plus évident parmi ceux qui sont d'origine africaine. Les institutions elles aussi, à travers réseaux, technologie, partenariats et bureaux dans différents pays, parviennent à



Iman Issa, *Going Places : A Project for Public Busses*, Le Caire, 2003-2004. Courtesy Iman Issa et Brian Wood

fonctionner sur une échelle de plus en plus internationale. La *délocalisation* dont parle Ulf Hannerz¹² facilite la mobilité des nœuds du réseau ; les institutions et les individus choisissent la nationalité à utiliser en fonction de leurs besoins. Pour participer à la Biennale de Dakar il faut être ressortissant d'un pays africain ; un artiste d'origine africaine qui est né et qui a grandi en Grande-Bretagne peut par exemple décider de déclarer qu'il est africain ou au contraire chercher à bénéficier du soutien du British Council en tant qu'anglais. La commodité de choisir une nationalité par rapport à une autre est étroitement liée à l'avantage de se joindre à un réseau plutôt qu'à un autre. Il se passe de même avec les institutions qui peuvent ouvrir un bureau dans un pays plutôt qu'un autre selon ce qui leur convient. Proches des concepts d'indétermination et de contours flous mis en évidence par les études de linguistique de Noam Chomsky, les nœuds du réseau ne sont pas strictement ni rigoureusement associés avec des territoires particuliers et c'est le réseau lui-même qui entre en jeu et qui dicte l'appartenance géographique des individus et des institutions. Différemment de l'idée de délocalisation, cela ne signifie pas que les individus et les institutions n'appartiennent à aucun territoire bien défini mais que l'idée de territoire doit seconder les dynamiques pulsatives.

Le quatrième aspect à considérer est le paysage dans lequel la Biennale de Dakar est immergé. Comme l'ont bien montré les études de Rossella Salerno et l'essai fondamental sur

12 Ulf Hannerz, *La complessità culturale*, Il Mulino, Bologna, 1998, p. 322 (ed. or. 1992).

l'idée de l'Afrique de V. Y. Mudimbe¹³, la Biennale de Dakar ne s'étend pas seulement à travers son réseau, mais elle est intégrée à l'intérieur d'un territoire – pour paraphraser les mots de la Convention Européenne du Paysage – telle que perçue par son public dont le caractère résulte de l'action de facteurs naturels et humains et de leurs interrelations¹⁴. En d'autres mots, la perception joue un rôle fondamental dans la définition du territoire dans lequel un événement culturel s'inscrit. Il en va de même pour d'autres événements qui présentent des œuvres d'artistes du monde entier et créent une relation avec une géographie d'une part naturelle et d'autre part humaine (identité, nationalité, territoire, relation avec la dimension urbaine et nationale et relations transnationales).

Il est finalement essentiel d'insister sur l'Afrique. L'Afrique qui est au cœur de la Biennale de Dakar aussi bien pour sa localisation que pour son choix de se concentrer sur la promotion de l'art africain. D'une part cette Afrique et cette idée de l'Afrique créent un imaginaire et des attentes selon la façon dont l'événement est perçu, visité et examiné ; d'autre part, l'Afrique est aussi un lien, un aspect central du réseau. Etre ou se considérer comme "africain" a pour conséquence immédiate l'appartenance à un réseau mondial vaste et densément connecté. Ce réseau comprend des personnes de nombreuses nationalités, origines, races, religions, cultures, langues, visions et lieux de résidence. "Africain" est un terme de grande envergure, inclusif, métisse et riche en liens et en interférences. Rien à voir avec : "vous, non, vous ne pouvez pas jouer", parce que ceux qui peuvent jouer sont en fait une immense armée tandis que ceux qui ne peuvent pas ne sont qu'un tout petit monde. Mettre l'accent sur l'Afrique et sur l'identité africaine (vaste, indéfinie et changeante), permet – à ceux qui se sentent membres de ce groupe – d'aller au-delà des distinctions nationales, ethniques, raciales, géographiques et territoriales. Cela permet de considérer une identité ouverte et inclusive qui correspond en réalité à une idéologie et à un choix politique.

L'usage d'expressions comme "art africain" et "art contemporain africain" est un système pour permettre à la production d'Afrique d'adopter une nouvelle terminologie et de se construire une position et un parcours autonome. Histoire, art et anthropologie sont accusés d'être des disciplines eurocentriques, incapables d'accueillir des modèles de fonctionnement non-occidentaux. En construisant son système, sa propre définition, son historiographie, l'art contemporain africain peut avoir l'espace idéal pour des approches critiques différentes, en montrant combien les concepts définis comme "occidentaux" ne sont pas automatiquement applicables dans un contexte différent.

13 Cf. Rossella Salerno, *Introduzione : Mediare culture per i paesaggi in Paesaggi culturali = Cultural landscapes : rappresentazioni, esperienze, prospettive*, (dir.) Rossella Salerno, Gangemi, Roma, 2008, p. 8 ; V. Y. Mudimbe, *The Invention of Africa*, Indiana University Press, 1988 ; V.Y. Mudimbe, *The Idea of Africa*, James Currey Publishers, Oxford, 1994.

14 Convention européenne du paysage, Florence, 20/10/2000.

4. L'avenir de la Biennale de Dakar c'est son passé



Sandrine Dole, Sans titre, 2003, photographie

La présence à Paris de cette manifestation était indispensable, d'une part pour rattraper un retard de la France par rapport à d'autres pays qui avaient déjà organisé des expositions sur ce thème, d'autre part pour permettre aux artistes de montrer leur travail, de se confronter à un large public et créer ainsi les conditions d'un véritable débat : en espérant que cette première étape sera suivie d'autres expositions, monographiques et par des acquisitions... Marie-Laure Bernadac¹⁵

Les projets d'art contemporain africain – ainsi que les projets de développement – sont sans mémoire (et ils sont rarement assez motivés pour produire des études de faisabilité).

Yet until now, there has been little said about the Africas depicted by this exhibition.
Manuel Royes¹⁶

Si l'idée était de changer la perception de l'Afrique, d'affirmer une reconnaissance à la production culturelle africaine, de fournir de nouvelles inspirations aux artistes soi-disant

15 Marie-Laure Bernadac, *Africa Remix : L'art contemporain d'un continent*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2005, p. 13.

16 Manuel Royes, *Africas : The Artist and the City - A Journey and an Exhibition*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 2001, p. 5.

occidentaux, de créer des occasions de travail en réseau et de soutenir l'industrie culturelle, on peut affirmer que les expositions, les publications et les institutions d'art contemporain africain ont en partie atteints leurs objectifs. Les projets d'art contemporain africain ont effectivement montré que de nombreux artistes vivent ou proviennent du continent ; ils ont facilité la naissance et le renforcement des structures et ont certainement aidé à enrichir le réseau des liaisons internationales.

The retardation of the state of art criticism as well as the lack of a written modern art history about Africa are directly connected to the poverty of an established infrastructure for the art field, which in its turn is mainly due to the general economic regression and to political instabilities in many African countries. Everlyn Nicodemus¹⁷

Les recherches sont cependant encore approximatives et insuffisantes, les contenus recyclés, les informations peu diffusées et le contrôle critique pauvre. Dans un scénario semblable – dans lequel on considère comme acquis qu'il n'existe que ce que l'on connaît – les opérateurs culturels se sont obstinés à croire (et continuent à croire) qu'il est fondamental de produire des études panoramiques et de distribuer des informations de base plutôt que d'étudier les initiatives expérimentales visionnaires.

Les biennales, qui devraient pouvoir bénéficier de leur histoire et de leur continuité, semblent tourner en rond. Des vagues de visiteurs se présentent, les unes après les autres, pour leur première tournée à *Dak'Art* en rabâchant tous les deux ans les mêmes débats, les mêmes critiques et les mêmes compte-rendus tandis que le Jury sélectionne les mêmes artistes, comme dans le cas de Fatma Charfi, super-abonnée.

Il faut arrêter le loop. La Biennale de Dakar est un événement de valeur centrale qui a le pouvoir et le devoir de consacrer des artistes et de profiter pleinement de la position, de la visibilité et du réseau construit au fil des ans. Comme après chaque édition, l'avenir de la biennale est toujours incertain. Si l'on ignore ce que sera l'avenir de *Dak'Art*, ce qui par contre est certain, tangible et acquis, est son passé. Ce que la Biennale de Dakar peut faire, c'est de concentrer son attention sur son histoire et sur ce qu'elle a construit, autour de ses expositions, en de nombreuses années d'énergie et d'enthousiasme.

Les documents de la Biennale de Dakar, après une vingtaine d'années d'initiatives, représentent une source centrale d'informations sur l'art africain. Le Centre de Documentation rassemble toutes les publications remises à la Biennale (catalogues, revues, articles...), les documents produits par la Biennale elle-même ainsi que tous les dossiers des artistes qui ont présenté leur candidature. Le centre est une bibliothèque spécialisée sur l'art contemporain africain qui permet une évaluation des résultats et des projets directement ou indirectement promus par *Dak'Art*. Ce patrimoine est la richesse de la Biennale de Dakar, le résultat consolidé de l'événement qui, valorisé et rendu totalement accessible, peut produire de grands avantages pour toutes les personnes et toutes les institutions impliquées dans l'événement à différents titres.

La question de l'information est centrale. Tant que le public ne disposera pas librement d'un nombre croissant et diversifié de documents, on restera éternellement enchaînés à la nécessité de produire des informations de background et on pensera toujours que les artistes africains doivent être découverts. Il faut arrêter ce cercle vicieux, renoncer aux

¹⁷ Everlyn Nicodemus, *The Art Critic as Advocate in Art Criticism and Africa*, (dir.) Katy Deepwell, Saffron Books, African Art and Society Series, London, 1997, p. 29.

études panoramiques et aux portails qui rasassent toujours les mêmes informations sans en produire de nouvelles et cesser de s'imaginer avoir comme interlocuteurs un public hypothétique ignorant ou inapte. La Biennale de Dakar a tout pour y parvenir : les instruments et les compétences nécessaires, un vaste réseau et une histoire.



Mounir Fatmi, *L'évolution ou la mort / Evolution or Death*, 2004, photography

Sources

1. Recherches sur le terrain

Sénégal, Dakar, 1998. Russie, Samara, 1999 (programme européen Afsai-Swallows, Samara). Sénégal, Dakar, 2000. Europe 2000 (recherches à Venise, Orvieto, Rome, Lyon, Marseille, Kassel, Berlin, Cologne, Genève, Berne, Lugano). Iran, Téhéran, 2000. Afrique du Sud 2000 (recherches à Johannesburg et Pretoria, 26-29/11/00 et séminaire, Fédération ICYE, Nelspruit). Jordanie, 2001 (recherches à Amman et séminaire européen, Université de Amman). Egypte, Le Caire, 2001. Sénégal, Dakar, 2001. Belarus, Minsk, 2002. Russie, 2003. Egypte, Le Caire, 2003. Portugal, Lisbonne, 2003 Recherches à Lisbonne et séminaire européen à Arcos de Valdevez). Cameroun, Douala, 2003. Sénégal, Dakar, 2004. Suisse, 2004 (Lugano et Genève). Espagne, 2004 (Biennale de Séville, phase préparatoire et séminaire du Conseil d'Europe à Mollina). Italie, 2005. (Venise et Rome, 09-11/06/2005). Cameroun, Douala, 2005. Belgique, 2005 (Africalia ; Atelier Graphoui, Bruxelles, 02/08/2005 ; Musée de la Photographie de Charleroi, 09/08/2005 ; Centre de la Gravure et de l'Image imprimée de La Louvière, 09/08/2005 ; MoMu-Mode Museum d'Anvers, 10/08/2005) ; MuHKA-Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, 10/08/2005 ; PhotoMuseum Provincie Antwerpen, 10/08/2005 ; S.M.A.K., Gent, 07/08/2005 ; Design Museum Gent, 07/08/2005 ; Caermersklooster-Provinciaal Centrum voor Kunst en Cultuur, 07/08/2005 ; Mac's Grand Hornu, 25/08/2005). France, Paris, 2005 (16/05-01/06/2005). Pays-Bas, 2005 (Amsterdam, Rotterdam, Den Haag, 14-19/03/2005). USA, 2005 (New York, 13/09-01/10/2005 ; Los Angeles, 01-06/10/2005 ; Washington DC, 06-13/10/2005 ; MIT et Harvard University, Boston, 26-27/09/2005 ; Princeton University, 30/09/2005). Allemagne, Berlin, 2006. Tunisie, 2006 (16-22/03/2006). Sénégal, Dakar, 2006. Afrique du Sud, 2006 (Cape Town, 22/09-05/10/2006). Afrique du Sud, 2007 (14-26/01/2007). Cameroun, Douala, 2007 (26/02-20/03/2007). USA, 2007 (27/03-01/04/2007). Pays-Bas, Leiden, 2007. USA, New York, 2008. Cameroun, Douala, 2009. Allemagne, Berlin, 2009. Sénégal, Dakar, 2010. Cameroun, Douala, 2010 (SUD-Salon Urbain de Douala).

Expositions

Biennale de Lyon, 13/07/00	Lyon	2000
Dak'Art 2000 Biennale de Dakar	Dakar	2000
<i>Il Ritorno dei Maghi</i>	Orvieto	2000
<i>South Meets West</i> , 17-18/06/00	Berne	2000
Al Nitaq	Le Caire	2001
<i>Authentic-Ex/Centric</i>	Venise	2001
Biennale di Venezia	Venise	2001
Cairo International Biennale	Le Caire	2001
International Tehran Biennale, 13-15/11/00	Téhéran	2001
Dak'Art 2002 Biennale de Dakar	Dakar	2002
Biennale di Venezia	Venise	2003
Cairo International Biennale	Le Caire	2003
Festival PhotoCairo	Le Caire	2003
Biennale di Architettura di Venezia	Venise	2004
Dak'Art 2004 Biennale de Dakar	Dakar	2004
<i>Africa Remix</i> , vernissage 24/03/2005	Paris	2005
Biennale di Venezia	Venise	2005
<i>Beyond Desire : Desires, Attitudes and Styling in African and Western Cultures</i> , MoMu-Mode Museum d'Anvers, 10/08/2005	Anvers	2005
<i>On Mobility</i> , De Appel	Amsterdam	2005
<i>Translation</i> , Palais de Tokyo, 18/08/2005	Paris	2005
DUTA I Biennale de Douala, 2005	Douala	2005
Biennale di Architettura di Venezia, 07-08/09/2006	Venise	2006
<i>CAPE Art Circuit</i> , Cape Town, 06/10/2006	Cape Town	2006
Dak'Art 2006 Biennale de Dakar	Dakar	2006
Biennale di Venezia	Venise	2007
DUTA II Biennale de Douala, 19/03/2007	Douala	2007
Biennale di Architettura di Venezia	Venise	2008
Biennale di Venezia	Venise	2009
Dak'Art 2010 Biennale de Dakar	Dakar	2010
Festival Afripixel II	Dakar	2010
SUD-Salon Urbain de Douala II	Douala	2010

Conférences

<i>Africa in Venice</i> : Olu Oguibe, Salah Hassan, Harald Szeemann, Hoel Sofitel Teranga, Dakar, 05/05/2000	Dakar	2000
<i>Dak'Art 2000</i> : Inauguration, Dakar, 05/05/2000	Dakar	2000
<i>Dak'Art 2000 Designer</i> , Conférence de presse, Dakar, 11/05/2000	Dakar	2000
<i>Dak'Art 2000 Jury</i> , Conférence de presse, Dakar, 07/05/2000	Dakar	2000
<i>Dak'Art 2000</i> , Conférence de presse, Dakar, 06/05/2000	Dakar	2000
<i>Dak'Art 2000</i> , Conférence de presse, Dakar, 12/05/2000	Dakar	2000
<i>Dak'Art 2002</i> : Inauguration, 10/05/2000	Dakar	2000
<i>Il Ritorno dei Maghi</i> , Conférence de presse, Milan, 20/04/2000 (en. audio)	Milan	2000
<i>Revue Noire</i> : Simon Njami, Jean-Loup Pivin, Conférence de presse, 10/05/2000	Dakar	2000
<i>Authentic/Ex-Centric</i> , Conférence de presse : Olu Oguibe, Salah Hassan, Godfried Donkor, 08/06/2001	Venise	2001
Iolanda Pensa, <i>The Dakar Biennale</i> , (dir.) Marilu Knode, American University in Cairo, Le Caire, 2001.	Le Caire	2001
<i>Biennales Internationales</i> : Bongsi Dhlomo-Mautloa (Johannesburg Biennale), Salah Hassan (<i>Africa in Venice</i>), Simon Njami (<i>Rencontres de Bamako</i>), CICES, Dakar, 15/05/2002	Dakar	2002
<i>Esthétique Urbaine</i> , CICES, Dakar, 15-16/05/2002	Dakar	2002
<i>Jan van Eyck Academie</i> , CICES, Dakar, 14/05/2002	Dakar	2002
Kër Thioussane et l'art numérique, CICES, Dakar, 10/05/2002	Dakar	2002
Séminaire CCI, 15/05/2002	Dakar	2002
Bernardo Bernardi, 07/05/2003	Milan	2003
Cristiana Fiamingo, 30/04/2003	Milan	2003
Nadia Valgimigli, 14/05/2003	Milan	2003
<i>Res Artis</i> , Biennale de Dakar, 2004	Dakar	2004
<i>Dak'Art 2004</i> : Inauguration	Dakar	2004
<i>Africa Remix</i> , conférence, Paris, 15-16/06/2005	Paris	2005
<i>Ars&Urbis Symposium</i> , (dir.) doual'art, Douala, 10-15/01/2005	Douala	2005
Iolanda Pensa, <i>Geopolitica dell'arte</i> , (dir.) Davide Fornari, Mantova, 29/10/2005 (en. video)	Mantova	2005
<i>Seminar on Belgian collectives</i> (dir.) Komplot, avec Simona Denicolai, Ivo Provoost, Sonia Dermience, Estelle Lecaille, Véronique Depiesse, Paolo Boselli, Frédéric Jacquemin, Pierre-Yves Desaiave, Dany Devos, Nico Dockx, Virginie Devillez, Dora Garcia, Kobe Matthys, Johan Pas, Pierre-Olivier Rollin, Hans Theys, Isi Fiszman, Ieper, BE, 13/08/2005-14/08/2005	Ypres	2005
<i>Meanwhile in Africa</i> : Ntone Edjabe, Goddy Leye, Kan-Sy, Kunle Tejuoso, (dir.) Christian Hanussek, modérateur avec Roger Bürgel, Universität der Künste, Berlin, 20/01/2006	Berlin	2006
Iolanda Pensa, <i>Gli obiettivi del millennio</i> , <i>New Crossroads di Rossella Biscotti & Kevin van Braak</i> , Fondazione Adriano Olivetti, Roma, 27/11/2006.	Rome	2006
<i>Dak'Art 2006</i> : Inauguration	Dakar	2006
Ntone Edjabe in <i>Rencontres et Echanges</i> , Dakar, 10/05/2006 (en. video)	Dakar	2006
Rasheed Araeen in <i>Rencontres et Echanges</i> , Dakar, 09/05/2006 (en. video)	Dakar	2006
Rasheed Araeen, INHA, Paris, 15/11/2006 (en. video)	Paris	2006
Rémi Sagna et N'Goné Fall : <i>La Biennale de Dakar</i> , Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 11/01/2006 (en. video)	Paris	2006
<i>Maintenant l'Afrique</i> , (dir.) Afrique en créations/Culturesfrance, Grand Auditorium-Hall Est-Bibliothèque Nationale de France, Paris, 24-25/10/2006	Paris	2006
<i>Séminar su les festivals</i> , 16-22/03/2006, Tunis/Sousse/Kairouan/Gafsa/Tozeur/Nefta. Rencontres avec Cristiano		

Sources

Carpanini (L'Officina, Marseille), Sana Tamzini (artiste), Taïb Ben Haj (artiste), Nja Mahdaoui (artiste), Riadh Ben Kalifa (journaliste), Mohamed Zinelabdine (Institut Supérieur de Musique, Sousse), François de Bernard (GERM), Fanny Georges (OMNSH Paris, Hammamet), Anita Dolfus (Institut Français de Coopération), Simon Njami, Abdellah Karroum, Amel Bouslama (artiste)	Tunis	2006
Yacouba Konaté in <i>Rencontres et Echanges</i> , Dakar, 09/05/2006 (en. video)	Dakar	2006
<i>Ismail Farouk</i> , Cape Town University, 30/09/2006	Cape Town	2006
ACASA-Arts Council of the African Studies Association, Florida University, 27/03-01/04/2007	Floride	2007
AEGIS Africa-Europe Group for Interdisciplinary Studies, II ed., African Studies Centre, Leiden, 11-14/07/2007	Pays-Bas	2007
<i>Ars&Urbis International Workshop</i> , (dir.) <i>doual'art</i> et Fondation iStrike, Douala, 26/02-20/03/2007	Douala	2007
<i>Gathering En/tangled Nations</i> , Africa Centre, Stellenbosch, Afrique du Sud, 14-26/01/2007	Cape Town	2007
<i>Thinking about the SUD</i> , (dir.) iStrike Foundation et Enough Room for Space (Lucia Babina, Marilyn Douala Bell, Iolanda Pensa, Didier Schaub et Kamiel Verschuren), Rotterdam, 27-28/01/2007	Rotterdam	2007
<i>ICF International Curator Forum</i> , 07-08/06/2007	Venise	2007
<i>Ars&Urbis : Rencontre curatoriale</i> , (dir.) <i>doual'art</i> , Douala, CM, 19-24/01/2009	Douala	2009
<i>Dak'Art 2010 : Inauguration</i>	Dakar	2010

Bibliothèques et archives

Biblioteca di Storia dell'Arte, Castello Sforzesco, 1998-2004	Milan
Bibliothèque d'histoire de l'art, 1999-2007	Genève
Bibliothèque Nationale, 2005	Bruxelles
British Library, 1999	Londres
Cambridge University Library, UK, 1999	Cambridge
CulturesFrance (AFAA/Afrique en Créations), 2005	Paris
<i>Dak'Art Biennale de Dakar</i> , 1998-2004	Dakar
<i>Documenta</i> , 10-14/10/2000	Kassel
<i>doual'art</i> , 2003-2007	Douala
Ford Foundation, 2005	New York
Nederlands Fotomuseum, 2005	Rotterdam

Interviews

1998	Rémi Sagna	Dak'Art 1998	Dakar	12/10/1998
1999	Momar Seck	Artiste	Genève	15/04/1999
1999	Engdaget Legesse (int.)	<i>Il Ritorno dei Maghi 2000</i>	Milan	20/04/2000
1999	Enrico Mascelloni (int.)	<i>Il Ritorno dei Maghi 2000</i>	Milan	20/04/2000
2000	Mamadou Fall Dabo	Artiste	Dakar	01/05/2000
2000	Suleymane Diana (int. en.)	Artiste	Dakar	03/05/2000
2000	Suleymane Diagne	Artiste	Dakar	03/05/2000
2000	Goddy Leye	Artiste	Dakar	05/05/2000
2000	Dany Keller	Dany Keller Gallery	Dakar	07/05/2000
2000	Marilyn Martin	South African National Gallery	Dakar	07/05/2000
2000	Barthélémy Toguo	Artiste	Dakar	10/05/2000
2000	Sandrine Dole	Designer	Dakar	10/05/2000
2000	Simon Njami	Commissaire	Dakar	10/05/2000
2000	Andrea Marchesini	"Africa e Mediterraneo"	Dakar	11/05/2000
2000	Mary Angela Schroth	Commissaire	Dakar	11/05/2000
2000	Mouhamed Ounouh	Artiste	Dakar	11/05/2000
2000	Teresa Macrì	Commissaire	Dakar	11/05/2000
2000	Younés Rahmoun	Artiste	Dakar	11/05/2000
2000	Zoulikha Bouabdellah	Artiste	Dakar	11/05/2000
2000	Jules Bertrand Wokam	Designer	Dakar	12/05/2000
2000	Ola dele Kuku	Designer	Dakar	12/05/2000
2000	Medhat Shafik (int.)	Artiste, Cairo International Biennale	Milan	13/04/1999
2000	El Anatsui	Artiste	Dakar	13/05/2000
2000	Kofi Setordji	Artiste	Dakar	13/05/2000
2000	Ousmane Ndiaye Dago	Artiste	Dakar	13/05/2000
2000	Meschac Gaba (int.)	Artiste	Milan	13/11/2002
2000	Rémi Sagna	Dak'Art 2000	Dakar	14/05/2000
2000	Mounir Fatmi (int. en.)	Artiste	Marseille	14/08/2000
2000	Golnaz Fathi (int.)	Artiste	Téhéran	15/11/2000
2000	Iraj Eskandari (int.)	Tehran International Biennale	Téhéran	15/11/2000
2000	Khosrow (int.)	Artiste	Téhéran	15/11/2000
2000	Almighty God (int.)	<i>Il Ritorno dei Maghi 2000</i>	Milan	20/04/2000
2000	Medhat Shafik (int. en.)	Artiste	Milan	21/02/2001
2000	Kendell Geers (int. en.)	Artiste	Milan	23/02/2001
2000	Saadio	Artiste	Dakar	30/04/2000
2001	Cémentine Deliss (int.)	Commissaire	Venise	08/06/2001
2001	Abou Békrine Gueye	Architecte et scénographie Dak'Art	Dakar	09/05/2002
2001	Ali Chraïbi	Artiste	Dakar	09/05/2002
2001	Moataz Nasr (int. en.)	Artiste	Le Caire	10/03/2001
2001	Ralph Kämena	Artiste	Le Caire	10/03/2001
2001	Mark Pimlott (int. en.)	Artiste	Le Caire	10/03/2001
2001	Adam Lowe (int. en.)	Artiste	Le Caire	11/03/2001
2001	Marc Quinn (int. en.)	Artiste	Le Caire	11/03/2001
2001	Khaled Hafez	Artiste	Le Caire	12/03/2001
2001	Sabah Naim	Artiste	Le Caire	12/03/2001
2001	Mohamed Abdull	Artiste	Le Caire	12/03/2001
2001	Semi Elias	Artiste	Le Caire	12/03/2001
2001	Hassan Khan	Artiste	Le Caire	13/03/2001
2001	Iman Issa	Artiste et journaliste	Le Caire	13/03/2001
2001	Wael Shawky	Artiste	Le Caire	13/03/2001
2001	Aliaa El Gready	Artiste et Gudran	Le Caire	14/03/2001
2001	Mona Marzouk	Artiste	Le Caire	14/03/2001
2001	Sameh El Halawany	Artiste et Gudran	Le Caire	14/03/2001
2001	Shady El Noshokaty	Artiste	Le Caire	14/03/2001
2001	Stefania Angarano	Galleriste	Le Caire	14/03/2001
2001	William Wells	Townhouse Gallery	Le Caire	14/03/2001
2001	Ahmed Fouad Selim	Commissaire, Cairo International Biennale	Le Caire	15/03/2001
2001	Catherine David	Commissaire	Le Caire	15/03/2001
2001	Fatma Ismail	Akhnaton Gallery	Le Caire	15/03/2001
2001	Hany El Gowily	Artiste	Le Caire	16/03/2001
2001	Paolo Colombo	Centre d'art contemporain	Genève	16/09/2001
2001	Gilane Tawadros	Commissaire	Le Caire	17/03/2001
2001	Marilu Knode	Commissaire	Le Caire	17/03/2001

Sources

2001	Scott Bailey	Artiste et professeur	Le Caire	17/03/2001
2001	Sarenco (int.)	<i>Il Ritorno dei Maghi 2000</i>	Milan	20/04/2000
2001	Ali Maher	Darat Al Funun	Amman	28/10/2001
2002	Mikail Garous (int.)	Artiste	Minsk	02/03/2002
2002	Sergey Kazhemyakin (int.)	Artiste	Minsk	02/03/2002
2002	Artur Klinov (int.)	Artiste, Commissaire	Minsk	03/03/2002
2002	Uladzimir Parfianok (int.)	Artiste et commissaire, Nova Gallery	Minsk	04,06/03/2002
2002	Victor Petrov (int.)	Artiste	Minsk	04/03/2002
2002	Denis Romanovski (int.)	Commissaire	Minsk	04/03/2002
2002	Igor Savchenko (int.)	Artiste	Minsk	05/03/2002
2002	Andrey Savitsky (int.)	Artiste	Minsk	05/03/2002
2002	Vladimir Tsesler (int.)	Artiste et designer	Minsk	07,08/03/2002
2002	Alex Andreiv (int.)	Artiste	Minsk	07/03/2002
2002	Sergey Kristalovich (int.)	Artiste	Minsk	07/03/2002
2002	Sergey Voichenko (int.)	Artiste et designer	Minsk	08/03/2002
2002	Batoul S'himi	Artiste	Dakar	09/05/2002
2002	Faissal Ben Kiran	Artiste	Dakar	09/05/2002
2002	Fatma M'seddi Charfi	Artiste	Dakar	09/05/2002
2002	Fernando Alvim	Artiste	Dakar	09/05/2002
2002	Lisa Brice	Artiste	Dakar	09/05/2002
2002	Mansour Ciss	Artiste	Dakar	09/05/2002
2002	Mulugeta Tafesse	Artiste	Dakar	09/05/2002
2002	Safaa Erruas	Artiste	Dakar	09/05/2002
2002	Aimé Ntakiyica	Artiste	Dakar	10/05/2002
2002	Amahiguere Dolo	Artiste	Dakar	10/05/2002
2002	Berry Bickle	Artiste	Dakar	10/05/2002
2002	Emeka Udemba	Artiste	Dakar	10/05/2002
2002	Ery Camara	Commissaire	Dakar	10/05/2002
2002	Jaume Plensa	Artiste	Dakar	10/05/2002
2002	Ndoye Dout's	Artiste	Dakar	10/05/2002
2002	Otobong Nkanga	Artiste	Dakar	10/05/2002
2002	Rodney Place	Artiste	Dakar	10/05/2002
2002	André Magnin	Commissaire, Collection Jean Pigozzi	Dakar	11/05/2000
2002	Emmanuel Galland	Critique d'art	Dakar	11/05/2002
2002	Hasan M. Elahi	Artiste	Dakar	11/05/2002
2002	Jems Robert Koko Bi	Artiste	Dakar	11/05/2002
2002	Marie Ballif	Critique d'art, Barcelona	Dakar	11/05/2002
2002	Mohamed Abdulla	Artiste	Dakar	11/05/2002
2002	Nicole Guez	Critique d'art	Dakar	11/05/2002
2002	Salifou Lindou	Artiste	Dakar	11/05/2002
2002	Toma Luntumbue	Artiste, Commissaire	Dakar	11/05/2002
2002	Kahare Miano	Architecte Kenya	Dakar	12/05/2002
2002	Orlando Britto Jinorio	Commissaire	Dakar	12/05/2002
2002	Salah Hassan	Commissaire	Dakar	12/05/2002
2002	Saro Leon	Galeria Artificio, Canarie	Dakar	12/05/2002
2002	Simon Njami	Commissaire	Dakar	12/05/2002
2002	Tania Nasielski	Commissaire	Dakar	12/05/2002
2002	Amina Mansour	Artiste	Le Caire	13/03/2001
2002	Brian Wood	Artiste et journaliste	Le Caire	13/03/2001
2002	Baltazar Faye	Designer	Dakar	13/05/2002
2002	Jamila Lamrani	Designer	Dakar	13/05/2002
2002	Philippe Pirotte	Commissaire	Dakar	13/05/2002
2002	Ricky Balboa	Designer	Dakar	13/05/2002
2002	Valérie Oka	Designer	Dakar	13/05/2002
2002	Kathy Grundlingh	National Gallery Cape Town	Dakar	15/05/2002
2002	Konjit Seyoum	Asni Gallery, Ethiopie	Dakar	15/05/2002
2002	N'Goné Fall	Commissaire	Dakar	15/05/2002
2002	Sue Williamson	Artiste et "Arthrob"	Dakar	15/05/2002
2002	Andrea Pesendorfer	Artiste (workshop Dakar)	Dakar	17/05/2002
2002	Grand Père	Artiste	Dakar	17/05/2002
2002	Ina Ivanceanu	Journaliste (workshop Dakar)	Dakar	17/05/2002
2002	Mara	Designer	Dakar	17/05/2002
2002	Michael Hoepfner	Artiste (workshop Dakar)	Dakar	17/05/2002
2002	Didier Schaub	Doual'Art, Cameroun	Dakar	18/05/2002
2002	Andrea Marchesini	"Africa e Mediterraneo"	Bologna	20/06/2002
2002	Sandra Federici	"Africa e Mediterraneo"	Bologna	20/06/2002
2002	Ousseynou Wade	Dak'Art 2002	Dakar	22/05/2002
2003	Ludmila Ivashina (int.)	Art manager	Novosibirsk	09/08/2003

2003	Oleg Sheludyakov (int.)	Artiste	Novosibirsk	10/08/2003
2003	Andrey Martynov (int.)	Le Vall Gallery	Novosibirsk	10/08/2003
2003	Slava Mizin (int.)	Artiste, Blue Noses	Novosibirsk	10/08/2003
2003	Dmitry Bulnygin (int.)	Artiste, Blue Noses	Novosibirsk	10/08/2003
2003	Tarek el-Akkad	Commissaire, Falaki Gallery, American University	Le Caire	10/12/2003
2003	Moataz Nasr	Artiste	Le Caire	10/12/2003
2003	Susan Hefuna	Artiste	Le Caire	11/12/2003
2003	Lara Baladi	Artiste	Le Caire	11/12/2003
2003	Negar Azimi	Critique d'art et journaliste	Le Caire	11/12/2003
2003	Melina Nicolaidis	Artiste	Le Caire	11/12/2003
2003	Doris Bloom	Artiste	Le Caire	11/12/2003
2003	Shady El Noshokaty	Artiste et commissaire	Le Caire	11/12/2003
2003	Hala ElKoussy	Artiste	Le Caire	11/12/2003
2003	Heba Farid	Artiste	Le Caire	11/12/2003
2003	Iman Issa et Brian Wood	Artistes	Le Caire	11/12/2003
2003	Mai Abu ElDahab	Commissaire	Le Caire	11/12/2003
2003	Hassan Khan	Artiste	Le Caire	12/12/2003
2003	Maha Maamoun	Artiste	Le Caire	12/12/2003
2003	Aleya Hamza	Commissaire	Le Caire	12/12/2003
2003	Basim Magdy (int.)	Artiste	Le Caire	12/12/2003
2003	Yasmeen Siddiqui	Journaliste	Le Caire	12/12/2003
2003	Carmine Siniscalco	Commissaire	Le Caire	12/12/2003
2003	Igor Shirshkov	Artiste	Irkutsk	15/08/2003
2003	Malam	Artiste	Douala	18/11/2003
2003	Katya Kandyba (int.)	Artiste	Vladivostok	21/08/2003
2003	Sebastien Venel	Photos	Douala	21/11/2003
2003	Goddy Leye	Artiste	Douala	24/11/2003
2003	Marilyn Douala Bell	Doual'Art, Cameroun	Douala	25/11/2003
2003	Didier Schaub	Doual'Art, Cameroun	Douala	25/11/2003
2003	Hervé Yamguen	Artiste	Douala	26/11/2003
2003	Danielle Diwouta Kotto	Architecte	Douala	28/11/2003
2003	Michelle Ngangue	Architecte	Douala	28/11/2003
2003	Paul Nyemb Ntoogue "Popoli"	Artiste	Douala	29/11/2003
2004	Susan Glanville	Project manager	Dakar	07/05/2004
2004	Guido Guerzoni (conv.)	Università Bocconi	Milan	08/11/2004
2004	Clémentine Deliss (conv.)	Commissaire	Dakar	09/05/2004
2004	Joerg Bader (int.)	Centre de la Photographie	Genève	15/03/2004
2004	Jean Hubert Martin (int.)	Commissaire	Milan	18/03/2004
2004	Ousmane Dia	Artiste et TDG	Genève	27/03/2004
2005	Geneviève Antoine Duckerts	Atelier Graphoui	Bruxelles	02/08/2005
2005	Alain Monteil (int. v.)	AFAA, Afrique en Créations, CulturesFrance	Paris	03/06/2005
2005	Rasheed Araeen (int. de Francesca Recchia)	Artiste et "Third Text"	Londres	05/11/2005
2005	Marie-Françoise Plissart (int. v.)	Artiste	Bruxelles	06/07/2005
2005	Jean-Charles Tall	Architecte	Douala	12/01/2005
2005	Goddy Leye	Artiste	Douala	14/01/2005
2005	Annie Ratti (int. v.)	Fondazione Ratti	Côme	14/12/2005
2005	Hedwig Fijen (int. v.)	International Foundation Manifesta	Amsterdam	15/03/2005
2005	Vanessa Reed (int. v.)	European Cultural Foundation	Amsterdam	15/03/2005
2005	Lise Mathol (int. v.)	European Cultural Foundation	Amsterdam	15/03/2005
2005	Hala ElKoussy	Artiste	Amsterdam	15/03/2005
2005	Edith Rijnja (int. v.)	Rijksakademie	Amsterdam	15/03/2005
2005	Marinde Hurenkamp (int. v.)	NCDO	Amsterdam	15/03/2005
2005	Ester Terragni Friz (int. v.)	Centro di Documentazione Europeo (CISDCE), secrétaire général	Milan	15/04/2005
2005	Mounir Fatmi (int.)	Artiste	Paris	15/06/2005
2005	Rossella Biscotti	Artiste	Amsterdam	16/05/2005
2005	Yael Bartana	Artiste (Smart Project Space)	Amsterdam	16/05/2005
2005	Yael Davids	Artiste (Smart Project Space)	Amsterdam	16/05/2005
2005	Wilfried Lentz (int. v.)	SKOR	Amsterdam	16/05/2005
2005	Gertrude Flentge (int. v.)	The Power of Culture	Amsterdam	16/05/2005
2005	Marieke van Velden (int. v.)	The Power of Culture	Amsterdam	16/05/2005
2005	Thomas Peutz (int. v.)	Smart Project Space	Amsterdam	16/05/2005
2005	Una Henry (int. v.)	Smart Project Space	Amsterdam	16/05/2005
2005	Antonio Scarponi (conv.)	Artiste	Milan	16/11/2005
2005	Esther van Dungen (int. v.)	HIVOS	Den Haag	17/03/2005
2005	Charlotte Huygens (int. v.)	World Museum	Rotterdam	17/03/2005
2005	Patricia Pulles (int.)	Boijmans van Beuningen Museum	Rotterdam	17/03/2005

Sources

2005	Wouter Welling (int. v.)	Afrika Museum Berg en Dal	Rotterdam	17/03/2005
2005	Sebastian Lopez (int. v.)	Gate Foundation	Amsterdam	18/03/2005
2005	Pauline Burmann (int. v.)	Thami Mnyele Fund	Amsterdam	18/03/2005
2005	Vivian Paulissen (int. v.)	Prince Claus Fund	Amsterdam	18/03/2005
2005	Germana Jaulin (int. v.)	Evens Foundation	Paris	18/08/2005
2005	Isabelle Bosman (int. v.)		Bruxelles	22/07/2005
2005	N'Goné Fall (int. v.)	Sur "Revue Noire"	Paris	23/05/2005
2005	François Hers (int. v.)	Fondation de France	Paris	25/05/2005
2005	Tomas Ybarra-Frausto (int.)	Rockefeller Foundation	New York	26/09/2005
2005	Dominique Allard (int. v.)	Fondation Roi Baudouin	Bruxelles	28/07/2005
2005	Ola Dele Kuku	Designer et architecte	Bruxelles	29/06/2005
2006	Jo Noero	Architecte	Cape Town	04/10/2006
2006	Julien Jonker	Commissaire, artiste	Cape Town	04/10/2006
2006	Susan Glanville	Manager TransCape	Cape Town	04/10/2006
2006	Neo Muyanga	Artiste	Cape Town	04/10/2006
2006	Iain Harris	Music producer	Cape Town	04/10/2006
2006	Marilyn Douala Bell et Didier Schaub (int. v.)	<i>doual'art</i> et <i>SUD-Salon Urbain de Douala</i>	Douala	05/05/2006
2006	Edgar Pieterse	Economist	Cape Town	05/10/2006
2006	Mokena Makeka	Commissaire, architecte	Cape Town	05/10/2006
2006	Stacy Hardy	Artiste	Cape Town	06/10/2006
2006	Mounir Fatmi (int. v.)	Artiste	Dakar	07/05/2006
2006	Mphethi Morojele (int.)	Commissaire Padiglione Sudafrica	Venise	07/09/2006
2006	[riservato]	Biennale di Venezia, cerimoniere responsabile del protocollo	Venise	08/09/2006
2006	Nicène Kassentini (int.)	Artiste	Tunis	18/03/2006
2006	Abdellah Karroum (int. v.)	Commissaire	Tunis	20/03/2006
2006	Zeineb Farhat (int.)	El Teatro, commissaire	Tunis	22/03/2006
2006	Lucien Le Grange	Architecte	Cape Town	25/09/2006
2006	Zayd Minty	Commissaire	Cape Town	25/09/2006
2006	Andrew Lamprecht	Commissaire	Cape Town	25/09/2006
2006	Stacy Hardy	Artiste	Cape Town	27/09/2006
2006	Peet Pienaar	Artiste et designer	Cape Town	27/09/2006
2006	Gavin Jantjes	Commissaire	Cape Town	27/09/2006
2006	Gabi Ngcobo	Commissaire	Cape Town	27/09/2006
2006	Khwezi Gule	Commissaire	Cape Town	27/09/2006
2006	Ntone Edjabe	DJ, Chimurenga	Cape Town	27/09/2006
2006	Mario Pissarra	ASAI	Cape Town	27/09/2006
2006	Cindy Poole	Artiste, Commissaire	Cape Town	27/09/2006
2006	Guido Milanese	Università Cattolica di Milano	Milan	28/02/2006
2006	James Garner	Journaliste, "The Big Issue"	Cape Town	28/09/2006
2006	Storm Janse van Rensburg	Commissaire	Cape Town	28/10/2006
2006	Ian Low	Architecte	Cape Town	29/09/2006
2006	Farzanah Badsha	Commissaire	Cape Town	29/09/2006
2006	Ismail Farouk	Artiste	Cape Town	29/09/2006
2006	Roger Van Wijk	Artiste, commissaire, Public Eye	Cape Town	30/09/2006
2006	Suzette Bell-Roberts	Bell Rorbers Gallery	Cape Town	30/09/2006
2006	Ruth Sacks	Artiste	Cape Town	30/09/2006
2006	Sue Williamson	Artiste	Cape Town	30/09/2006
2007	Fernando Alvim (int.)	Artiste et commissaire	Venise	22/04/2007
2007	Lisa Binder (int. v.)	Commissaire	Milan	30/06/2007

2. Bibliographie

- "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004.
- "Africa e Mediterraneo", dossier *Le industrie culturali in Africa*, n. 47-48, 01/2004.
- "Africa e Mediterraneo", dossier *Politiche culturali nei Paesi di Africa, Caraibi e Pacifico*, 2/09 (68), 12/2009.
- "Africa e Mediterraneo", dossier *Politiche culturali nei Paesi di Africa, Caraibi e Pacifico*, 2/09 (68), 12/2009.
- "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008.
- "Africultures", dossier *Les cultures africaines sont-elles à vendre*, n. 69, 12/2006.
- "Cahiers d'études africaines", dossier *Réparations restitutions, réconciliations : Entre Afriques, Europe et Amériques*, (dir.) Bogumil Jewsiewicki, n. 173-174, 2004.
- "Chimurenga", *Dr. Satan's Echo Chamber*, n. 12-13, 03/2008.
- "dak'art-Le Quotidien de la Biennale des Arts de Dakar", n. 01-07, 10-17/05/2002.
- "dakart-Le Quotidien de la Biennale des Arts de Dakar", n. 01-08, 05-13/05/2000.
- "Economia della Cultura" dossier *Cultura e inclusione sociale*, (dir.) Simona Bodo et Cristina Da Milano, n. 4, Il Mulino, Bologna, 2004.
- "Fucking Good Art", *Writing About ! Douala*, (dir.) Zoë Gray et Lucia Babina, n. 25, 03/2010.
- "Manifesta Journal", dossier *Biennials*, n. 2 Winter 2003/ Spring 2004.
- "Rewind"- *Fast Forward.Za : New Work from South Africa*, (dir.) Frits Bless e Bozzie Rabie, Van Reekum Museum Apeldoorn (NL), 1999 (05/06-07/09/1999).
- "Third Text", Dossier *Africa Special Issue*, n. 23, Summer 1993.
- "Third Text", dossier *Beyond Negritude : Senghor's vision for Africa*, 24, n. 2, 2010, p. 277-286.
- "Yala yana", *Kunst Dergewant aus dem Sénégal*, Oldenburg, 1991 (24/03-21/04/1991).
- 10 Years 100 Artists : Art in a Democratic South Africa*, (dir.) Sophie Perryer, Bell-Roberts / Struik Publishers, Cape Town, 2004.
- 6 Künstler aus dem Sénégal*, Ifa Galerie, Bonn, 1986.
- A Fiction of Authenticity : Contemporary Africa Abroad*, Contemporary Art Museum St. Louis, 2003.
- A Manual For the 21st Century Art Institution*, Walther König, Köln, 2010.
- Abrams, Janet et Peter Hall. *Else/Where : Mapping. New Cartographies of Networks and Territories*, University of Minnesota Design Institute, 2006.
- Affinities / Incroci del Sud : Contemporary South African Art* (XLV Biennale di Venezia), Ambasciata del Sudafrica, Roma, 1993.
- Africa Africa : Vibrant New Art from a Dynamic Continent*, (dir.) Rajae Benchemsi, Rob Burnet, Yacouba Konaté, Toshio Shimizu, Jean-Hubert Martin, Tobu Museum of Art, Tokyo (11/09-24/11/1998).
- africa apart _ Afrikanische Künstlerinnen und Künstlern konfrontieren Aids*, (dir.) Arbeitsgruppe Unterbrochen Karrieren, Thomas Michalak, Torsten, Neuendorff, Beate M. Sauer-Dolezal, Sabine Schlenker, Ingo Taubhorn, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin,, 2003 (14/12/2002-09/02/2003).
- Africa Explorers : 20th Century African Art*, (dir.) Susan Vogel e Ima Ebong, Center for African Art, New York, 1991-1994.
- Africa Hoy /Africa Now : Jean Pigozzi Collection*, (dir.) André Magnin, Centro Atlantico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria (17/09-17/11/1991); Groningen Museum, Groningen, Olanda (07/12-09/02/1992), Centro Cultural de Arte Contemporaneo, Mexico City (20/02-07/06/1992).
- Africa is Addictive : Towards-Transit-Hair Salon. New Visual Languages in South Africa*, Pro Helvetia, Zürich, 1999 (28/08-25/09/1999).
- Africa Now : Jean Pigozzi Collection* (esposizione itinerante), Groningen Museum, Groningen, 1991 (Mexico City, 1991-92).
- Africa Now*, Saatchi Gallery, London, 1993.
- Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris, 2005.
- Africa Screams*, (dir.) Tobias Wendl, Kunsthalle, Peter Hammer Verlag, Wien, 2004.
- Africa Urbis : Perspectives urbaines*, (dir. Olivier Sultan), Ed. Sépia, Saint-Maur-des-Fossés, 2005.
- African Art Today : Four Major Artists*, African-American Institute, New York, 1974.
- African Contemporary Art*, Gallery of Art, Howard University, Washington DC, 1977.

- African Cultural Dynamics : Africalia Encounters in Bamako 01-03/11/2002*, (dir.) Joëlle Busca, Africalia, Bruxelles, 2003.
- African Painting at the BBC*, Bush House, London, 1970.
- African Prints : An Exhibition of Contemporary African Art*, Kresge Art Gallery, Michigan State University, East Lansing, Michigan, 1974.
- Africas : The Artist and the City-A Journey and an Exhibition*, (dir.) Pep Subiros, CCCB-Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 2001, p. 224 (29/05-11/09/2001).
- Afriche, Diaspore, Ibridi : Il concettualismo come strategia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Eriberto Eulisse, AIEP Edizioni, Bologna 2003.
- Africus-Johannesburg Biennale*, Greater Johannesburg Transitional Metropolitan Council, Johannesburg, 1995.
- Alexis, Florence. *Dak'Art 98* in "La Lettre d'Afrique en Créations", n. 21, 07-08-09/1998.
- All That Dutch : International Cultural Politics*, (dir.) Taco de Neef (Fondation Mondriaan) et Femke Von Woerden-Tausk (SICA), NAI Publishers, Rotterdam, 2005.
- Allain, Marie-Laure. *Biennale de Johannesburg : chronique d'une mort annoncée* in "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008.
- Allocation prononcée par son Excellence Monsieur Abdou Diouf, Président de la République du Sénégal lors de la Cérémonie inaugurale de la Première Biennale des Arts et Lettres de Dakar, 12 Décembre 1990* in *Colloque International "Aires Culturelles et Création Littéraire en Afrique"*, Les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal, Dakar, 1990, p. 9.
- Alloway, Lawrence. *Network : The Art World Described as a System* in "Artforum", n. 11, 09/1972, p. 28-33.
- Amselle, Jean-Loup. *Branchements : Anthropologie de l'universalité des cultures*, Editions Flammarion, Paris, 2001.
- Amselle, Jean-Loup. *L'art de la friche : Essai sur l'art africain contemporain*, Editions Flammarion, Paris, 2005 (*L'arte africana contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007).
- Amselle, Jean-Loup. *Le Musée du quai Branly au prisme du primitivisme* in "Africa e Mediterraneo", n. 62, 04/2007, p. 17-20.
- Amselle, Jean-Loup. *Logiques métisses : Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Editions Payot et Rivages, Paris, 1990.
- Amselle, Jean-Loup. *Primitivism and Postcolonialism in the Arts*, "MLN", 118, n. 4, 2003, p. 974-87.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (ed. or. 1983), Verso, London, 1991.
- Andriamirado, Virginie. *Dak'art 2008 : une biennale en pointillés* in "Africultures", 2008.
- Andriamirado, Virginie. *Où va la création artistique en Afrique francophone ?* Editions L'Harmattan, Paris, 2006.
- Ansätze-Senegalesische Kunst der Gegenwart*, Iwalewa Haus, Batreuth, 1985.
- Anthologie de l'art africain du XX siècle*, (dir.) N'Goné Fall et Jean-Loup Pivin, Editions Revue Noire, Paris, 2001.
- Anti, Carlo. *The Sculpture of the African Negroes* (ed. or. "Art in America", 12/1923) in *Primitivism and Twentieth-Century Art*, (dir.) Jack Flam avec Miriam Deutch, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 2003, p. 180-193.
- Apartheid : The South African Mirror*, (dir.) Pep Subirós, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCB) et Bancaja (Valencia), Barcelona, 2007.
- Appadurai, Arjun. *Disgiunzione e differenza nell'economia culturale globale* in *Cultura globale. Nazionalismo, globalizzazione e modernità*, (dir.) M-. Featherstone, SEAM, Roma, 1996, p. 26-27.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1996.
- Appiah, Kwame Anthony. *The Postcolonial and The Postmodern in Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe e Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) e MIT Press, London, 1999, p. 48-73.
- Apter, Andrew H. *The Pan-African Nation : Oil and the Spectacle of Culture in Nigeria*, University of Chicago Press, Chicago, 2005.
- Araeen, Rasheed Araeen. *Modernity, Modernism and Africa's Authentic Voice* in "Third Text", 24, n. 02, Dossier *Beyond Negritude : Senghor's vision for Africa*, 2010, p. 277-286.
- Araeen, Rasheed. *A New Beginning : Beyond Postcolonial Theory and Identity Politics* in "Third Text", n. 50, printemps 2000, p. 3-20.
- Araeen, Rasheed. *DAK'ART - 1992-2002* in "Third Text", 17, n. 1, 2003, p. 93.
- Araeen, Rasheed. *From Primitivism to Ethnic Arts* in "Third Text", n. 1, 1987, p. 18.
- Araeen, Rasheed. *New Internationalism : Or the Multiculturalism of Global Bantustans* in *Global Visions : Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, (dir.) Jean Fisher, Kala Press, London, 1994, p. 8.
- Archer Straw, Petrine. *Negrophilia : Avant-Garde and Black Culture in the 1920s*, Thames et Hudson, New York, 2000.

- Ardenne, Paul. *L'art contextuelle*, Flammarion, Paris, 2002 ; *Public Art by the Book*, (dir.) Barbara Goldstein, University of Washington Press, Seattle, 2005.
- Arrist, Western. *Western Artists/African Art in "Atlantica"*, n. 08, 1994, p. 175-179.
- Ars Electronica 2002. Unplugged. Art as the Scene of Global Conflicts*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2002.
- Ars Electronica 2008. A New Cultural Economy : The Limits of Intellectual Property*, (dir.) Gerfried Stocker et Christine Schöpf, Hatje Cantz, Ostfildern, 2008.
- Art and Ambiguity-Prosppectives on the Brenthurst Collection of Southern African Art*, Johannesburg Art Gallery, Johannesburg, 1991.
- Art contemporain du Sénégal*, Paris (Grande Arche de la Fraternité), 18/09-28/10/1990.
- Art Contemporain du Sénégal*, Québec (Ministero degli Affari Culturali), 1981.
- Art contemporain du Sénégal*, Tervuren (Musée Royal de l'Afrique Centrale), 1991 (17/11/1990-27/01/1991).
- Art Criticism and Africa*, (dir.) Katy Deepwell, Saffron Books, African Art and Society Series, London, 1997.
- Art et Solidarité-Exposition du Rotary Club* (cat. expo), Dakar, 1995.
- Art for the World 1996-2002*, (dir.) Adelina Cübeyan von Fürstenberg, Art for the World, Genève, 2002.
- Art from South Africa*, (dir.) David Elliott, Thames et Hudson, London, 1990 (Museum of Modern Art, Oxford, 17/06-23/09/1990).
- Art from the African Diaspora : Becoming Visible*, Aljira, Newark, 1988.
- Art from the Frontline-Contemporary Art from South Africa*, Angola, Botswana, Mozambique, Tanzanian, Zambia, Zimbabwe, Frontline States, London, 1990.
- Art in a Changing Horizon - Globalization and New Aesthetic Practice*, Sharjah International Art Biennial, 2002.
- Art in Africa Today*, Field Museum of Natural History, Chicago, 1974.
- Art nègre et civilisation de l'universel*, Les Nouvelles Editions Africaines, Dakar-Abidjan, 1975 (colloque *Picasso, art nègre et civilisation de l'universel*, Dakar, 05/1972).
- Art populaire*, (dir.) Hervé Chandès avec Hélène Kelmachter et André Magnin, Fondation Cartier pour l'art, Paris, 2001 (21/06-04/11/2001).
- Art sénégalais d'aujourd'hui*, Paris (Grand Palais), 26/04-24/06/1974. La stessa mostra (organizzata e sostenuta dallo Stato senegalese) con poche modifiche ha viaggiato a Nizza (Centre Artistique des Rencontres Internationales, 14/07-11/08/1974), Helsinki (Musée Tardehalli, 12/09-03/10/1974), Vienna (Kunstakademie, 12/11-12/12/1974), Stoccolma (Casa della Cultura, 15/01-23/02/1975), Roma (Palazzo Braschi, 25/04-27/05/1975), Firenze (Palazzo degli Affari, 22-26/05/1975), Bonn (Bonn Centre, 06-22/04/1976), cITTà DEL Messico (Palacio de Bellas Artes, 24/04-27/05/1979), Washington DC (Corcoran Gallery, 22/02-06/04/1980), Boston (Museum of Fine Arts, 22/07-24/08/1980), Roxbury (Massachussets, Museum of the National Centre of Afro-American Artists, 20/07-24/08/1980), Hamilton (Canada, Art Gallery, 11/08-23/09/1980), Atlanta (The High Museum of Art, 06/09-19/10/1980), New Orleans (Museum of Art, 07/11/1980-04/01/1981), Québec (Musée d'Art, 11/03-12/04/1981), Brasilia (Teatro Nacional, 08-25/11/1981), San Paolo /Brasile, Museu de Arte, 24/11-22/12/1981) e Rio de Janeiro (Museu de Arte Moderna, 07/01-05/02/1982).
- Art, Money, Parties : New Institutions in the Political Economy of Contemporary Art*, (dir.) Jonathan Harris, Liverpool University Press, Liverpool, 2004.
- Art/Images in Southern Africa*, (dir.) K. Danielsson, Kulturhuset e Agenzia Svedese di Sviluppo, Stoccolma, 1989.
- Arte Identità Confini*, (dir.) Carolyn Christov-Bakargiev et Ludovico Pratesi, Carte Segrete, 1995. Conférence *Arte Identità Confini*, (dir.) Assessorato alla Cultura del Comune di Roma in collaborazione con Zerynthia Associazione per l'Arte Contemporanea, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 26/02-19/03/1995.
- Augé, Marc. *Il senso degli altri : Attualità dell'Antropologia*, Anabasi, Milano, 1995 (ed. or. *Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie*, 1994).
- Authentic/Ex-Centric : Conceptualism in Contemporary African Art* (Biennale di Venezia 2001), (dir.) Salah Hassan e Olu Oguibe, Forum for African Arts, Prince Claus Fund Library, Ithaca, NY, 2001 (Venezia 09/06-30/09/2001).
- Axt, Friedrich e El Hadji Moussa Babacar Sy (dir.). *Bildende Kunst der Gegenwart in Senegal. Mit einer Einführung von L.S. Senghor* (Anthology of Contemporary Fine Arts in Senegal, edizione trilingue), Frankfurt/M, Museum für Völkerkunde, 1989, p. 278.
- Ayi d'Almeida, Joazinho Francisco. *L'enseignement des arts à la recherche de ses chemins in Anthologie de l'art africain du XX siècle*, (dir.) N'Goné Fall e Jean-Loup Pivin, Editions Revue Noire, Paris, 2001, p. 276-278.
- Bader Jeorg et Hans Bogatzke. *El coleccionista como productor*, 27/10/2009.
- Badiane, Alioune. *Juste un peu de moyens et beaucoup de liberté in Art contemporain du Sénégal* (catalogo esposizione 18/09-28/10/1990), Paris, 1990.
- Badiane, Alioune. *Rapport du Seminaire International d'evaluation de Dak'Art 96*, Dakar, 02-03/04/1997.
- Badiane, Alioune. *Sur un terreau fertile in "Démocraties"*, 14/05/96, p. 4.

- Bagnon, Francis. 1. *Dak'Art 98-La Biennale de la rupture* in "Le Jour", n. 968, 21/04/98.
- Bagnon, Francis. 2. *La percée des arts ivoiriens* in "Le Jour", n. 969, 22/04/98.
- Bagnon, Francis. 3. *Les artistes ivoiriens tiennent salon* in "Le Jour", n. 970, 23/04/98, p. 11.
- Baiocchi, Gianni. *Come guardare all'arte africana: l'opinione di un collezionista* in "Africa e Mediterraneo". n. 02-03/99, 12/1999, p. 14-16.
- Barabási, Albert-László. *Link: La nuova scienza delle reti* (ed. or. *Linked. The New Science of Networks*, 2002), Einaudi, Torino, 2004.
- Barajas, Diego. *Dispersion: A Study of Global Mobility and the Dynamics of a Fictional Urbanism*, Episode Publishers, Rotterdam, 2003.
- Barlet, Olivier. *Editorial: La nécessité de l'art* in "Africultures", n. 48, 05/2002.
- Barrière, Gérard. *Dakar 96 art contemporain, l'heure africaine* in "Museart", n. 60, 05/1996, p. 12.
- Basualdo, Carlos. *The Unstable Institutions in What Makes a Great Exhibition?* (dir.) Paula Marincola, Philadelphia Exhibitions Initiative, Philadelphia, 2006, p. 57-58.
- Bauman, Zygmunt. *Tourists and Vagabonds in Globalization: The Human Consequences*, Columbia University Press, New York, 1998, p. 94.
- Beatriz Jaguaribe, *Cities without Maps: Favelas and the Aesthetics of Realism in Urban Imaginaries: Locating the Modern City*, (dir.) Alev Çinar et Thomas Bender, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2007, p. 100-120.
- Becker, Carol. *Surpassing the Spectacle: Global Transformations and the Changing Politics of Art*, Rowman & Littlefield, 2002, p. 101-106.
- Becker, Howard. *Art World*, University of California Press, Berkeley et Los Angeles, 1982 (*I mondi dell'arte*, Il Mulino, Bologna, 2004).
- Bedford, Emma. *Diary Dak'Art 2000* in "Artthrob", 05/2000.
- Beier, Ulli. *Contemporary Art in Africa*, Pall Mall Press, London, 1968, p. 174.
- Beier, Ulli. *The Right to Claim the World. Conversation with Ibrahim El Salahi* in "Third Text" Africa Special Issue. n. 23, Summer 1993, p. 23-30.
- Bernadac, Marie-Laure. in *Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris, 2005, p. 11.
- Bester, Rory, Alex Dodd, Kim Gurney, Olu Oguibe et Sean O'Toole. *The Power Game: Who Are the dealmakers and Powerbrokers in South African Art?* in "Art South Africa", vol. 4, n. 1, Spring 2005, p. 42-55.
- Bibas, Benjamin. *Vers une comptabilité écologique: Contribution au débat sur les nouveaux indicateurs de richesse* in "Novo-Ideo.org", 26/08/2010.
- Biennale d'art contemporain de Lyon. Partage d'exotismes. Cinquième biennale d'art contemporain de Lyon*, Halle Tony Garnier, Réunion des musées nationaux, Lyon, 2000.
- Biennale di Architettura di Venezia, 2006 et The Way Things Are: Works from the Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection*, Walther König, Köln, 2008.
- Biennale di Venezia-La piattaforma dell'umanità*, (dir.) Harald Szeeman, Electa, 2001.
- Biennale di Venezia, Decima mostra internazionale di architettura, Cities: Architecture and Society*, (dir.) Richard Burdett et Sarah Jchioka, Rizzoli, Milano, 2006.
- Biennale di Venezia. Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer / Sogni e Conflitti: la dittatura dello spettatore*, (dir.) Francesco Bonami, la Biennale di Venezia, 2003.
- Biennale di Venezia. Think with the Senses, Feel with the Mind*, (dir.) Robert Storr, Marsilio, Venezia, 2007.
- Big City: Artists from Africa*, (dir.) Jean Pigozzi e Julia Peyton-Jones, Serpentine Gallery, London, 1995 (20/09-05/12/1995 in *Africa95*).
- Biggs, Bryan. *Dak'Art 96* in "Third Text", n. 39, automne 1996, p. 83-86.
- Bildende Kunst der Gegenwart in Senegal* (dir.) Friedrich Axt et El Hadji Moussa Babacar Sy, Frankfurt/M, Museum für Völkerkunde, 1989.
- Bing, Adotey. *Forward in Transitions: Botswana, Namibia, Mozambique, Zambia, Zimbabwe 1960-2004*, (dir.) Barbara Murray et John Picton, The Brunei Gallery (SOAS), London, in association with the *Africa Centre*, London, 2005, p. 5.
- Black Box: Les Afriques*, (dir.) Laurent Jacob, Espace 251 Nord asbl, 2004, Tri Postal, Lille, Francia (31/03-08/08/2004).
- Black Looks, White Masks*, (dir.) Octavio Zaya e Tumelo Mosaka, Ministerio de Asuntos Exteriores, Tabapress, Madrid, 1995.
- Bodo, Simona Cristina Da Milano et Silvia Mascheroni. *Periferie, cultura e inclusione sociale, rapporto di ricerca commissionato dalla Fondazione Cariplo*, Collana "Quaderni dell'Osservatorio", n. 1, 03/2009.
- Boeck, Filip de et Marie-Françoise Plissart. *Kinshasa: Tales of the Invisible City*, Ludion, Ghent-Amsterdam, 2004.

- Boeri, Stefano. *Eclectic Atlases in Multiplicity, USE-Uncertain State of Europe : A Trip through a changing Europe*, Skira, Milano, 2003, p. 425-445.
- Boghossian, Skunder et Valerie Cassel. *Covergence : images and dialogue. Conversations with Alexander "Skunder" Boghossian* in "Third Text", n. 23, 1993, p. 53-68.
- Boisdur de Toffol, Marie-Hélène. *Politique culturelle au Sénégal* in *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, (dir.) N'Goné Fall e Jean-Loup Pivin, Editions Revue Noire, Paris, 2001, p. 232-235.
- Bonito Oliva, Achille. *Arte e sistema dell'arte*, Galleria L. De Domizio, Pescara, 1975.
- Bonito Oliva, Achille. *Arte e sistema dell'arte*, Giampaolo Prearo Editore, 2000.
- Bonito Oliva, Achille. *Le identità dell'Africa a Dak'Art 98* in "Africa e Mediterraneo". n. 02-03/99, 12/1999, p. 17-18.
- Bonito Oliva, Achille. *Niente incuci, siamo africani* in "L'Espresso", 30/04/98, p. 128-129.
- Bonito Oliva, Achille. *The Instant Door. Post-Criticism* in "Atlantica", n. 24, 1999, p. 56-63.
- Bonito Oliva, Achille. *The Reproduction of Symbols* in "Atlantica", n. 17, 1997, p. 194-198.
- Bortoluzzi Duback, Elisa et Hansrudolf Frey. *Sponsoring dalla A alla Z : Manuale operativo* (ed. or. *Sponsoring. Der Leitfaden für die Praxis*, Haupt Berne, 1997), Skira Editore, Milano, 2008.
- Bosman, Isabelle. *Dak'Art 96-Troisième édition de la Biennale de Dakar-Etude d'évaluation (rapport intermédiaire)*, Dakar, 01/1997.
- Bosman, Isabelle. *Quelques observations et questions relatives à la coopération culturelle européenne* in *ibidem*, p. 28-33.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art*, Editions du Seuil, Paris, 1992.
- Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, Dijon, 2001 et *Postproduction*, Les Presses du Réel, Dijon, 2003.
- Boutoux, Thomas et Cédric Vincent. "Africa Remix" *Sampler* in *Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris, 2005, p. 277.
- Brahammar, Gunnar. *Modern Monumental Art in Africa* in *Modern Konst I Afrika* [Modern Art in Africa], Kalejdoskop, Lund (SE), 1978, p. 114-117.
- Brakin : Brazzaville-Kinshasa. Visualizing the Visible*, (dir.) Wim Cuyvers, Lars Müller Publishers-Jan van Eyck Academie, Baden-Maastricht, 2006.
- Breitz, Candice. *Why have there been no Avant-Garde African Artists ?* In "Atlantica", n. 11, 1995, p. 145-157.
- Brenson, Michael. *The Curator's Moment* in "Art Journal", 57, n. 4, Winter 1998, p. 16-27.
- Bringing you the answers before we know the question : four positions regarding the idea of a pan-African roaming biennial Symposium* (conf.), (dir.) The Incubator for a Pan-African Roaming Biennial, Manifesta 8, 10/10/2010.
- Britto Jinorio, Orlando. *Dak'Art 1996* in "Atlantica", n. 14, 1996, p. 167-170.
- Britto Jinorio, Orlando. *Dak'Art 98* in "Atlantica", n. 21, 1998, p. 188-191.
- Bruyère, Jean-Michel. *L'Excentrisme et l'Archipel* in "Revue Noire", n. 23, 12/1996 01-02/1997, p. 83.
- Bruyère, Jean-Michel. *Moustapha Dimé. Biennale des Arts de Dakar 1996. Sculpture* in "Revue Noire", n. 22, 09-11/1996, p. 92-93.
- Buchholz, Larissa. *The Global Rules of Art* presentato all'interno della conferenza *World Art - Art World : Changing Perspectives on Modern and Contemporary Art*, MOMA, New York, 28-29/04/2006.
- Buck, Louisa. *Moving Targets 2 : A User's Guide to British Art Now*, Tate Publishing, London, 2000.
- Budney, Jen. *Trade Routes at the Crossroads* in "Atlantica", n. 19, 1998, p. 120-133.
- Budney, Jen. *Who's It For ? The 2nd Johannesburg Biennale* in "Third Text", 42, 1998, p. 88-94.
- Burgio, Valeria. *Identità e pregiudizio : William Kentridge al di là del determinismo territoriale* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Sulla storia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Iolanda Pensa et Sandra Federici, n. 55, 01/2006, p. 61-63.
- Busca, Joëlle. *Du sexe des anges africains ou l'illusion du métissage* in *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, (dir.) N'Goné Fall et Jean-Loup Pivin, Editions Revue Noire, Paris, 2001, p. 340-345.
- Busca, Joëlle. *L'art contemporain africain : du colonialisme au postcolonialisme*, L'Harmattan, Paris, 2000.
- Busca, Joëlle. *Perspectives sur l'art contemporain africain*, L'Harmattan, Paris, 2000.
- Busca, Joëlle. *Uno sguardo dislocato* in "Africa e Mediterraneo". n. 02-03/99, 12/1999, p. 19-22.
- Bydler, Charlotte. *Global Artworld, Inc. : On the Globalization of Contemporary Art*, Figura Nova Series, N. 32, Uppsala University Press, Uppsala, 2004.
- Byvanck, Valentijn. *The Arts Under a National Flag : Cultural Policy and National Identity* in *All That Dutch : International Cultural Politics*, (dir.) Taco de Neef (Fondation Mondriaan) et Femke Von Woerden-Tausk (SICA), NAI Publishers, Rotterdam, 2005, p. 15.
- C on Cities : Photo Exhibition at the Venice Biennale of Architecture 2006*, (dir.) "C Photo Magazine", 2006.
- Cairo Biennale I, Cairo, 1984.
- Cairo Biennale II, Cairo, 1986.

- Cairo Biennale III, Cairo, 1988.
- Cairo Biennale IV, Cairo, 1992.
- Cairo Biennale V, Cairo, 1994.
- Cairo Biennale VI, Cairo, 1996.
- Cairo Biennale VII, Cairo, 1998.
- Cairo Biennale VIII, Cairo, 2001.
- Cairo Biennial, *Rules & Regulations*, Cairo, 2003.
- Camara, Ery. *Enigmas of the Crossroad : Vision and Light. Reception and Distribution of African Art* in "Atlantica" 1993, n. 05, p. 95-104.
- Candela G. et Sorcu E., *Economia delle arti*, Zanichelli, Bologna 2004.
- Carlson, Ole. *Policy and Culture Festivals in Africa* in *Modern Konst I Afrika* [Modern Art in Africa], Kalejdoskop, Lund (Svezia), 1978, p. 121.
- Castelli, Enrico. *Innovazione e ripresa nei linguaggi contemporanei della creatività urbana* in "Africa e Mediterraneo". n. 02-03/99, 12/1999, p. 23-25.
- Cena della rivista "Domus"*, (dir.) Stefano Boeri, Maddalena Bregani, Koyo Kouoh, Hans Ulrich Obrist, Iolanda Pensa, video inédit, Dakar, 05/2004.
- Céramiques à l'atelier*, Ceramiques Almadies, Dakar, 01/1995.
- Césaire, Aimé et Abiola Irele. *Cahier d'un retour au pays natal*, vol. 2, Ohio State University Press, Columbus, 2000.
- Césaire, Aimé. *Culture and Colonisation in First International Congress of Black Writers and Artists*, ed. Presence Africaine, Paris, 1956, p. 193-229.
- Cessou, Sabine. Marie-Laure Croiziers de Lacuivier. *Droguée d'art* in "L'Autre Afrique" 10-16/06/1998, p. 71.
- Cessou, Sabine. *Marie-Laure Croiziers de Lacuivier Droguée d'art* in "L'Autre Afrique", 10-1/06/1998.
- Changing Traditions-Contemporary African Artists*, (dir.) Grace Stanislaus, The Studio Museum in Harlem, New York, 1990.
- Christian Hanusse, *Meanwhile in Africa... Artists Groups, Art-Initiatives and Art Journals in Africa* in "Africa e Mediterraneo", n. 4/06 (58), 03/2007, p. 40-45.
- Cisse, Alassane. "L'Art doit circuler" -Marieme Samb (galeriste) in "Sud Quotidien", n. 1519, 02-03/05/98.
- Cisse, Alassane. *Les Six Sénégalais de le Biennale* in "Sud Quotidien", n. 1511, 22/04/98.
- Cisse, Alassane. *Six Sénégalais sélectionnés. Dak'Art 98-Exposition internationale* in "Sud Quotidien", n. 1407, 13/12/97.
- Cliché, Danielle, Ritva Mitchell et Andreas Wiesand. *Creative Europe : On Governance and Management of Artistic Creativity in Euope*, ERICarts, Bonn, 2002.
- Clifford James, *Scrivere le culture*, Meltemi, Roma, 1998 (ed. or. *Writing culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, 1986).
- Clifford, James. *I frutti puri impazziscono*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993 (ed. or. *The Predicament of Culture : Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*, 1988)
- Colours*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 1996.
- Commission européenne, *Programmes de coopération extérieure, Sénégal*, en ligne 2010.
- Compendium Cultural Policies and Trends in Europe*, (dir.) Council of Europe, 11th edition, 2010.
- Condon, Robert. *The Other Season* in "Atlantica", n. 12, 1995, p. 166-170.
- Contemporary African Art from the Jean Pigozzi Collection*, Sotheby's, London, 24/06/1999.
- Contemporary African Art*, Camden Arts Centre, London, 1969.
- Contemporary African Art*, Institute of Contemporary Arts, London, 1967.
- Contemporary African Art*, Museum of African Art, Washington, 1974.
- Contemporary African Art*, National Center of Afro-American Artists, Boston, Massachusetts, 1984.
- Contemporary African Art*, Otis Art Institute of Los Angeles County, Los Angeles, 1969.
- Contemporary Art of Senegal*, Washington DC (Corcoran Gallery), 1980 (22/02-06/04/1980).
- Convention européenne du paysage, Florence, 20/10/2000.
- Cordero, Leticia. *Arab Art* in "Atlantica", n. 21, 1998, p. 143-144.
- Correspondances Afriques*, (dir.) Artur Elmer, Iwalewa-Haus, Bayreuth, 2003 (24/04/2003-24/08/2003).
- Creazione contemporanea : Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, (dir.) Martina De Luca, Flaminia Gennari Santori, Bartolomeo Pietromarchi et Michele Trimarchi, Luca Sossella Editore, Roma, 2004.
- Croisement de Signes*, (dir.) Mohamed Métalsi, Institut du Monde Arabe, 1989, p. 66 (24/04-15/08/1989).
- Cultural Policy in the Netherlands*, (dir.) Ministry of Education, Culture and Science in the Netherlands, November 2003.

- Culture dell'alterità. Il territorio africano e le sue rappresentazioni*, (dir.) Emanuela Casti, Angelo Turco, Università di Bergamo Facoltà di lingue e letterature straniere, Edizioni Unicopli, Milano, 1998.
- CulturesFrance, *Rapport d'activité*, 2004-2008.
- Cummings, Milton. *Cultural Diplomacy and the United States Government : A Survey in U.S. Cultural Diplomacy : Where Are We Now ?* Five Papers Published by the Center for Arts and Culture, 9, Center for the Arts and Culture, Washington DC, 2002.
- Daba Sarr, Rokhaya. *Dakar en toute liberté* in "Revue Noire", n. 07, 12/1992-01-02/1993, p. 02.
- Dak'Art : La Biennale de l'Art Africain Contemporain : Reglement general*, Dakar, 1999.
- Dak'Art : La Biennale de l'Art Africain Contemporain : Reglement general*, Dakar, 2001.
- Dak'Art 2000 : Dossier de presentation*, Dakar, 2000.
- Dak'Art 2000 : Biennale de l'Art Africain Contemporain* (cat. expo), Editions Eric Koehler, Paris, 2000, p. 132.
- Dak'Art 2000 : Dossier de presse*, Dakar, 2002.
- Dak'Art 2000 : Programme*, Dakar, 2000.
- Dak'Art 2002 : Cerimonie Officielle d'Ouverture*, Dakar, 2002.
- Dak'Art 2002-5eme Biennale de l'Art Africain Contemporain* (cat. expo), La Biennale des Arts de Dakar, Dakar, 2002, p. 160.
- Dak'Art 2002 : Programme*, Dakar, 2002.
- Dak'Art 2004 : 6ème Biennale de l'Art Africain Contemporain* (cat. expo.), Biennale des Arts de Dakar, Dakar, 2004.
- Dak'Art 2006 : 7ème Biennale de l'art africain contemporain*, Secrétariat général de la Biennale de l'Art africain contemporain de Dakar, Dakar, 2006.
- Dak'Art 2008 : Afrique : Miroir ? Sénégal 9 mai 9 juin 2008* (cat. expo), Biennale de l'Art Afriain Contemporain, Dakar, 2008.
- Dak'Art 2010 : 9ème Biennale de l'art africain contemporain* (cat. expo.), Dakar, 2010.
- Dak'Art 96* in "Walfadjri", n. 1245, 09/05/96, p. 6.
- Dak'Art 98* in "Co@rtnews", n. 01, 02/1999.
- Dak'Art 98* in "Revue Noire", n. 26, 09-10-11/1997, p. 93.
- Dak'Art 98 : Biennale de l'Art Africain Contemporain* (cat. expo) in "Cimaise Art Contemporain", vol. 45, n. 253, Paris, 04/1998, p. 116.
- DAK'ART 98 : Dossier de Presse*, Dakar, 1998.
- DAK'ART 98 : Expoitation des Fishes d'Evaluation*, Dakar, 06/1998.
- DAK'ART 98 : Revue de presse* (doc. inédit), Secrétariat de la Biennale de Dakar, Dakar, 1998.
- Dak'Art* in "Revue Noire", n. 17, 06-07-08/1995, p. 88-89.
- Dak'Art-Spécial Biennale de l'art africain contemporain* (cat. expo) in "Cimaise Art Contemporain", vol. 43, n. 240-241, Paris, 04-06/1996, p. 5-96.
- Dakar 1992-Biennnale Internationale des Arts* (cat. expo), Paris, Beaux Arts Magazine, Paris, 1992, p. 66.
- Dakar-Le Guide*, Editions S.S.H.E.L, Dakar, 05/1996, p. 124.
- Dakar, Art 98-Acte de presance Guid'Art* in "Nouvel Horizon", n. 117, 08/05/98, p. 4-6.
- DAKARTOFF*, programma delle esposizioni parallele, Dakar, 2002.
- Danius, Sara Stefan Tonsson, and Gayatri Chakravorty Spivak. *An Interview with Gayatri Chakravorty Spivak* in "Boundary", 2 20, n. 2, 1993, p. 24-50.
- Danto, Arthur. *Mapping the Art World in Africus : Johannesburg Biennale*, Transitional Metropolitan Council, Johannesburg, 1995, p. 24-27.
- Danto, Arthur. *The Artworld* in "The Journal of Philosophy", vol. 61, n. 19, 1964, p. 571-584.
- Davis, Ben. *Corruption in Venice* in "Artnet News", 23/02/2007.
- Davis, Mike. *Il pianeta degli slum*, (ed. or. 2006), Feltrinelli, Milano, 2006.
- Déclaration du Millénaire*, New York, 08/09/2000.
- Deepwell, Katy. *Introduction in Art criticism and Africa*, (dir.) Katy Deepwell, Saffron Books, African Art and Society Series, London, 1997, p. 9-13.
- Deliss, Clémentine. *Seven Stories about Modern Art in Africa*, Flammarion, New York, 1995.
- Deliss, Clementine. *El Sy : An Artist's Vision and Practice* in "Atlantica", n. 10, 1995, p. 226-228.
- Deliss, Clementine. *Meditations : Resisting the Seduction of the Space* in "Atlantica", n. 17, 1997, p. 190.
- Deliss, Clementine. *The Dakar Biennale '92 : Where Internationalism Falls Apart* in "Third Text" 1993, n. 23, p. 136-141.
- Démanguy Diouf, Saliou. *Les arts plastiques contemporains du Sénégal*, Dakar, Présence Africaine, 1999, p. 239.
- Demba, Jean. *Le Micom préconise la discussion sur leur financement-Agenda du Dak'Art* in "Le Matin", 10/05/2000, p. 8.

- Detheridge, Anna et Angela Vettese. *Guardare l'arte. Cultura visiva e contemporanea: le recensioni, i temi e gli appuntamenti 1997-1999*, Il Sole 24 ORE, Milano, 1999.
- Deuxième congrès des écrivains et artistes noirs, Présence Africaine, Paris, 1959 (Rome, 26/03-01/04/1959).
- Devlin, Graham et Sue Hoyle. *Le financement de la culture en France et en Grande-Bretagne*, L'Harmattan, Paris, 2001.
- Dia, Demba Silèye. *Dak'Art sur le Web* in "Walfadjri", n. 2446, 10/05/2000, p. 7.
- Dia, Demba Silèye. *Trois stylistes, trois spectacles* in "Walfadjri", n. 2446, 10/05/2000, p. 7.
- Diallo, Mamadou Alpha. *Le jury de Dak'Art contesté par des artistes non sélectionnés* in "Tempo", n. 001, 02/1998, p. 12.
- Diawara, Manthia. *Talk of the Town: Seydou Keita* in *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe et Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) et MIT Press, London, 1999, p. 236-242.
- Diawara, Modibo. *The Dakar Media Centre: The Digital Revolution is Here in West Africa too!* in "Africa e Mediterraneo", dossier Glocal Youth: media e giovani nel Nord e nel Sud del Mondo, n. 51-52, 01-02/2005, p. 100-101.
- Die Anderen Modernen: Zeitgenössische Kunst aus Afrika, Asien und Lateinamerika*, (dir.) Alfons Hug, Hauses der Kulturen des Welt, Berlin, 1997 (08/05-27/07/1997).
- Diedhiou, Djib. *Quand la Banque Mondial s'investit dans l'Art* in "Convergences", n. 03, p. 19-20.
- Dieye, Alioune. *Quel avenir pour les galeries africaines?* In "Sud Quotidien", n. 2128, 09/05/2000, p. 8.
- Diop, Jean Meïssa. *Comment une école devient espace culturel* in "Walfadjri", n. 1803, 18/03/98, p. 9.
- Diuof, Ibou. *Je n'ai pas de maître* in "Démocraties", 14/05/96, p. 7.
- Diwouta-Kotto, Danièle. *Suites architecturales - Kinshasa, Douala, Dakar*, 2010.
- Diwouta-Kotto, Danièle. *Suites coloniales* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 26-27.
- Djian, Jean-Michel. *Politique culturelle: la fin d'un mythe*, Editions Gallimard, Paris, 2005.
- Documenta 11. Platform 5: Exhibition Catalogue*, (dir.) Okwui Enwezor, Hatje Cantz Publishers, 2002 (Kassel 08/06-15/09/2002).
- Documenta IX*, (dir.) Jan Hoet, Edition Cantz, Stuttgart, 1992 (Kassel, 13/06-20/09/1992).
- Documenta Magazine*, n. 1-2, 2007. Reader, *Modernity?*, (dir.) Georg Schöllhammer, Taschen, Cologne, 2007.
- Documenta X*, (dir.) Catherine David, Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit (Germania), 1997 (Kassel, 21/06-18/09/1997).
- Dole, Sandrine. *En avant les femmes! Niger 2010, Atelier-Rencontre Burkina Faso 2003*, formation professionnelle en design; Swiss Design Network Conference 2010, Basel, 28-30/10/2010.
- Domino, Christophe et André Magnin, *L'art africain contemporain*, Editions Scala, Paris, 2005.
- Douala Bell, Marilyn et Didier Schaub. *Doual'art et le symposium Ars&Urbis* in "Africa e Mediterraneo" ha dedicato all'evento un numero tematico "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 14-17.
- Douala Bell, Marilyn. *A Celebration of Art in the City of Douala* in *Douala in Translation*, (dir.) Marilyn Douala Bell et Lucia Babina, Episode Publishers, Rotterdam, 2007, p. 120-124.
- Dunn, Melissa. *Dak'Art: Report from Senegal* in "Flash Art International", n. 225, vol. XXXIV, 07-09/2002, p. 49; 59.
- Duplat, Guy. *Une vague belge*, Editions Racine, Bruxelles, 2005.
- Ebong, Ima. *Négritude: Between Mask and Flag: Senegalese Cultural Ideology and the Ecole de Dakar* in *Reading the Contemporary*, p. 128-143.
- Ecoles et workshops en Afrique: Formation en arts plastiques et échanges avec l'Africa* in "Médianes", n. 14-15, Automne 1999.
- Economia dell'Arte: Istituzioni e mercati dell'arte e della cultura*, (dir.) Walter Santagata, UTET Libreria, Torino, 1998.
- Egonwa, Osa D. *African Art: A Contemporary Source Book*, Osasu Publishers, Benin City, 1991.
- Ekpo, Denis. *FESTAC 77 et project de modernité africain: Des Méfaits d'un nationalisme culturel excessif* in "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique: machine ou utopie?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008.
- El Anatsui 2006*, (dir.) October Gallery, David Krut Publishing, 2006.
- El Anatsui: A Sculpted History of Africa*, (dir.) John Picton, El Anatsui et Gerard Houghton, Saffron Books-October Gallery, London, 1998.
- El Anatsui: When I Last Wrote to You about Africa*, (dir.) Lisa Binder, Museum for African Art, New York, 2010.
- Elkins, James. *What Happened to Art Criticism?*, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003.

- Enwezor, Okwui. *Reframing the Black Subject : Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation in Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe et Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) et MIT Press, London, 1999, p.377-399.
- Enwezor, Okwui et Chika Okeke-Agulu. *Contemporary African art since 1980*, Damiani Editore, Bologna, 2009.
- Enwezor, Okwui et Olu Oguibe. *Introduction in Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe et Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) et MIT Press, London, 1999, p. 9-14.
- Enwezor, Okwui. *Between Worlds: Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis in Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe et Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) et MIT Press, London, 1999, p. 245-275.
- Estetiche della globalizzazione*, (dir.) Achille Bonito Oliva et Nassisi A. M., Roma, 2000.
- Eulisse, Eriberto. *Introduzione in Afriche, Diaspore, Ibridi: Il concettualismo come strategia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Eriberto Eulisse, AIEP Editore, Repubblica di San Marino, 2003, p. 31-32.
- European Commission, *Culture and Creativity Vectors of Development*, Action Plan 2010-2011, Colloquium 2009, Bruxelles, 01-03/04/2009.
- Evaluation Guide 2007*, Direction Générale de la Coopération Internationale et du Développement, Ministère des Affaires Etrangères et Européennes, Paris, 2007.
- Evaluation Guide and Other Resources*, Salto/Youth Resource Centre, -2010.
- Exposition d'Art contemporain : Tendances et Confrontations*, Dakar, 1966 (01-24/04/1966).
- Eyo, Ekpo. *Introductory Note in Jean Kennedy, New Currents, Ancient Rivers - Contemporary African Artists in a Generation of Change*, Smithsonian Institute Press, London-Washington DC, 1992, p. 11.
- Faber, Paul. *La realtà dei miti : la questione dell'identità nell'Africa contemporanea in "Africa e Mediterraneo"*. n. 02-03/99, 12/1999, p. 26-31.
- Fall, N'Goné. *Le pouvoir de l'illusion in "Africa e Mediterraneo"*, dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 59-61.
- Fall, N'Goné. *Migrations et convergences in Anthologie de l'art africain du XX siècle*, (dir.) N'Goné Fall et Jean-Loup Pivin, Editions Revue Noire, Paris, 2001, p. 394-397.
- Fall, Yauma. *DAK'ART 98-L'art sous toute ses facettes in "Continental"*, n. 05, 06-07-08/1998.
- Fall, Yauma. *Entretien avec M. Rémi Sagna in "Continental"*, n. 05, 06-07-08/1998.
- Fall, Youma. *Dak'Art : greffe ou adaptation d'un modèle ? in Dak'Art 2010 : 9ème Biennale de l'art africain contemporain (cat. expo.)*, Dakar, 2010, p. 182.
- Fall, Youma. *Les événements culturels en Afrique : enjeux politiques, sociaux et culturels*, Thèse, Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, 2008.
- Fani-Kayode, Rotimi. *Traces of Ecstasy in Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe et Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) et MIT Press, London, 1999, p. 276-281.
- Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*, Collection points, Editions du Seuil, Paris, 1952.
- Fanon, Frantz. *Racism and Culture in First International Congress of Black Writers and Artists*, ed. Presence Africaine, Paris, 1956, p. 122-131.
- Fault Lines : Contemporary African Art and Shifting Landscapes*, (dir.) Tawadros, Gilane, et Sarah Campbell, Institute of International Visual Arts & Forum for African Arts & Prince Claus Fund, 2003.
- Féau, Etienne. *Lettre à Giovanna Parodi da Passano au sujet du Musée du quai Branly in "Africa e Mediterraneo"*, n. 62, 04/2007, p. 22-31.
- Féau, Etienne. *Territoire des formes*, in *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, (dir.) N'Goné Fall et Jean-Loup Pivin, Editions Revue Noire, Paris, 2001, p. 54-61.
- Federici, Sandra. *Note da una conversazione con Susan Vogel su Africa explores in "Africa e Mediterraneo"*, dossier *Sulla storia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Iolanda Pensa et Sandra Federici, n. 55, 01/2006, p. 31-34.
- Ferguson, Bruce W. Reesa Greenberg et Sandy Nairne, *Mapping International Exhibitions in The Manifesta Decade*, MIT Press, 2005, p. 47-56.
- Festival of Black Arts and Culture - FESTAC*, Lagos, 1977.
- Ficquet, Eloi. *L'impact durable d'une action artistique : Le Festival Mondial des Arts Nègres de Dakar en 1966 in "Africultures"*, dossier *Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008.
- Filipovic, Elena, Rafal B. Niemojewski et Barbara Vanderlinden. *One Day Every Wall will Fall : Select Chronology of Art and Politics After 1989 in The Manifesta Decade*, MIT Press, 2005, p. 21-44.
- Filipovic, Elena. *The Global White Cube in The Manifesta Decade*, MIT Press, 2005, p. 63-84.

- Firstenberg, Lauri. Negotiating the Taxonomy-Contemporary African Art: Production, Exhibition, Commodification in "Art Journal", n. 03, vol. 59, automne 2000, p. 108-110.
- Florence, Alexis. DAK'ART 98 in "Culture Europe", n. 28, 12/1999.
- Foster, Hal. *The Artist as Ethnographer ?* in *Global Visions : Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, (dir.) Jean Fisher, Kala Press, London, 1994, p. 12-19.
- France Diplomatie, *Rapport d'activité 2003-2005*.
- Fresia, Marion. *Dak'Art 98-Le Jury international se penche sur 290 œuvres* in "Sud Quotidien", n. 1403, 09/12/97.
- From Two Worlds*, (dir.) Nicholas Serota, Whitechapel Art Gallery, London, 1986.
- Fusion : West African Artists at the Venice Biennale*, (dir.) Thomas McEvilly, Museum for African Art, New York, 1993.
- Galla, Amareswar. *Arts, Culture, Human Rights and Democracy in Africus : Johannesburg Biennale*, (dir.) Christopher Till, Johannesburg, 1995, p. 30-35.
- Gaudibert, Pierre. *Art, prestige et politique à propos de l'exposition "Art contemporain du Sénégal" : Arche de la Défense Paris 1990* in "Revue Noire", n. 01, été 1991.
- Gaudibert, Pierre. *Ces Deux Sources vives-populaire et savante* in *Art contemporain du Sénégal* (catalogo esposizione 18/09-28/10/1990), Paris, 1990.
- Gaudibert, Pierre. *Il n'est jamais trop tard* intervista in "Revue Noire", n. 01, Primavera 1991, p. 11.
- Gaudibert, Pierre. *L'art africain contemporain*, Editions Cercle d'Art, Paris, 1991, p. 174.
- Geertz, Clifford. *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna, 1987 (ed. or. *The Interpretation of Cultures : Selected Essays*, 1973).
- Giddens, Anthony. *The Consequences of Modernity*, Stanford University Press, Stanford, 1990.
- Gimpel J., *Contro l'arte e gli artisti. Nascita di una religione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.
- Global Exhibitions : Contemporary Art and the African Diaspora*, Tate Liverpool, Liverpool, 19/02/2010.
- Global Visions Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, (dir.) Jean Fisher, Kala Press, London, 1994, p. 176.
- Going Public '04 : Mappe, confini, nuove geografie*, (dir.) Claudia Zanfi, Silvana Editoriale, Milano, 2004.
- Grabski, Joanna. *Painting Fictions/Painting History : Modernist Pioneers at Senegal's Ecole des Arts* in "African Arts" 39, n. 1, 2006, p. 38-49, 93-4.
- Grabski, Joanna. *The Invention of Modern Senegalese Art in Historical Invention and Contemporary Practice of Modern Senegalese Art : Three Generations of Artists in Dakar*, UMI Dissertation Services, Ann Arbor, MI, 72, 2001.
- Griffin, Tim. *Global Tendencies : Globalism and Large-Scale Exhibition* in "Artforum International", 01/11/2003.
- Groys, Boris. *Art in the Age of Biopolitics : From Artwork to At Documentation* in *Documenta 1 Platform 5 : Exhibition*, (dir.) Okwui Enwezor, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2002, p. 108.
- Groys, Boris. *Multiple Authorship* in *The Manifesta Decade*, MIT Press, 2005, p. 93-102.
- Guerzoni, Guido et Silvia Stabile. *I diritti dei musei : Valorizzazione dei beni culturali nella prospettiva del rights management*, Etas, RCS Libri, Milano, 2003.
- Guerzoni, Guido. *Effetofestival. L'impatto economico dei festival di approfondimento culturale*, Fondazione Eventi et Fondazione Carispe, 2008.
- Guez, Nicole. *Art africain contemporain : Guide*, Editions Dialogue Entre Cultures, Paris, 1992.
- Guez, Nicole. *L'idolo e la distanza : uno sguardo sull'arte africana contemporanea* in "Africa e Mediterraneo". n. 02-03/99, 12/1999, p. 32-34.
- Gurney, Kim. *Dodgy Design ? Even the Packaging of eKapa was problematic* in "Art South Africa", vol. 4, n. 3, Autumn 2006, p. 13.
- Gurney, Kim. *Meeting the Neighbours* in "Art South Africa", vol. 4, n. 2, Summer 2005, p. 13-15.
- Gurney, Kim. *Relocating Contemporary African Art* in "Art South Africa", vol. 4, n. 3, Autumn 2006, p. 11-13.
- Guy Lacroix et Benjamin Bibas, *Artistes sans frontières : une histoire de l'AFAA*, Association française d'action artistique AFAA, Paris, 2002.
- Hall, Stuart. *Maps of Emergency : Fault Lines and Tectonic Places* in *Fault Lines : Contemporary African Art and Shifting Landscapes*, (dir.) Gilane Tawadros, Biennale di Venezia, 2003, p. 31-41.
- Halsall, Francis. *Systems of Art : Art, History and Systems Theory*, Peter Lang, 2008.
- Hannerz, Ulf. *La complessità culturale*, Il Mulino, Bologna, 1998, p. 322 (ed. or. 1992).
- Hanru, Hou. *Towards a New Locality : Biennials and 'Global Art'* in *The Manifesta Decade*, MIT Press, 2005, p. 57.
- Hanru, Hou. *Working in Johannesburg for "Hong Kong, etc."* in "Atlantica", n. 19, 1998, p. 146-150.
- Hans Ulrich Obrist Interviste Volume I*, (dir.) Thomas Boutoux, Edizioni Charta, Milano, 2003.
- Hanussek, Christian. *Ecrire Dak'Art (Entendus, sous-entendus et malentendus)* in "Africultures", 06/05/2008.
- Hanussek, Christian. *Interview with Fernando Alvim*, Bruxelles, 2004 (in "Oozebap" et in *Meanwhile in Africa...*).
- Hanussek, Christian. *La Nouvelle Liberté-Le Nju-Nju du Rond-Point* in *Douala in Translation*, (dir.) Marilyn Douala Bell et Lucia Babina, Episode Publishers, Rotterdam, 2007, p. 209-223.

- Hardy, Stacy. *African Science Fiction: A Secret History/Reading List (Texts, Film)* in *lettera27: Mobile A2K*, Festaletteratura, Mantova, 10/09/2010.
- Harmon, Katharine. *The Map as Art: Contemporary Artists Explore Cartography*, Princeton Architectural Press, 2009.
- Harney, Elizabeth. In *Senghor's shadow: art, politics, and the avant-garde in Senegal, 1960-1995*, Duke University Press, Durham, 2004.
- Harney, Elizabeth. *Les chers enfants sans papa* in "Oxford art journal", Oxford, 19, n. 1, 1996, p. 42-52.
- Harney, Elizabeth. *The Ecole de Dakar: Pan-Africanism in Paint and Textile* in "African Arts", 35, n. 3, 2002, p. 12-31, 88-90.
- Harris, Jonathan. *An "Aestheticisation of Politics"? Assessing Perspectives on European Contemporary Arts Funding, State-Corporatism, and Late Capitalist Culture in a New Age of Empire* in *A Fiesta of Tough Choices: Contemporary Art in the Wake of Cultural Policies*, Torpedo Press, Oslo, 2007, p. 84.
- Hassan, Salah M. et Olu Obuibe, "Authentic/Ex-Centric" at the Venice Biennale: *African Conceptualism in Global Contexts* in "African Arts", Vol. 34, 2001.
- Hassan, Salah. *Editorial* in "NKA", 2002.
- Hassan, Salah. *L'esperienza modernista nell'arte africana: le espressioni visive del Sé e l'estetica transculturale in Afriche, Diaspore, Ibridi: il concettualismo come strategia dell'arte africana contemporanea*, AIEP Editore, Repubblica di San Marino, 2003,
- Hassan, Salah. *The modernist Experience in African Art: Visual Expressions of the Self and Cross-Cultural Aesthetics in Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe et Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) et MIT Press, London, 1999, p. 215-234. Salah Hassan, *L'esperienza modernista nell'arte africana: le espressioni visive del Sé e l'estetica transculturale in Afriche, Diaspore, Ibridi: il concettualismo come strategia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Eriberio Eulisse, AIEP Editore, Repubblica di San Marino, 2003, p. 41.
- Herzog, Hans Michael. *The Human Being as Cosmic Achievement. The Paintings of Kweise Owusu Ankomah* in "Atlantica", n. 16, 1997, p. 170-172.
- Hirst D. et Burn G., *Manuale per giovani artisti*, Milano, 2004.
- Hobsbawm, Eric J. *Age of Exremes: The Short Century, 1914-1991*, Michael Joseph Publisher, 1994.
- Home and the World: Architectural Sculpture by Two Contemporary African Artists*, The Museum for African Art, Collana Focus on African Art, New York, 1992, p. 92.
- Huchard, Ousmane Sow. *Dak'art, 10 ans déjà...* in *Dak'Art 2002: 5eme Biennale de l'Art Africain Contemporain* (cat. expo), La Biennale des Arts de Dakar, Dakar, 2002, p. 130.
- Huchard, Ousmane Sow. *Exprimer une certaine nécessité intérieure* in *Art contemporain du Sénégal* (catalogo esposizione 18/09-28/10/1990), Paris, 1990.
- Huchard, Ousmane Sow. *Le 1er Festival Mondial des Arts Nègres Dakar 1966* in *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, Paris, Editions Revue Noire, 2001, p. 220-229.
- Huchard, Ousmane Sow. *Seminaire International d'evaluation de DAK'ART 98*, Dakar, 05-06/01/1999.
- Hultén, C.O. *Modern Art in Africa-A Summary by Carole Gillis* in *Modern Konst I Afrika [Modern Art in Africa]*, Kalejdoskop, Lund (Svezia), 1978, p. 122-134.
- I mercati dell'arte: Aspetti pubblici e privati*, (dir.) Sergio Ricossa, Umberto Allemandi & C., Torino, 1991.
- Il luogo [non] comune: Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa*, (dir.) Bartolomeo Pietromarchi, Fondazione Adriano Olivetti, trans :it Moving Culture Through Europe, Actar, Barcelona, 2005.
- Il ritorno dei Maghi - il Sacro nell'arte africana contemporanea*, (dir.) Sarenco et Enrico Mascelloni, Edizioni Skira, Milano, 2000 (Orvieto 08/04-30/06/2000).
- In/Sight-African Photographers-1940 to the Present*, (dir.) Okwui Enwezor, Octavio Zaya, C. Bell et D. Tilkin, Solomon Guggenheim, 1996.
- Independent Evaluation Group IEG*, The World Bank Group, 1973-2010.
- Influences: Contemporary African and African-American Art*, Hodson Gallery, Tatem Arts Center, Hood College, Frederick, Maryland, 1989.
- Institutional Changes for Independent Evaluation at the World Bank: A Chronology (1970-2002)*, The World Bank Operations Evaluation Department OED, The World Bank, Washington DC, 2002.
- Institutions et vie culturelles*, (dir.) Guy Saez, La documentation Française, Paris, 2004.
- Inter-Office Memorandum: Attached memorandum from Wole Soyinka, to Robert Edwards and Melvin Fox from Haskell Ward, 27/07/1975, 76-334*, Ford Foundation Archives.
- Introduction in U.S. Cultural Diplomacy: Where Are We Now? Five Papers Published by the Center for Arts and Culture*, 3, Center for the Arts and Culture, Washington DC, 2002.

- Intruders : Reflections on Art and the Ethnological Museum*, (dir.) Gerard Drosterij, Toine Ooms, Ken Vos, National Museum of Ethnography/Waanders Uitgevers Zwolle, Leiden, 2004.
- Ismail Afifi, Fatma. *The Kom Ghorab project in Cairo in Art criticism and Africa*, (dir.) Katy Deepwell, Saffron Books, African Art and Society Series, London, 1997, p. 95-96.
- It's not you it's me*, United Arab Emirates, Venice Biennale Pavilion, 2009.
- Italiaander, Rolf. *Neue Kunst in Afrika : Eine Einführung*, Bibliograf. Institut, Mannheim, 1957.
- Jane Alexander, (dir.) Daimler Chrysler Award for South African Sculpture 2002, Hatje Cantz, 2002.
- Janse van Rensburg, Storm, Edgar Pieterse, Noëleen Murray, Premesh Lalu et Rory Bester. *Stop the Party, Go Home* in in "Art South Africa", vol. 4, n. 3, Autumn 2006, p. 21-24.
- Jantjes, Gavin. *The Artist as a Cultural Salomon. A view from the Frying Pan* in "Third Text" *Africa Special Issue*. n. 23, Summer 1993, p. 103-106.
- Johannesburg Circa Now : Photography and the City*, (dir.) Terry Jurgan et Jo Ractliffe, Johannesburg, 2005.
- Jones, Caroline. *Biennial Culture*, INHA, Paris, 29/03/2006.
- Jones, Kellie. *Life's Little Necessities. Installations by Women in the Nineties* in "Atlantica", n. 19, 1998, p. 165-171.
- Joselit, David. *Navigating the New Territory : Art, Avatars and the Contemporary Mediascape* in "Artforum", Summer 2005, p. 276-279.
- Kan Sy. *Reflections of Art, Contemporaneity and Urban Existence* in Dakar in *Africas : The Artist and the City-A Journey and an Exhibition* (cat. expo), (dir.) Pep Subiros, Centre de Cultura Contemporania de Barcelona, Barcelona, 2001, p. 86-88.
- Kasfir, Sidney Delinda Collier, Chika Okeke-Agulu, Steven Nelson et David Bunn. *The (Dis)placement of National Art in a Transnational Artworld* in "African Arts", 41, n. 3, 2008, pp. 10-12.
- Kasfir, Sidney Littlefield et Gus Gordon. *Contemporary African Art*, Paw Prints, 2008.
- Kasfir, Sidney Littlefield. *African Art and Authenticity : A Text with a Shadow* in "African Arts", 25, n. 2, 1992, p. 41-97.
- Kasfir, Sidney Littlefield. *Contemporary African Art*, Thames et Hudson Ltd, London, 1999 [L'Art contemporain africain, Thames et Hudson SARL, Paris, 2000].
- Kasfir, Sidney Littlefield. *One Tribe, One Style ? Paradigms in the Historiography of African Art* in "History in Africa", 11, 1984, p. 163-193.
- Kasfir, Sidney. *African Art and Authenticity : A Text with a Shadow* in *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe et Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) e MIT Press, London, 1999, p. 88-113.
- Katchka, Kinsey. *52nd Venice Biennale Exhibition Review* in "African Arts", vol. 41, n. 3, Autumn 2008, p. 84-87.
- Kellner, Clive. *Moshekwa Langa* in "Atlantica", n. 17, 1997, p. 157-161.
- Kennedy, Jean. *New Currents, Ancient Rivers-Contemporary African Artists in a Generation of Change*, Smithsonian Institute Press, London-Washington DC, 1992.
- Kiaer, Ian. *Endless House : Models of Thought for Dwelling : A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements of the Royal Collega of Art for the degree of Doctor of Philosophy* in "A prior", Special issue on Research in the Arts : Vincent Meessen, Mekhitar Garabedian, Ruth Buchanan, Victor Burgin, Ian Kiaer, n. 20, 2010.
- Kim, Yu Yeon. *Transversions* in "Atlantica", n. 19, 1998, p. 179-187.
- King, Anthony D. *Re-Presenting the City : Ethnicity, Capital, and Culture in the 21st-Century Metropolis*, New York University Press, New York, 1996.
- Klein, William. *Le Festival Panafricain d'Alger*, film documentaire, 112', Algerie, 1969.
- Koloana, David. *The Identity Question. Focus on the Black South African Expression* in "Third Text" *Africa Special Issue*. n. 23, Summer 1993, p. 99-102.
- Koloane, David Nthubu. *Centres d'art noirs* in "Revue Noire", n. 11, 12/1993-01-02/1994, p. 32.
- Koloane, David. *Africus : The Johannesburg Biennale ; A Perspective* in "African Arts", 29, 1996, p. 50-56.
- Koloane, David. *Art criticism for whom ?* in *Art criticism and Africa*, (dir.) Katy Deepwell, Saffron Books, African Art and Society Series, London, 1997, p. 69-72.
- Koloane, David. *The Identity Question : Focus of Black South African Expression* in *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe et Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) et MIT Press, London, 1999, p. 329-333.
- Konaté, Yacouba. *Africain artistes au artistes africain ?* in *Dak'Art 2002 : 5eme Biennale de l'Art Africain Contemporain* (cat. expo), La Biennale des Arts de Dakar, Dakar, 2002, p. 137.
- Konaté, Yacouba. *Dak'art : Centralization Effects of a Peripheral Biennale* in *Curating the Other-Curator as Tourist*, Dartington College of Arts, Dartington, UK, 21/04/2007.
- Konaté, Yacouba. *La biennale de Dakar : pour une esthétique de la création contemporaine africaine : tête à tête avec Adorno*, L'Harmattan, Paris, 2009.

- Kortun, Vasif. *9th Istanbul Biennial in Where Art World Meet : Multiple Modernities and Global Salon*, (dir.) Robert Storr, Marsilio, 2005, p. 176-180.
- Kristeva, Julia. *By What Right Are You a Foreigner ?* in *Trade Routes : History and Geography : 2nd Johannesburg Biennale*, (dir.) Okwui Enwezor, Johannesburg, 1997, p. 39-42.
- Kultermann, Udo. *Arquitectura moderna en África*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1963.
- Kunst aus Afrika*, Horizonte, Berlin, 1979 (24/06-12/09/1979).
- Kunst im Senegal Heute*, Ifa Galerie, Bonn et Liebig Haus, Darmstadt, 1985.
- L'art africain contemporain et le marché international-Atelier du CCI et de l'OMPI à la Biennale des Arts Dak'Art 2002*, Dakar, 14-16-18/05/2002.
- L'art nègre : sources évolution expansion* (actes conf.), (dir.) Commissariat su Festival Mondial des Arts Nègres de Dakar et Grand Palais de Paris, Musée Dynamique, Dakar, 1966.
- L'arte contemporanea italiana nel mondo : Analisi e strumenti*, (dir.) Pier Luigi Sacco, Walter Santagata et Michele Trimarchi, MiBAC/DARC, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione Generale per l'architettura e l'arte contemporanee, Skira Editore, Milano, 2005.
- L'Union Européenne et la République du Sénégal-Rapport annuel 1996* (VIII/1100/97-FR), Dakar, 1997.
- La Biennale de l'Art Africain Contemporain-Management de l'Art Africain Contemporain* (actes conf. *Rencontres et Echanges de la Biennale DAK'ART 98*), Dakar, 1999, p. 71.
- La Biennale di Venezia : Le Esposizioni Internazionali d'Arte 1895-1995 : Artisti, Mostre, Partecipazioni Nazionali, Premi*, La Biennale di Venezia, Electa, Milano 1996.
- La création artistique africaine et le marché international de l'art* (Actes des "Rencontres et échanges" de Dak'Art 96), Dakar, 1996, p. 130.
- La defiscalizzazione dell'investimento culturale : Il panorama italiano e internazionale*, (dir.) Osservatorio Impresa e cultura, Editore Sipì, Roma, 2003.
- La grande vérité, les astres africains*, (dir.) Henry-Claude Cousseau, André Magnin, Jonas Storsve, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes, 1993 (25/06-25/09/1993).
- La valutazione dei progetti culturali*, (dir.) Stefano Baia Curioni et Paolo Nepoti, Egea, Milano, 2004.
- Lacroix, Guy. *Artistes sans frontières : Une histoire de l'AFAA*, AFAA, Paris, 2002.
- Lalouschek, Elisabeth. *Nuove prospettive sull'arte contemporanea africana* in "Africa e Mediterraneo". n. 02-03/99, 12/1999, p. 35-38.
- Lamine Sall, Amadou. *La Biennale de l'Art Africain contemporain : exister au périr !* in *Dak'Art 2010 : 9ème Biennale de l'art africain contemporain* (cat. expo.), Dakar, 2010, p. 92.
- Lamprecht, Andrew. *Are We Celebrating or Are We Saying 'I Told You So' ?* in "Artthrob", n. 109, 09/2006.
- Latouche, Serge. *L'Occidentalizzazione del Mondo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992 (ed. or. *L'Occidentalisation du monde. Essai sur la signification, la portée et les limites de l'uniformisation planétaire*, 1989).
- Le 1er congrès international des écrivains et artistes noirs*, Présence Africaine, Paris, 1956 (Paris, Sorbonne, 19-22/09/1956)
- Le marche des arts plastiques en Afrique (MAPA) : Reglement* (doc inédit), Secrétariat de la Biennale de Dakar, Dakar, 1999.
- Le Quang Sang, Pauline. *Dak'Art 96-Biennale de l'art africain contemporain-dossier* in "Zapping", n. 04 07-08/1996, p. 12-25.
- Le Sénégal à Lagos : Deuxieme Festival Mondial des Arts Negro-Africains*, Ministère de la Culture, Dakar, 1977, p. 34.
- Lee, Pamela. *Boundary Issues : The Art World Under the Sign of Globalism* in "Artforum International", 01/11/2003.
- Les Afriques : 36 artistes contemporains*, (dir.) Olivier Sultan, Editions Autrement, Paris, 2004 (Musée des Arts derniers/Jean-Marc Patras Galerie/Espace CPP, Paris).
- Les arts de la rue dans les sociétés du Sud*, (dir.) Michel Agier et Alain Ricard, autrepарт / Les Cahiers des sciences humaines, n. 1, Editions de l'Aube, ORSTOM, 1997.
- Les centres culturels français en Afrique : Evaluation de l'action des CCF dans les pays du Champ*, Ministère de la Coopération et du Développement, Paris, 1991.
- Les Convergences Culturelles au sein de la Nation Sénégalaise : Actes du colloque de Kaolack 08-13/06/1994*, (dir.) Moustapha Tambadou, Ministère de la Culture, Coopération Française, Dakar, 1994.
- Les enjeux et les réseaux de l'art à l'époque post-contemporaine*, (dir.) Abdellah Karroum, Rabat et Marrakech, 25-30/10/2007.
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes tropiques*, 1955.
- Lextraît, Fabrice. *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... Une nouvelle époque de l'action culturelle*, Ministère des Affaires étrangères, rendu public 19/06/2001.

- Leye, Goddy. *Bessengue City* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 18-21.
- Library of the Museum / Bibliothèque du Musée* vol. 1, Artimo Foundation, Amsterdam, 2001.
- Lieux de culture culture des lieux : Production(s), culturelle(s) locale(s) et émergence des lieux : Dynamique, acteurs, enjeux*, (dir.) Maria Gravari-Barbas et Philippe Violier, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003.
- Linden, Lise, Daniel Birnbaum et Hans-Ulrich Obrist. *The best surprise is no surprise*, JRP Ringier, 2006.
- Lintig, Bettina von. *Dak'Art 98-Biennale de l'Art Africain Contemporain* in "Cockatoo Pressonline", 1998.
- Liot, Veronique. *Art contemporain africain : Eléments pour l'étude d'une catégorie de l'art contemporain international*, Master 2 Développement culturel et direction de projet, ARSEC Université Lumière Lyon 2, sous la direction de Dominique Sagot-Duvaurox, Année universitaire 2004-2005.
- Lisbonne, Karine et Bernad Zürcher. *L'Art avec pertes au profit*, Flammarion, Paris, 2007.
- Loder, Robert. *Notes on my involvment in art making in southern Africa over two decades* in *Transitions*, The Africa Centre, London, 2005, p. 13-17.
- Loder, Robert. *Workshops en Afrique* in *Ecoles et workshops en Afrique : Formation en arts plastiques et échanges avec l'Afrique* in "Médianes", n. 14-15, Automne 1999, p. 12-13.
- Looking Both Ways : Art of the Contemporary African Diaspora*, (dir.) Laurie Ann Farrell et Valentijn Byvanck, Museum for African Art, New York, 2003.
- Looking Critically : 21 Years of Artforum Magazine*, (dir.) Amy Baker Sandback, UMI Research Press, Michigan, 1984.
- Lotte or Trasformation of the Art Object*, (dir.) Célementine Deliss, Grazer Kunstverein et Accademia d'Arte, Vienna, 1990.
- Luhmann, Niklas. *Art as a Social System* (ed. or. *Die Kunst der Gesellschaft*, 1995), Stanford University Press, 2000.
- Lusini, Valentina. *Dalla Rivoluzione al Musée du quai Branly. Collezioni etnografiche e museografiche dell'azione istituzionale* in "Africa e Mediterraneo", n. 62, 04/2007, p. 38-43.
- M'Bokolo, Elikia et Philippe Sainteny. *Grands entretiens, collection Afrique(s) : Abdou Diouf* (int. v.), INA et Temps Noir, Paris, 2009, 2h 49' 19".
- M'Bokolo, Elikia. *15 ans d'indépendance : un bilan en clair-obscur* in *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, (dir.) N'Goné Fall et Jean-Loup Pivin, Editions Revue Noire, Paris, 2001, p. 269-271.
- M'Bokolo, Elikia. *Les aires géographiques et culturelles* in *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, (dir.) N'Goné Fall et Jean-Loup Pivin, Editions Revue Noire, Paris, 2001, p. 14-18.
- M'Bokolo, Elikia. *Les indépendances, une naissance plus qu'une renaissance* in *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, (dir.) N'Goné Fall et Jean-Loup Pivin, Editions Revue Noire, Paris, 2001, p. 216-218.
- M'Bokolo, Elikia. *Naissance des villes coloniales* in *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, (dir.) N'Goné Fall et Jean-Loup Pivin, Editions Revue Noire, Paris, 2001, p. 90-96.
- Macrì, Teresa. "Dak'Art" Africa in "Il Manifesto", 2000, p. 14.
- Macrì, Teresa. *Postculture*, Maltemi, Roma, 2002, p. 270.
- Madekurozwa, Bulelwa. *Art contemporain au Zimbabwe. Du Centre è la marge* in "Revue Noire", n. 28, 03-05/1998, p. 10-12.
- Magdy, Basim. *Walk Like an Egyptian. The Issue of Diversity Concerning Representations of Contemporary Egyptian Art* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Le industrie culturali in Africa*, n. 47-48, 01-02/2004, p. 58-59.
- Magiciens de la Terre*, (dir.) Jean-Hubert Martin, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1989 (Centre Pompidou, Parigi, 18/05-14/08/1989).
- Magnin, André et Jacques Soulillou. *Contemporary Art of Africa*, Thames and Hudson, New York-London, 1996.
- Magnin, André, *L'arte contemporanea dell'Africa nera : Territorio, Frontiera, Mondo* in "Africa e Mediterraneo". n. 02-03/99, 12/1999, p. 39-42.
- Maharaj, Sarat. *Xeno-Epistemics : Makeshift Kit for Sounding Visual Art as Knowledge Production and the Retinal Regimes* in *Documenta 1 Platform 5 : Exhibition*, (dir.) Okwui Enwezor, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2002, p. 71-72.
- Malaquais, Dominique, *Douala : Bibliography* in *Douala in Translation*, (dir.) Marilyn Douala Bell et Lucia Babina, Episode Publishers, Rotterdam, 2007, p. 230-242.
- Malaquais, Dominique. *Architecture, pouvoir et dissidence au Cameroun*, Karthala/Presses de l'UCAC, Yaoundé, 2002.
- Malaquais, Dominique. *Coming to Johannesburg : Cityscapes imagined* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 62-69.
- Malaquais, Dominique. *Douala en habit de festival* in "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008.

- Malaquais, Dominique. *Quelle Liberté: Art, Beauty and the Grammars of Resistance in Douala in Beautiful/Ugly: African and diaspora aesthetics*, (dir.) Sarah Nuttall, Duke University Press Library et Prince Claus Fund, Durham et The Hague, 2006, p. 122-163.
- Malcomess, Bettina. *Interview with Fernando Alvim and others involved in the African Pavilion at the Venice Biennale* in "Artthrob", July 2007.
- Malcomess, Bettina. *The 52nd Venice Biennale* in "Artthrob", July 2007; Bettina Malcomess, *Interview with Fernando Alvim and others involved in the African Pavilion at the Venice Biennale* in "Artthrob", July 2007.
- Maldini, Maurizio. *Dal riscatto alla modernità: intervista a Fernando Alvim, curatore della collezione Sindika Dokolo* in "Africa e Mediterraneo", dossier 'Oggetti d'arte' nei musei e nelle collezioni nell'Africa contemporanea: le poste in gioco, (dir.) Giovanna Parodi da Passano et Sandra Federici, n. 60-61, 11/2007, p. 70-75.
- Maldini, Maurizio. *Looking Both Ways. L'arte della diaspora africana* in "Africa e Mediterraneo", n. 50, 04/2004, p. 86-88.
- Malraux, André. *La politique, la culture: Discours, articles, entretiens (1925-1975)*, Editions Gallimard, Paris, 1996.
- Man Jusu, K.K. "Dakar m'a fait réfléchir"-Issa Diabaté (Prix de la créativité) in "Fraternité Matin", 12/05/98, p. 8.
- Man Jusu, K.K. *L'accent sur le Marché-Biennale des arts de Dakar* in "Fraternité Matin", n. 9967, 06/01/98.
- Man Jusu, K.K. *Le marché des arts est né-MAPA* in "Fraternité Matin", 05/05/98, p. 11.
- Man Jusu, K.K. *Les deux nouveautés-La photo et le textile* in "Fraternité Matin", 05/05/98, p. 11.
- Man Jusu, K.K. *Mécénat d'Etat. Compuscrit* in "Fraternité Matin", 12/05/98, p. 8.
- Man Jusu, K.K. *Un cheveu sur la soupe ?-Salon ivoirien* in "Fraternité Matin", 05/05/98, p. 11.
- Manga, Edda. *Multiculturalism and the Farewell State - The Case of Sweden in A Fiesta of Tough Choices: Contemporary Art in the Wake of Cultural Policies*, Torpedo Press, Oslo, 2007.
- Manga, Lionel. *Ars&Urbis* in "Africa e Mediterraneo" ha dedicato all'evento un numero tematico "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 10-13.
- Manservigi, Stefano. *Is there a New Approach to Culture and Development in the Strategy of the EU Development Policy?* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Politiche culturali nei Paesi di Africa, Caraibi e Pacifico*, 2/09 (68), 12/2009, p. 14-18.
- Manual pour la pratique de l'éducation aux droits de l'homme avec les jeunes*, Les Editions du Conseil de l'Europe, Strasbourg, 2002.
- Maraini, Toni. *Naissance d'une Histoire* in "Revue Noire", n. 33/34, 06-11/1999, p. 14-20.
- Marc Spiegler, *Do Art Critics Still Matter? Today's frenetic art world pushes criticism to the sidelines—and many critics are not helping matters* in "The Art Newspaper", April 2005.
- Marchesini Reggiani, Andrea. *Fondazioni e sviluppo. Intervista a Rui Vilar* in "Africa e Mediterraneo", n. 65-66, 03-04/2008, p. 96-97.
- Marchesini Reggiani, Andrea. *La mostra transafricana sugli artisti della diaspora* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Sulla storia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Iolanda Pensa et Sandra Federici, n. 55, 01/2006, p. 53-56.
- Marketing dei musei: Obiettivi, traguardi, risorse* (ed. or. *Museum Strategy and Marketing. Designing Missions Buildings Audiences Generating Revenue and Resources*, 1998), (dir.) Neil Kotler et Philip Kotler, Einaudi Editore, Torino, 2004.
- Marschall, Sabine. *The Impact of the Two Johannesburg Biennales (1995 and 1997) on the Formation of a 'New South African art'* in "Social Dynamics", 25, n. 2, 1999, p. 119-137.
- Martin, Jean-Hubert. *La modernità come ostacolo a un apprezzamento egualitario delle culture* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Arte africana contemporanea*, (dir.) Giovanna Parodi da Passano, n. 28-29, 02-03/1999, p. 43-45; Jean-Hubert Martin (int.), Milano, 18/03/2004.
- Martin, Marilyn. *Arts en Afrique du Sud* in "Revue Noire", n. 11, 12/1993-01-02/1994, p. 24.
- Martin, Marilyn. *Open Letter to Salah Hassan* in "ASAI", 17/10/2006.
- Matalonga, Oriol Freixa. *UNESCO and the "Culture and Development" Binomium* in ibidem, p. 19-21.
- Matarasso, François. *L'état, c'est nous: arte, sussidi e stato nei regimi democratici* in "Economia della Cultura", n. 4, Il Mulino, Bologna, 2004.
- Matarasso, François. *La storia sfigurata: la creazione del patrimonio culturale nell'Europa contemporanea* in *Quando la cultura fa la differenza*, (dir.) Simona Bodo et Maria Rita Cifarelli, Meltemi Editore, Roma, 2006, p. 50-62.
- Mauchan, Fiona. *The African Biennale: Envisioning 'Authentic' Africa Contemporaneity*, Department of Visual Art, Faculty of Arts and Social Science, Stellenbosch University, Dr. Lize van Robbroeck, 03/2009.
- Mazrui, Ali A. *Global Apartheid? Race and Religion in the New World Order* in "Atlantica", n. 05, 1993, p. 89-94.
- Mba-Zue, Nicolas. *De l'art culturel à l'art actuel* in "Revue Noire", n. 05, 06-08/1992, p. 17.
- Mbaye Diop, Babacar. *Dak'art: un espace de promotion et de légitimation de la création artistique contemporain* in *Dak'Art 2010: 9ème Biennale de l'art africain contemporain* (cat. expo.), Dakar, 2010, p. 106-111.

- Mbaye, El Hadj A. *Dak'Art 98 aura lieu en Avril* in "Le Soleil", n. 8276, 02/01/98.
- Mbaye, Massamba et Mansour Diouf. *En attendant le bilan... Dak'Art 98 : le comité d'organisation face à la presse* in "Le Matin", n. 397, 04/05/98.
- Mbaye, Massamba. *Au début était... L'école de Dakar expose à Yassine Art Galerie* in "Le Matin", n. 395, 30/04-01/05/98.
- Mbaye, Massamba. *Expos "Enfants de Nuit"-Le troublant murmure des enfants de nuit* in "Le Matin", 13-14/05/2000, p. 8.
- Mbaye, Massamba. *L'assistance européenne à la Biennale saluée* in "Le Matin", 12/05/2000, p. 8.
- Mbaye, Massamba. *Projet artistique Brest-Berlin-Dakar-Un dernier quai qui n'est pas un* in "Le Matin", 18/05/2000, p. 8.
- Mbembe Achille et Vivian Paulissen. *African Contemporary Art : Negotiating the Terms of Recognition*, University of the Witwatersrand Johannesburg Workshop in Theory and Criticism, JWRC, 12/10/2009, p 724.
- Mbembe, Achille. *Postcolony*, University of California Press, Los Angeles, 2001.
- McCartney, Murray. *The Art Critic as Advocate : A Zimbabwean Perspective* in *Art criticism and Africa*, (dir.) Katy Deepwell, Saffron Books, African Art and Society Series, London, 1997, p. 51-54.
- McClusky, Pamela. *The Unconscious Museum : Collecting Contemporary African Art without Knowing It* in *Collecting the New : Museums and Contemporary Art*, (dir.) Bruce Altshuler, Princeton University Press, Princeton, 2005, p. 115-130.
- McEvilley, Thomas. *Arrivederci Venice : The Third World Biennials* in "Artforum International", 01/11/1993.
- McEvilley, Thomas. *Art and Otherness*, McPherson Publishers, New York, 1992.
- McEvilley, Thomas. *Fusion : Hot or Cold ?* in *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe et Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) et MIT Press, London, 1999, p. 301-318.
- McEwen, Frank. *The National Gallery of Salisbury and its Workshop-School* in "Museum International", vol. 16, n. 3, 01-12/1963, p. 174-181.
- McEwen, Frank. *The Workshop School in Contemporary African Art*, Studio International, London, 1969, p. 16 (Camden Arts Centre, London, 10/08-08/09/1969)
- Mensah, Alexandre. *Innover dans la culture visuelle africaine entretien avec Okwui Enwezor, directeur artistique de l'exposition 'The Short Century'* in "Africultures", dossier *L'africanité en questions*, n. 41, 10/2001, p. 87-93.
- Mensah, Ayoko. *Le nouvel objectif d'Afrique en Créations : créer des emplois dans le secteur culturel. Entretien avec Olivier Poivre d'Arvor ; Territoires de la création : artistes, institutions et opérateurs culturels. Pour un développement durable en Afrique (conf.)*, Lille, 26-28/09/2000.
- Mercer, Kobena. *Eros et Diaspora* in *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe et Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) et MIT Press, London, 1999, p. 283-293.
- Mercier, Jeanne. *De la Biennale de Bamako à l'émergence de nouvelles formes de distribution* in "Africa e Mediterraneo", dossier 'Oggetti d'arte' nei musei e nelle collezioni nell'Africa contemporanea : le poste in gioco, (dir.) Giovanna Parodi da Passano et Sandra Federici, n. 2-3/07 (60-61), 11/2007, p. 76-81.
- Meshac Gaba*, (dir.) Rein Wolfs, Walther, Köning, 2010.
- Metodologia di valutazione di impatto degli interventi culturali*, (dir.) Elvina Degiarde, con Guido Guerzoni, Jessica F. Silvani, Emanuela Bonicalzi, IRER-Istituto Regionale di Ricerca della Lombardia, 2006.
- Mhonda, Tony. *Art critic as advocate* in *Art criticism and Africa*, (dir.) Katy Deepwell, Saffron Books, African Art and Society Series, London, 1997, p. 63-67.
- Michel, Serge et Michel Beuret. *La Chinafrique : Pékin à la conquête du continent noir*, Editions Grasset et Fasquelle, Paris, 2008.
- Milano : Cronache dell'abitare*, (dir.) Politecnico di Milano Dipartimento di Architettura e Pianificazione Multiplicity.lab, Pearson Paravia Bruno Mondadori, Milano, 2007.
- Minty, Zayd. *The Freedom to Dream ? Urban Transformations through Cultural Practises in Douala* in *Douala in Translation*, (dir.) Marilyn Douala Bell et Lucia Babina, Episode Publishers, Rotterdam, 2007, p. 155-192.
- Mirror's Edge*, (dir.) Okwui Enwezor, Umea (Svezia), 1999 (esposizione itinerante a Vancouver, Torino, Glasgow et Copenhagen).
- Mit Pinsel und Meissel, Zeitgenössische Afrikanische Kunst [Signs of the Time : New Art from Africa]*, (dir.) Joanna Agthe et Christina Mundt, Museum für Volkerkunde, Frankfurt am Main, 1991 (26/04/1991-19/04/1992).
- Mixing Farming. The Changing Agrarian Landscape*, NAI Publishers-SKOR, Rotterdam-Amsterdam, 2004.
- Modern African Art*, Everson Museum of Art, Syracuse, New York, 1973.
- Modern Konst I Afrika [Modern Art in Africa]*, (dir.) Sune Nordgren, Kalejdoskop, Lund (Svezia), 1978, p. 137.
- Moderne Kunst aus Afrika*, Staatlichen Kunsthalle, Berlin, 1979.

- Moderne Kunst aus dem Senegal*, Städtische Galerie, Wendlingen, 1987.
- Moderne Kunst in Afrika*, Tropenmuseum, Amsterdam, 1980.
- Moderne Malerei in Afrika*, Museum für Völkerkunde, Vienna, 1971.
- Modernities et Memories*, (dir.) Brahim Alaoui, Pia Alisjahbana, Suhail Bisharat, Clifford Chanin, Salima Hashmi, Salah Hassan, Hasan-Uddin Khan, Beral Madra, Toeti Heraty Noerhadi, A.D. Pirous, Zenobio Institute, in contemporanea con la XLVII Biennale di Venezia, 1997.
- Mononi, Ivana. *L'orientamento del gusto attraverso le biennali*, Edizioni La rete, Milano, 1957.
- Morawek, Kati et Bear Weber. *Economics of the Art System : The example of Documenta. The economics of Documenta are a prime example for the functioning of the art system. Our experiences as participants of the magazines project* in "Malmoe", 07/11/2007 and in "Documenta Magazines Online Journal."
- Mosquera, Gerardo. *Capelan. Spirits and texts* in "Atlantica", n. 06, 1994, p. 134-135.
- Mosquera, Gerardo. *Havana Biennial in Where Art World Meet : Multiple Modernities and Global Salon*, (dir.) Robert Storr, Marsilio, 2005, p. 181-185.
- Mosquera, Gerardo. *Important and Exportant* in "Atlantica", n. 19, 1998, p. 151-164.
- Mosquera, Gerardo. *The Marco Polo Syndrome : Some Problems Around Art and Eurocentrism in Theory in Contemporary Art Since 1985*, (dir.) Zoya Kocur et Simon Leung, Blackwell, London, 2005, p. 218-225.
- Mouillon, Philippe. *Laboratoire sculpture urbaine* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 48-51.
- Mudimbe, V.Y. *Reprendre : Enunciations and Strategies in Contemporary African Arts in Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe et Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) et MIT Press, London, 1999, p. 31-47.
- Mudimbe, V.Y. *The Idea of Africa*, James Currey Publishers, Oxford, 1994.
- Mudimbe, V.Y. *The Invention of Africa*, Indiana University Press, 1988.
- Multiplicity, *Solid Sea* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 74-76.
- Multiplicity, *USE-Uncertain State of Europe : A Trip through a changing Europe*, Skira, Milano, 2003.
- Mulvey, Laura. *The Carapace That Failed : Ousmane Sembene's Xala (1974) in Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe et Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) et MIT Press, London, 1999, p. 340-420.
- Murphy, Maureen. in "Africultures", 2002.
- Murray, Barbara. *Art Criticism for Whom ? The Wxperience of "Gallery" Magazine in Zimbabwe in Art criticism and Africa*, (dir.) Katy Deepwell, Saffron Books, African Art and Society Series, London, 1997, p. 55-62.
- Murray, Barbara. *Preface in Transitions*, The Africa Centre, London, 2005, p. 6.
- Muse urbaine. Patrimonio e attività culturali nei processi di riqualificazione urbana*, Ecom / Compagnia di San Paolo, 2005.
- Museum Next Generation : Il futuro dei musei*, (dir.) Margherita Guccione, DARC/MAXXI, Mondadori Electa, Milano, 2006.
- Museums as Places for Intercultural Dialogue*, (dir.) Lifelong Learning Programme of the European Union MAP for ID, 2007-2009.
- Mutations : Rem Koolhaas Harvard Project on the City, Stefano Boeri Multiplicity, Sanford Kwinter, Nadia Tazi Hans Ulrich Obrist*, ACTAR et Arc en rêve centre d'architecture, Barcelona et Bordeaux, 2000.
- N'Komo, Henri. *9 Ivoiriens sélectionnés* in "Fraternité Matin", n. 9967, 06/01/98.
- N'Koumo, H. *Le phénomène Willie Buster* in "Fraternité Matin", 12/05/98, p. 9.
- Naturaleza, Utopias y Realidades-International Meeting of Contemporary Art* (cat. expo), (dir.) Orlando Britto Jinorio, Gran Canaria, 2001, p. 152.
- Ndeffo Fongué, Joseph. *Perspectives de développement sur l'héritage culturel en Afrique : Les biens culturels africains*, L'Harmattan, Paris, 2000.
- Ndiaye Diadji, Iba. *Créer l'Art des Africains*, Presses Universitaires de Dakar, 2003.
- Ndiaye Diadji, Iba. *L'impossible art africain*, Editions Dekkando, Dakar, 2002.
- Ndiaye, Amadou Gaye. *L'art africain au rendez-vous* in "L'Info", n. 477, 10/05/2000, p. 9.
- Ndiaye, Amadou Gaye. *Les artistes sénégalais seront fortement présents au Festival Lille 2000* in "L'Info", n. 477, 10/05/2000, p. 9.
- Ndiaye, S. *La belle aventure ! L'Histoire des arts plastiques au Sénégal* in "Démocraties", 14/05/96, p. 4-7.
- Neue Kunst aus Afrika*, (dir.) Alfons Hug, Edition Braus, Heidelberg, 1996 (Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 1996).
- Neue Kunst in Afrika*, Mainz, 1980.
- New African Art in Czechoslovakia*, Náprstek Museum, Prague, 1972.
- New Identities. Zeitgenössische Kunst aus Südafrika*, Kunstmuseum Bochum, 2004 (31/07/-07/11/2004).

- New Land Marks: Public Art, Community, and the Meaning of Place*, (dir.) Penny Balkin Bach, Editions Ariel, Michigan, 2001.
- New Networks: Contemporary Art in West Africa: Koyo Kouoh, Didier Schaub, N'Goné Fall, Bisi Silva, Paul Domela*, (dir.) Lanchashire Artists Network avec Liverpool Biennial 2008, Liverpool, 20/10/2007.
- New Visions: Recent Works by Six African Artists*, (dir.) Salah Hassan et Okwui Enwezor, Zora Neale Hurston National Museum of Fine Arts, Eatonville, 1995.
- Next Flag. The African Sniper Reader*, (dir.) Fernando Alvim, Heike Munder et Ulf Wuggenig, JRP Ringier, Zurich, 2005.
- Niang, Fary. *Dak'Art 2000-Les démarches du conseil scientifique de la Biennale 2000* in "Populaire", n. 150, 11/05/2000.
- Nicodemus, Everlyn et Kristian Romare. *Africa, Art Criticism and the Big Commentary* in "Third Text", n. 41, 1997-1998.
- Nicodemus, Everlyn. *Bourdieu out of Europe?* in *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe et Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) et MIT Press, London, 1999, p. 75-87.
- Nicodemus, Everlyn. *Fuori dall'invisibilità. Le difficoltà che si incontrano nello scrivere di arte africana contemporanea* in "Africa e Mediterraneo". n. 02-03/99, 12/1999, p. 46-52.
- Nicodemus, Everlyn. *Meeting Carl Einstein* in "Third Text" *Africa Special Issue*. n. 23, Summer 1993, p. 31-38.
- Nicodemus, Everlyn. *The Art Critic as Advocate* in *Art criticism and Africa*, (dir.) Katy Deepwell, Saffron Books, African Art and Society Series, London, 1997, p. 27-31.
- Nicodemus, Everlyn. *The Centre of Otherness in Global Visions Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, (dir.) Jean Fisher, Kala Press, London, 1994, p. 91-104.
- Nicolin, Paola. *Palais de Tokyo: Sito di creazione contemporanea*, Postmedia Books, Milano, 2006.
- Njami, Simon et Jean-Loup Pivin. *Dak'Art 1998. La Biennale Panafricaine des Arts* in "Revue Noire", n. 29, 06-08/1998, p. 76-81.
- Njami, Simon et Jean-Loup Pivin. *Dak'Art, Biennale de l'art africain contemporain de Dakar. Africus, Biennale de Johannesburg* in "Revue Noire", n. 17, 06-08/1995, p.88-89.
- Njami, Simon. *Die Anderen Modernen* in "Revue Noire", n. 26, 09-11/1997, p. 84-85.
- Njami, Simon. *Et Nox Facta Est* in "Atlantica", n. 10, 1995, p. 221.
- Njami, Simon. *Il Mito del Continente Immobile* in "Africa e Mediterraneo". n. 02-03/99, 12/1999, p. 53-55.
- Njami, Simon. *The Next Flag* in *Next Flag. The African Sniper Reader*, (dir.) Fernando Alvim, Heike Munder et Ulf Wuggenig, JRP Ringier, Zurich, 2005, p. 18.
- Novakov, Anna. *Public Sex. In Conversation with Lorna Simpson* in "Atlantica", n. 19, 1998, p. 172-178.
- Ntsama, Joseph Owona. *Le cas du PSIC-Cameroun* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 80-83.
- Ntuli, Pitika et Olu Oguibe. *The Battle for South Africa's Mind* in "Atlantica", n. 11, 1995, p. 122-128.
- Ntuli, Pitika. *Fragments from Under a Telescope. A Response to Albie Sachs* in "Third Text" *Africa Special Issue*. n. 23, Summer 1993, p. 69-77.
- Nys, Philippe. *Paysage et re-présentation: la terre comme paysage*, dossier *Spécial Paysage*, n. 23, Editions L'Harmattan, 1995.
- Nzalié, Félix. *Sana Chehadi-Le stylisme est un art de vivre* in "Sud Quotidien", n. 2131, 12/05/2000, p. 6.
- O'Toole, Sean. *L'évolution de l'exposition transitionnelle. L'art de la compétition en Afrique du Sud* in "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique: machine ou utopie?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008.
- Obrist, Hans Ulrich. *A Brief History of Curating*, JRP Ringier & Les Presses du Réel, Zurich-Dijon, 2008.
- Ocampo, Estela. *Primitive Art?* in "Atlantica", n. 04, 1992, p. 107-109.
- Odita, Emmanuel Okechukwu. *Diversity in Contemporary African Art: Causes And Effects*, The Ohio State University, Columbus Ohio, 1997.
- Odita, Emmanuel. *Some Observations on Contemporary African Art in Modern Konst I Afrika* [Modern Art in Africa], Kalejdoskop, Lund (Svezia), 1978, p. 8.
- Oeuvres Africaines Nouvelles*, Musée de l'Homme, Paris, 1970.
- Ofeimun, Odia. *John Muafangejo. A Poetic Intervention* in "Third Text" *Africa Special Issue*. n. 23, Summer 1993, p. 79-87.
- Ogbechie, Sylvester. *Compagnons d'armes: L'avant-garde africaine au premier Festival Mondial des Ars Nègres de Dakar en 1966* in "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique: machine ou utopie?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008.
- Ogbechie, Sylvester. *Festival des arts de Lagos* in *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, (dir.) N'Goné Fall et Jean-Loup Pivin, Editions Revue Noire, Paris, 2001, p. 290-291.

- Ogbechie, Sylvester. *The Curator as Culture Broker: A Critique of the Curatorial Regime of Okwui Enwezor in the Discourse of Contemporary African Art in The Task of the Curator* (conf.), University of California Santa Cruz, 2010.
- Oguibe, Olu et Okwui Enwezor. *Introduction in Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe et Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) et MIT Press, London, 1999, p. 9-14.
- Oguibe, Olu et Pitika Ntuli. *The Battle for South Africa's Mind* in "Atlantica", n. 11, 1995, p. 122-128.
- Oguibe, Olu. *Art, Identity, Boundaries: Postmodernism and Contemporary African Art in Reading the contemporary: African art from theory to the marketplace*, (dir.) Olu Oguibe and Okwui Enwezor, London, Cambridge Mass Institute of International Visual Arts, MIT Press, 1999.
- Oguibe, Olu. *History, Geography and Culture* in "Atlantica", n. 19, 1998, p. 188-191.
- Oguibe, Olu. *Holding unto Own Space. Eight African Women Artists* in "Third Text" *Africa Special Issue*. n. 23, Summer 1993, p. 131-135. Recensione.
- Oguibe, Olu. *In 'The Heart of Darkness' in "Third Text" Africa Special Issue*. n. 23, Summer 1993, p. 3-8 et in *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe et Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) et MIT Press, London, 1999, p. 320-327.
- Oguibe, Olu. *The Culture Game*, Minnesota Press, Minneapolis, 2004.
- Oguibe, Olu. *The Failure of DAK'ART ?* in "Third Text", 18, n. 1, 2004, p. 83.
- Oguibe, Olu. *Thoughts towards a New Century in Art criticism and Africa*, (dir.) Katy Deepwell, Saffron Books, African Art and Society Series, London, 1997, p. 97-105.
- Oguibe, Olu. *Un discorso di ambivalenza: il pensiero postmoderno e l'arte contemporanea africana* in "Africa e Mediterraneo". n. 02-03/99, 12/1999, p. 56-61. Il testo è stato presentato durante la conferenza *Arte Identità Confini* tenuta al Palazzo delle Esposizioni di Roma nel febbraio-marzo 1995 (pubblicato per la prima volta in *Arte Identità Confini*, (dir.) C. Christov-Barkagiev et L. Pratesi, edizioni Carte Segrete, Roma, p. 60-65). Lo stesso testo è stato pubblicato con il titolo *Art, Identity, Boundaries: Postmodernism and Contemporary African Art*, in *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe et Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) et MIT Press, London, 1999, p. 17-29.
- Oguibe, Olu. *Uzo Egonu: an African artist in the West*, Kala Press, London, 1995.
- Oguibe, Olu. *Open the Gate* in "ASAI", 09/19/2006.
- Okeke, Chika. *Beyond Either/or: Towards an Art Criticism of Accommodation* in *Art Criticism and Africa*, (dir.) Katy Deepwell, Saffron Books, African Art and Society Series, London, 1997, p. 89-93.
- Open 16: The Art Biennial as a Global Phenomenon*, (dir.) Maria Hlavajova, Michael Hardt, Boris Groys, Thierry de Duve, NAI Publishers, Rotterdam, 2009.
- Orestano, Francesca. *Il pittoresco nel paesaggio della cultura occidentale: valore attuale di una risorsa estetica in Paesaggi culturali = Cultural landscapes: rappresentazioni, esperienze, prospettive*, (dir.) Rossella Salerno, Gangemi, Roma, 2008, p. 51-57.
- Otro Pais: Escalas Africanas (Another Century: African Stepovers)* (dir.) Simon Njami et Joëlle Busca (coordinamento generale di Orlando Britto Jinorio), Centro Atlantico de Arte Moderno, Les Palmas de Gran Canaria, 1994 (Las Palmas de Gran Canaria, 15/11/1994-15/01/1995 et Palma de Mallorca Fundacion "La Caixa", 15/02-16/04/1995).
- Out of Africa*, Saatchi Gallery, London, 1993 ; *Big City: Artists from Africa*, Serpentine Gallery, London, 1995 (dir.) Jean Pigozzi et Julia Peyton-Jones (20/09-05/12/1995), dans *Africa95. 100% Africa*, (dir.) André Magnin, The Guggenheim Museum Bilbao, Spagna (10/2006-02/2007).
- Over Here: International Perspectives on Art and Culture*, (dir.) Gerardo Mosquera et Jean Fisher, The MIT Press, 2005.
- Overview of Evaluation Guides in the Commission*, European Commission, Budget Directorate General, Evaluation Unit, Bruxelles, 10/2004.
- Owens, Craig. *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism* in *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, (dir.) Craig Owens et Scott Stewart Bryson, University of California Press, Berkeley, 1992, p. 166-190.
- Paesaggi culturali = Cultural landscapes: rappresentazioni, esperienze, prospettive*, (dir.) Rossella Salerno, Gangemi, Roma, 2008.
- Paoletti, Giulia et Francesca Recchia. *The Triangle Arts Trust: Interview with Robert Loder* in "Africa e Mediterraneo", dossier 'Oggetti d'arte' nei musei e nelle collezioni nell'Africa contemporanea: le poste in gioco, (dir.) Giovanna Parodi da Passano et Sandra Federici, n. 2-3/07 (60-61), 11/2007, p. 91-95.
- Paoletti, Giulia. *Cultural and Artistic Initiatives in Douala in Douala in Translation*, (dir.) Marilyn Douala Bell et Lucia Babina, Episode Publishers, Rotterdam, 2007, p. 243-247.

- Parodi da Passano, Giovanna et Alessandra Brivio. *Introduzione* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Africa : turismo e patrimonio*, (dir.) Giovanna Parodi da Passano et Alessandra Brivio, n. 65-66, 03-04/2008, p. 2-9.
- Parodi da Passano, Giovanna. *Introduzione. Le "loro" Afriche* in "Africa e Mediterraneo". n. 02-03/99, 12/1999, p. 4-13.
- Parodi da Passano, Giovanna. *L'apertura del Musée du quai Branly* in "Africa e Mediterraneo", n. 55, 01/2006, p. 77-79.
- Patrimoine Culturel et Création Contemporaine-en Afrique et dans le Monde Arabe*, (dir.) Mohamed Aziza, Les Nouvelles Editions Africaines, Dakar, 1977.
- Patrimonio e Intercultura*, (dir.) Fondazione ISMU – Iniziative e Studi sulla Multietnicità, Milano.
- Pelleti, Jacques. *Messageurs d'une culture qui régénère notre imaginaire* in *Art contemporain du Sénégal* (catalogo esposizione 18/09-28/10/1990), Paris, 1990.
- Pensa, Iolanda Pensa. *Import-Export. History of the History of Contemporary African Art* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Sulla storia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Iolanda Pensa et Sandra Federici, n. 55, 01/2006, p. 5-8.
- Pensa, Iolanda. *Check List* in "Mousse", 06/2007.
- Pensa, Iolanda. *Dak'Art 2000* in "Flash Art", n. 223, vol. 33, été 2000, p. 46-47.
- Pensa, Iolanda. *Dak'Art 2002-Dieci anni di esperienza* in "Africa e Mediterraneo", n. 01-02/02 (39-40), 09/2002, p. 86-88.
- Pensa, Iolanda. *Introduzione : Douala come caso studio* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 5-9.
- Pensa, Iolanda. *Les Biennales de Venise, du Caire et de Dakar* in *Créations artistiques contemporaines en Pays d'Islam : Des arts en tensions*, (dir.) Jocelyne Dakhli, Editions Kimé, Paris, 2006, p. 573-588.
- Pensa, Iolanda. *Make It Sexy : La promozione dell'arte contemporanea africana* in *L'arte etnica tra cultura e mercato*, (dir.) Guido Candela et Maurizio Biordi, Skira, Milano, p. 93-132.
- Pensa, Iolanda. *The 9th International Cairo Biennial : Pass me a Balloon* in "Nefas Art Magazine", 01/2004.
- Pensa, Iolanda. *TransCape (24/03/2007-02/05/2007)* in "Domus", n. 898, 12/2006 et in "Artthrob", 02/2007.
- Perché / ? (appartiene al futuro)*, (dir.) Giacinto Di Pietrantonio, Magazzino d'arte Moderna.
- Perniola Mario, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino, 2000.
- Perniola, Mario. *Beyond Neo-Classicism and Primitivism* in "Atlantica", n. 04, 1992, p. 102-106.
- Perrazone, Christian. *Master Sow or "when attitudes become forms"* in "Atlantica", n. 06, 1994, p. 136-139.
- Picasso, Dakar* (Musée Dynamique), 1972 (06/04-06/05/1972).
- Picton, John. *Frustrated Visionaries in Transitions*, The Africa Centre, London, 2005, p. 7-8.
- Picton, John. *In Vogue, or The Flavour of the Month : The New Way to Wear Black in Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe et Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) et MIT Press, London, 1999, p.115-126.
- Picton, John. *In Vogue, or the Flavour of the Month. The New Way to Wear Black* in "Third Text" *Africa Special Issue*. n. 23, Summer 1993, p. 89-98.
- Picton, John. *Tradition et XX siècle* in *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, (dir.) N'Goné Fall et Jean-Loup Pivin, Editions Revue Noire, Paris, 2001, p. 329-333.
- Picton, John. *Yesterday's cold mashed potatoes* in *Art criticism and Africa*, (dir.) Katy Deepwell, Saffron Books, African Art and Society Series, London, 1997, p. 21-25.
- Pires, Jean. *Applui renouvelé de l'Union européenne* in "Le Soleil", n. 8366, 22/04/98.
- Pires, Jean. *Biennale des arts de Dakar : L'expertise italienne en renfort* in "Le Soleil", 02/11/2001.
- Pires, Jean. *L'équation des infrastructures* in "Le Soleil", 23/08/2001.
- Pires, Jean. *Monnaie virtuelle : Un Afro s'il vous plait...* in "Le Soleil", 14/05/2002, p. 3.
- Pires, Jean. *Selection Dak'Art 2002 : Prédominances des oeuvres en trois dimensions* in "Le Soleil", 18/12/2001.
- Pires, Jean. *Zone Art (chronique) : Dak'Art 2002, dix ans et le monde à conquérir* in "Le Soleil", 06/09/2001.
- Pissarra, Mario. *Dirty Laundry : Can we think beyond Venice* in "ASAI", 07/06/2007.
- Pivin, Jean-Loup et Simon Njami. *Dak'art 1998* in "Revue Noire", n. 29, 06-07-08/1998, p. 76-79.
- Pivin, Jean-Loup et Simon Njami. *Dak'Art, Biennale de l'art africain contemporain de Dakar. Africus, Biennale de Johannesburg* in "Revue Noire", n. 17, 06-08/1995, p. 88-89.
- Pivin, Jean-Loup et Simon Njami. *Young Design Fair* in "Revue Noire", n. 29, 06-07-08/1998, p. 80-81.
- Pivin, Jean-Loup. *Biennale des Arts de Dakar 1996* in "Revue Noire", n. 21, 06-07-08/1996, p. 95.
- Pivin, Jean-Loup. *Biennale des Arts de Dakar 1996* in "Revue Noire", n. 22, 09-10-11/1996, p. 87-88.
- Pivin, Jean-Loup. *De l'exposition* in "Revue Noire", n. 24, 03-05/1997, p.82-83.
- Pivin, Jean-Loup. *Des arts sans histoire, même si* in *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, (dir.) N'Goné Fall et Jean-Loup Pivin, Editions Revue Noire, Paris, 2001, p. 21.

- Pivin, Jean-Loup. *L'art de l'autre côté du miroir... de l'imagerie à l'art* in "Revue Noire", n. 32, 03-05/1999, p. 93.
- Pivin, Jean-Loup. *L'invention de l'artiste* in *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, (dir.) N'Goné Fall et Jean-Loup Pivin, Editions Revue Noire, Paris, 2001, p. 152-153.
- Pivin, Jean-Loup. *La ville de toutes des expressions* in *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, (dir.) N'Goné Fall et Jean-Loup Pivin, Editions Revue Noire, Paris, 2001, p. 78-86.
- Pivin, Jean-Loup. *Le doute s'installe...* in *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, (dir.) N'Goné Fall et Jean-Loup Pivin, Editions Revue Noire, Paris, 2001, p. 262-267.
- Pivin, Jean-Loup. *Le rêve éveillé d'une Afrique nouvelle* in *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, (dir.) N'Goné Fall et Jean-Loup Pivin, Editions Revue Noire, Paris, 2001, p. 214-215.
- Pivin, Jean-Loup. *Les artistes messagers* in *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, (dir.) N'Goné Fall et Jean-Loup Pivin, Editions Revue Noire, Paris, 2001, p. 148-149.
- Pivin, Jean-Loup. *Les couleurs de la différence. Biennale des Arts de Dakar, Sénégal 1996* in "Revue Noire", n. 21, 06-08/1996, p. 95.
- Pivin, Jean-Loup. *Les Précurseurs* in "Revue Noire", n. 07, 12/1992-01-02/1993, p. 26.
- Pivin, Jean-Loup. *Postulats et convictions* in *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, (dir.) N'Goné Fall et Jean-Loup Pivin, Editions Revue Noire, Paris, 2001, p. 8-11.
- Pivin, Jean-Loup. *Set Setal : histoire d'une parole qui tue* in "Revue Noire", n. 07, 12/1992-01-02/1993, p. 26.
- Pivin, Jean-Loup. *Suites Africaines* in "Revue Noire", n. 25, 06-08/1997, p. 91-92.
- Pizzoccaro, Irene. *Dalla Biennale di Dakar al mercato internazionale dell'arte africana contemporanea*, tesi di laurea, Università Commerciale "L. Bocconi", Corso di laurea in Economia per le Arti, la Cultura e la Comunicazione. Milano, 2005.
- Poiana, Marina. *Meschac Gaba : Il museo temporaneo d'arte africana contemporanea* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Sulla storia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Iolanda Pensa et Sandra Federici, n. 55, 01/2006, p. 57-60.
- Poivre d'Arvor, Olivier in *Africa Remix*, Centre Pompidou, Paris, 2005, p. 8.
- Poli, Francesco. *Il sistema dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1999.
- Politics and Culture are Hard to Separate : Els van der Plas interviewed by Sandra Jongenelen* in *All That Dutch : International Cultural Politics*, (dir.) Taco de Neef (Fondation Mondriaan) et Femke Von Woerden-Tausk (SICA), NAI Publishers, Rotterdam, 2005, p. 53-56.
- Polveroni, Adriana. *This is contemporary ! Come cambiano i musei d'arte contemporanea*, Franco Angeli, Milano, 2007.
- Pontié, Emmanuelle. *L'Afrique a mal à son art...* in "Jeune Afrique magazine", n. 133, 05/1996.
- Pontié, Emmanuelle. *Les Africains d'abord !* In "Jeune Afrique", n. 1947, 06-14/05/1996, p. 24.
- Pop Art and Vernacular Cultures*, (dir.) Kobena Mercer, Iniva - Institute of International Visual Arts, The MIT Press, Cambridge-London, 2007.
- Pope, L., William. *The Whole Entire World : Interview by Amy Horschak* in *Dak'Art 2006*, Dakar, 2006, p. 382.
- Premier Festival Mondial des Arts Nègres*, Dakar, 1966 (01-24/04/1966).
- Price, Sally. *Primitive Art in Civilized Places*, University of Chicago, 1989.
- Primitivism and Twentieth-Century Art*, (dir.) Jack Flam with Miriam Deutch, University of California Press, Berkeley et Los Angeles et London, 2003.
- Primitivism in 20th Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern*, Museum of Modern Art, New York, 1984.
- Prince Claus Annual Report 2005-2009.
- Prince Claus Awards, 2005-2009.
- Pröpper, Henk. *Introduction : A Strong Artistic Heartbeat* in *All That Dutch : International Cultural Politics*, (dir.) Taco de Neef (Fondation Mondriaan) et Femke Von Woerden-Tausk (SICA), NAI Publishers, Rotterdam, 2005, p. 11.
- Public Work : 1995-2000 five years praktijkbureau beeldende kunstopdrachten*, (dir.) Wilfried Lentz, SKOR, Amsterdam, 2001.
- Public Art by the Book*, (dir.) Barbara Goldstein, University of Washington Press, Seattle, 2005.
- Quaini, Marco. *I paesaggi invisibili in Paesaggi culturali = Cultural landscapes : rappresentazioni, esperienze, prospettive*, (dir.) Rossella Salerno, Gangemi, Roma, 2008.
- Quaini, Massimo. *Il mondo come rappresentazione*, tiratura limitata di Luca Vitone, Galleria Paolo Vitolo, Milano, 1992.
- Quando la cultura fa la differenza. Patrimonio, arti e media nella società multiculturale*, (dir.) Simona Bodo et Maria Rita Cifarelli, Meltemi, Roma, 2006.
- Quemin, Alain. *L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international : La place des pays "périphériques" à "l'ère de la globalisation et métissage"* in "Sociologie et Sociétés", vol. 34, n. 2, p. 15-40.

- Quemin, Alain. *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, Direction Générale de la Coopération Internationale et du Développement, Ministère des Affaires Etrangères, Juin 2001.
- Ramonedá, Josep in *Africas: The Artist and the City – A Journey and an Exhibition*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 2001, p. 7.
- Rauch, Marie-Ange. *Le bonheur d'entreprendre : les administrateurs de la France d'outre-mer et la création du Ministère des affaires culturelles*, Comité d'histoire du Ministère de la culture, Paris, 1998.
- Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe et Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) et MIT Press, London, 1999.
- Recchia, Francesca. *The Last Angel of History : l'Africa della Diaspora* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 78-79.
- Recchia, Francesca. *Utopian Perspectives in Re-Writing Art History : Rasheed Araeen Interviewed by Francesca Recchia in London, November 2005* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Sulla storia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Iolanda Pensa et Sandra Federici, n. 55, 01/2006, p. 9-11.
- Remaking History*, (dir.) Barbara Kruger et Phil Mariani, Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, n. 4, Bay Press, Seattle, 1989.
- Rencontres Africaines*, Institute du Monde Arabe, Paris, 1994.
- Rencontres et Echanges-Dak'Art 2002*, Dakar, 2002.
- Repenser la coopération culturelle en Afrique : Rencontres Africalia d'Ostende 27-29/05/2003, Rencontres Africalia de Liège 26-27/06/2003, Rencontres Africalia de Bruxelles 18-20/09/2003*, (dir.) Joëlle Busca, Africalia, Bruxelles, 2004.
- Revue Noire. La testimonianza di N'Goné Fall a cura di Irene Amodei e Iolanda Pensa* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Sulla storia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Iolanda Pensa et Sandra Federici, n. 55, 01/2006, p. 13-16.
- Richards, Colin. *About Face : Aspects of Art History and Identity in South African Visual Culture* in *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe et Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) et MIT Press, London, 1999, p. 348-373.
- Richards, Colin. *Peripheral vision : Speculations on art criticism in South Africa* in *Art criticism and Africa*, (dir.) Katy Deepwell, Saffron Books, African Art and Society Series, London, 1997, p. 73-87.
- Richards, Colin. *Retaining this Fire* in "Atlantica", n. 11, 1995, p. 132-144.
- Rojas-Sotelo, Miguel Leonardo Cultural. *Maps, Networks and Flows : The History and Impact of the Havana Biennale 1984 to the present*, Ph.D dissertation, History of Art and Architecture University of Pittsburgh, 2009.
- Rougnaux, Cécile. *Les doléances des artistes pour la prochaine édition* in "Sud Quotidien", n. 2131, 12/05/2000, p. 6.
- Royes, Manuel. *Africas : The Artist and the City – A Journey and an Exhibition*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 2001, p. 5.
- Sablosky, Juliet Antunes. *Recent Trends in Department of State Support for Cultural Diplomacy : 1993-2002* in *U.S. Cultural Diplomacy : Where Are We Now ? Five Papers Published by the Center for Arts and Culture*, Center for the Arts and Culture, Washington DC, 2002, p. 1.
- Sacks, Ruth. *Tropical High Tech : Recent activities of the Trienal de Luanda* in "Artthrob", n. 101, 01/2006.
- Said, Edward. *Orientalism*, Pantheon Books, New York, 1979.
- Saint Front, Jacques de et Michel Veillard. *L'entreprise devrait présenter trois bilans : économique, social et environnemental* in "Novo-Ideo.org", 26/08/2010.
- Salerno, Rossella. *Introduzione : Mediare culture per i paesaggi* in *Paesaggi culturali = Cultural landscapes : rappresentazioni, esperienze, prospettive*, (dir.) Rossella Salerno, Gangemi, Roma, 2008, p. 8.
- Salon de l'Amitié-Dak'Art 92*, Dakar, 1992, p. 16.
- Salon des Artistes Sénégalais*, Dakar (Musée Dynamique), 1973- (salon annuel).
- Saltz, Jerry. *Biennial Culture* in "Artnet", 02/07/2007.
- Sankalé, Sylvain. *Dak'art 2000 !* in *Dak'Art 2002 : 5eme Biennale de l'Art Africain Contemporain* (cat. expo), La Biennale des Arts de Dakar, Dakar, 2002, p. 152.
- Sarr, M. *La nouvelle politique de Wade* in "Walfadjri", n. 2446, 10/05/2000, p. 4.
- Sarre, Ismaïla. *La Touche de l'Union Européenne* in "Sud Quotidien", n. 1511, 22/04/98.
- Sassen, Saskia. *Cities in a World Economy*, Pine Forge Press, London, 2000.
- Sassen, Saskia. *The Global City : Introducing a Concept and its History* in *Mutations*, ACTAR et Arc en rêve centre d'architecture, Barcelona et Bordeaux, 2000, p. 104-115.
- Sassen, Saskia. *Whose City is it ? Globalisation and the Formation of New Claims* in *Trade Routes : History and Geography : 2nd Johannesburg Biennale*, (dir.) Okwui Enwezor, Johannesburg, 1997, p. 56-62.
- Savané, Yaya. *Le malaise des musées d'ethnographie* in "Africa e Mediterraneo", n. 62, 04/2007, p. 14-16.
- Schappell Elissa et Rob Spillman. *The continental shelf* in "Vanity Fair", 07/2007.

- Scharfstein, Ben-Ami. *Art Without Borders : A Philosophical Exploration of Art and Humanity*, University of Chicago Press, Chicago, 2009.
- Schaub, Didier. *The Douala Urban Salon (SUD-Salon Urbain de Douala)* in *Douala in Translation*, (dir.) Marilyn Douala Bell et Lucia Babina, Episode Publishers, Rotterdam, 2007, p. 125-128.
- Scherer, Bernd. *Johannesburg Biennale : Interview with Lorna Ferguson* in "Third Text", 9, n. 31, 1995, p. 83.
- Schjeldahl, Peter. *The Art World : Festivalism* in "The New Yorker", 5/07/1999.
- Schroth, Mary Angela. *A Look Back in Time : Incroci del Sud. Contemporary Art from South Africa* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Sulla storia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Iolanda Pensa et Sandra Federici, n. 55, 01/2006, p. 50-51.
- Schroth, Mary Angela. *Artisti africani alla Biennale di Venezia* in "Africa e Mediterraneo". n. 02-03/99, 12/1999, p. 116-117.
- Schroth, Mary Angela. *Cultural Tourism : The Story of Sala 1 Viaggi* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Africa : Turismo e patrimonio*, (dir.) Giovanna Parodi da Passano et Alessandra Brivio, n. 65-66, 03-04/2008, p. 89-91.
- Schroth, Mary Angela. *Dak'Art 2000 : La Panafricaine des Arts Plastiques* in "Africa e Mediterraneo", n. 03/00 (33), 12/2000, p. 121.
- Seck, Guèye Alassane. *Dak'Art 96-L'heure du bilan* in "Démocraties", 06/1996, p. 3.
- Seck, Mohamadou. *Passion légitime* in "Démocraties", 06/1996, p. 3.
- Seck, Mouhamadou. *L'école de Dakar* in "Démocraties", 14/05/96, p. 5.
- Seck, Sidé. *Dak'art à Dakar : enjeux et défis* in *Dak'Art 2010 : 9ème Biennale de l'art africain contemporain* (cat. expo.), Dakar, 2010, p. 166.
- Seck, Sidy. *L'art et les nouvelles technologies de l'information et de la communication (ntic) (suit et fin)* in "Le Matin", 18-19-20/05/2002, p. 7.
- Séminaire pour les lieux de culture et d'art émergents sur le continent africain*, Kër Thioassane, Biennale de Dakar off, Dakar, 2004.
- Senegal Behind Glass : Images of Religious and Daily Life*, (dir.) Anne-Marie Bouttiaux-Ndiaye, Prestel-Verlag, Munich et New York, 1994 (Hamburgische Museum für Völkerkunde, Hamburg, 30/06-18/09/1994).
- Senghor, Léopold Sédar. *The Role and Significance of the Premier Festival Mondial Des Arts Nègres* in *Seven Stories about Modern Art in Africa*, (dir.) Clémentine Deliss, Flammarion, Paris-New York, 1995, p. 224-226.
- Senghor, Leopold Sedar. *The Spirit of Civilisation or the Laws of African Negro Culture* in *First International Congress of Black Writers and Artists*, ed. Presence Africaine, Paris, 1956, p. 51-64.
- Serieys, Guy. *Cooperation et culture* in "Revue Noire", n. 07, 12/1992-01-02/1993, p. 27.
- Serrao, Angelique. *Johannesburg, the Other Greatest City* in "Art South Africa", vol. 4, n. 1, Spring 2005, p. 13-14.
- Seven Stories About Modern Art in Africa*, (dir.) Clémentine Deliss, Whitechapel, London, 1995 (27/09-26/11/1995 all'interio di Africa95).
- Sharing Diversity : National Approaches to Intercultural Dialogue in Europe An ERICarts Study for the European Commission*, (dir.) ERICarts Institute-European Institute for Comparative Cultural Research, 2008.
- Shifting Map : Artists' platforms and strategies for cultural diversity*, (dir.) Gertrude Flentge et RAIN Artists' Initiatives Network, NAI Publishers, Rotterdam, 2004.
- Shire, George. *Art criticism of Africa outside of Africa : A reply to Olu Oguibe* in *Art criticism and Africa*, (dir.) Katy Deepwell, Saffron Books, African Art and Society Series, London, 1997, p. 107-110.
- Shonibare, Yinka. *Fabric and the Irony of Authenticity* in "Atlantica", n. 19, 1998, p. 138-139.
- Siedert, Nadine. *Angola Pop (2005-2007) : la première Triennale de Luanda* in "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008. Fernando Alvim (int.), Venezia, 22/04/2007.
- Signorini, Italo. *I modi della cultura*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1992.
- Silent Zones : On Globalisation and Cultural Interaction*, (dir.) Gertrude Flentge et RAIN Artists' Initiatives Network, Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam, 2001.
- Silent Zones : On Globalisation and Cultural Interaction*, (dir.) Gertrude Flentge et RAIN Artists' Initiatives Network, Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam, 2001.
- Silva, Bisi. *Dak'Art 08 : Chasing Shadows* in "Artinfo", 23/05/2008.
- Silva, Bisi. *Dak'Art 2000 : The Millennium Biennale ?* In "Third Text", n. 53, inverno 2000-2001, p. 103-106.
- Silva, Olabisi. *Africa95 : Cultural colonialism or cultural celebration in Art criticism and Africa*, (dir.) Katy Deepwell, Saffron Books, African Art and Society Series, London, 1997, p. 15-20.
- Simone Abdumaliq et David Hecht. *Masking Magic. Ambiguity in Contemporary African Political and Cultural Practices* in "Third Text" Africa Special Issue. n. 23, Summer 1993, p. 107-113.

- Simone, AbdouMaliq. *Always Somewhere Else : Local Navigation in Douala in Douala in Translation*, (dir.) Marilyn Douala Bell et Lucia Babina, Episode Publishers, Rotterdam, 2007, p. 37-55.
- Simone, AbdouMaliq. *Uncertain Rights to the City* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 37-41.
- Skrebowski, Luke. *Augmenting Reality : Pervasive Computing, Spacial Practice, Interface Politics in Did Someone Say Participate ? An Atlas of Spacial Practice*, (dir.) Markus Miessen et Shumon Basar, The MIT Press, Cambridge, 2006, p. 42.
- Snap Judgments : New Positions in Contemporary African Photography*, (dir.) Okwui Enwezor, International Center of Photography, New York, 2006.
- Snipe, Tracy D. *Arts and Politics in Senegal 1960-1996*, Africa World Press, Trenton (NJ) / Asmara, 1998.
- Sörlin, Sverker. *Can Places Travel ?* in *Documenta 1 Platform 5 : Exhibition*, (dir.) Okwui Enwezor, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2002,
- Sosibo, Kwanele. *A Mouthpiece for Intellectual*, 26/05/2006.
- Sotiaux, Daniel. *Dix ans déjà !* in *Dak'Art 2002 : 5eme Biennale de l'Art Africain Contemporain* (cat. expo), La Biennale des Arts de Dakar, Dakar, 2002, p. 155-158.
- Soulillou, Jacques et André Magnin. *Contemporary Art of Africa*, Thames and Hudson, New York-London, 1996.
- Soulillou, Jacques. *Exposition ou cabinet de curiosité ? "Africa Explores : 20th Century African Art"* in "Revue Noire", n. 02, 09/1991, p. 54-55.
- South Meets West*, (dir.) Bernhard Fibicher, Yacouba Konaté et Yvonre Vera, Bern, 2000 (Accra 10/11-05/12/1999 et Bern 06/04-25/06/2000).
- Sow Huchard, Ousmane. *Le 1er Festival Mondial des arts nègres* in *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, (dir.) N'Goné Fall et Jean-Loup Pivin, Editions Revue Noire, Paris, 2001, p. 224-229.
- Soyinka, Wole. *Myth, Literature, and the African World*, Cambridge University Press, Cambridge et New York, 1976.
- Soyinka, Wole. *Senghor : Lessons in Power* in "Research in African Literatures", 33, n. 4, 2002, p. 1-2.
- Soyinka, Wole. *The Burden of Memory, the Muse of Forgiveness*, Oxford University Press, New York, 1999.
- Spaid, Sue. *Assembling Africa-Report from Dakar* in "Art in America", 05/1997, p. 47-53.
- Spécial Dakar-Sénégal*, dossier "Revue Noire", (dir.) Jean-Loup Pivin, François Belorgey, Gilles-Eric Foadey et Bouna Medoune Seye, n. 07, Paris, 12/1992-01-02/1993.
- Spinelli, Luigi. *Biennale di Architettura di Venezia* in "Domus", 14/09/2006.
- Spranzi A., *Economia dell'arte*, Unicopli, Milano, 2003.
- Steiner, Christopher B. *Africa in Transit*, Cambridge University Press, Cambridge (UK), 1994, p. 220.
- Ströter-Bender, Jutta. *L'art contemporain dans les pays du "Tiers-monde"* (ed. or. *Zeitgenössische Kunst der "Dritten Welt"*, 1991), L'Harmattan, Paris, 1995, p. 5.
- Strother, Zoe Sarah. *Fieldwork and the text preceding the (question) mark : Prolegomena for a response to Mudimbe's "African art as a question Mark"* in "RES : Anthropology and Aesthetics", n. 39, 2001, p. 41-60.
- Subirós, Pep in *Africas : The Artist and the City - A Journey and an Exhibition*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 2001.
- Subirós, Pep. *Dakar : Le Village dans la Ville* in *Africas : The Artist and the City-A Journey and an Exhibition* (cat. expo), (dir.) Pep Subiros, Centre de Cultura Contemporania de Barcelona, Barcelona, 2001, p. 16-25.
- Suivez la guide* in "Walfadjri", n. 1245, 09/05/96, p. 6.
- Supports et circulations des savoirs et des arts en Afrique et dans le monde*, Centre d'études africaines (Ceaf), EHESS, 2005.
- Susca, Vincenzo et Derrick de Kerckhove. *Transpolitica : Nuovi rapporti di potere e di sapere*, Apogeo, Milano, 2008.
- Sy, El Hadji. *Lettre à Pierre Lods* in "Revue Noire", n. 07, 12/1992-01-02/1993, p. 17.
- Sy, Kalidou. *Biennale de Dakar 92 : Confrontation ?* In "Revue Noire", n. 07, 12/1992-01-02/1993, p. 16.
- Sylla, Abdou. *Arts Plastiques et Etat au Sénégal : Trente Cinq Ans de Mécénat au Sénégal*, Dakar, IFAN-Ch.A.Diop, 1998.
- Sylla, Abdou. *L'architecture sénégalaise contemporaine*, L'Harmattan, Paris, 2000.
- Symposium on Art Critics. The Biennialization Era*, (dir.) AICA international, ACCA, Associació Catalana de Crítics d'Art (Catalan Association of Art Critics), 10/11/2006.
- Systems Art Symposium*, (dir.) Chris Smith, Whitechapel Art Gallery, London, 26-27/10/2007.
- Taking the Matter into Common Hands : On Contemporary Art and Collaborative Practices*, (dir.) Johanna Billing, Maria Lind et Lars Nilsson, iaspis et black dog publishing, Stockholm et London, 2007.
- Talen, Emily et Cliff Ellis. *Cities as Art : Exploring the Possibilities of an Aesthetic Dimension in Planning* in "Planning Theory & Practice", vol. 5, n. 1, 03/2004, p. 11-32.
- Tall, Mamadou Jean-Charles. *Il faut bien commencer quelque part...* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 30-37.

- Tambadou, Moustapha (dir.), *Les convergences culturelles au sein de la nation sénégalaise* (atti delle conferenze di Kaolack 08-13/06/1994), Ministère de la Culture, Dakar, 1994, p. 366.
- Tamm, Ditlev. *Chaging Places in Sted/Place : Denmark/South Africa 2003/2004*, (dir.) Doris Bloom, Denmark, 2003, p. 8-9.
- Tapela, Nigel. *Public Art in Urban Public Spaces : Exploring Civic Design* in *ibidem*, p. 42-43.
- Tavecchia, Elena. *Africa Remix. The Art of a Continent* in "Africa e Mediterraneo", n. 51-52, 01-02/2005, p. 121-124.
- Tayou, Pascal Marthine. *Biennale de La Havane, Cuba. Se regarder à travers une fenêtre* in "Revue Noire", n. 25, 06-08/1997, p. 94.
- Tayou, Pascale Marthine. *Moustapha Dimé. Je ne rêve que de lumière* in "Revue Noire", n. 29, 06-08/1998, p. 88-90.
- Tendances et Confrontations : Exposition d'Art contemporain*, Dakar, 01-24/04/1966.
- Tenq*, esposizioni annuali organizzate a Dakar dagli artisti dal *Village des Arts*. Le esposizioni furono organizzate nel 1980, 1981, 1982 et 1983.
- Territoires de la création : Artistes, institutions et opérateurs culturels Pour un développement durable en Afrique, Actes des Rencontres internationales Lille 26-28/09/2000*, AFAA et Culture et Développement, Lille, 2000.
- The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*, (dir.) Hal Foster, The New Press, New York, 2002.
- The Biennial Reader : An Anthology of Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, (dir.) Elena Filipovic, Marieke van Hal et Solveig Øvstebø, Hatje Cantz-Bergen Kunsthall, 2010.
- The District Six : Public Sculpture Project*, (dir.) Crain Soudien et Renate Meyer, The District Six Museum Foundation, Cape Town, 1997.
- The Global Art World : Audiences, Markets, and Museums*, (dir.) Hans Belting et Andrea Buddensieg, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2009.
- The House. The Cultures. The World. Fifty Years : From the Congress Hall to the House of World Cultures*, (dir.) Bernd M. Scherer, Nicolaische Verlagsbuchhandlung GmbH, Berlin, 2007.
- The Idea of Africa (re-invented) #1 : INVISIBLE BORDERS*, Kunsthalle Bern, 22/10-05/12/2010.
- The Jean Pigozzi Contemporary African Art Collection at the Saatchi Collection*, The Saatchi Gallery, London, 1992.
- The Manifesta Decade : Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials*, (dir.) Barbara Vanderlinden et Elena Filipovic, MIT Press, 2005.
- The New Gate Keepers : Emerging Challenges to Free Expression in the Arts*, (dir.) najp National Arts Journal Programme, Columbia University, New York, 2003.
- The Rockefeller Foundation for the 21st Century : Smart Globalization : Benefiting More People, More Fully, in More Places*, The Rockefeller Foundation, New York, 2008.
- The Short Century-Indipendence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*, (dir.) Okwui Enwezor, Ps1, New York, 2002 (esposizione itinerante 2000-2001).
- Therond, Eve. *Guerrilla Art* in "Fifth Issue", 2007, p. 20-27.
- Theroux, Paul. *Tarzan is an Expatriate* in "Transition", n. 76-76, 1997, p. 48.
- Third Text Reader on Art, Culture and Theory : Art, Culture, and Theory*, (dir.) Rasheed Araeen, Sean Cubitt, Ziauddin Sardar, Londra, Continuum International Publishing Group, 2002.
- Thompson, Don. *The \$12 Million Stuffed Shark : The Curious Economics of Contemporary Art*, Palgrave Macmillan, New York, 2008.
- Thorin, Valérie. *Arts Plastiques-C'est l'année du Dak'Art !* in "Afrique Magazine", 05/2000, p. 40.
- Thornton, Sarah. *Seven Days in the Art World*, W.W. Norton, New York, 2008.
- To Biennial or not to Biennial ?*, *BBC Bergen Biennial Conference 2009*, Bergen Kunsthalle, Bergen, 17/09/2009.
- Trade Routes-History and Geography-Second Johannesburg Biennale*, (dir.) Okwui Enwezor, Johannesburg, 1997.
- TransAfricana : artisti contemporanei*, (dir.) Mary Angela Schroth, Sandra Federici Andrea Marchesini Reggiani, Lai-momo, Bologna, 2000 (San Giorgio in Poggiale, Collezioni d'arte e di storia della Fondazione Cassa di risparmio in Bologna, 15/01-24/02/2000).
- Transatlantic Dialogue : Contemporary Art In and Out of Africa*, (dir.) Michael D. Harris, Ackland Art Museum (12/12/1999-26/03/2000), Washington D.C., Smithsonian Institution (21/05-03/09/2000), Chicago, DuSable Museum of African American History (07/10-31/12/2000).
- Transferts*, (dir.) Toma Muteba Luntumbue, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 2003 dans *Africalia 03* (21/06-14/09/2003).
- Transforming the Crown : African, Asian and Caribbean Artistis in Britain, 1966-1996*, (dir.) Franklin Sirmans et Mora J. Beauchamp-Byrd, the Caribbean Cultural Center/African Diaspora, New York, 1997.
- Transitions : Botswana, Namibia, Mozambique, Zambia, Zimbabwe 1960-2004*, (dir.) Barbara Murray et John Picton, The Brunei Gallery (SOAS), London, in association with the *Africa Centre*, London, 2005.
- Transmission*, Rooseum, Malmö, 1991 ; *Transatlantico*, (dir.) Octavio Zaya, Centro Atlantico de Arte Moderno, Les Palmas de Gran Canaria, 1998 (15/04-14/06/1998).

- Trento, Giovanna. *La collezione Jean Pigozzi e il caso Seydou Keita* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Sulla storia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Iolanda Pensa et Sandra Federici, n. 55, 01/2006, p. 25-30.
- Tschumi, Bernard. *DE-, DIS-, EX-* in *Remaking History*, (dir.) Barbara Kruger et Phil Mariani, BayPress, Seattle, 1989, p. 259.
- Tufte, Edward. *Envisioning information*, Cheshire, Connecticut, Graphics Press, 1990.
- Turco, Angelo. *Geografie della complessità in Africa*, Unicopli, Milano, 1986.
- Turco, Angelo. *Verso una geografia della complessità*, Edizioni Unicopli, Milano, 1988.
- Turine, Roger Pierre. *Dak'Art 98 : en lice l'art africain contemporain-Rencontre et réflexions opportunes* in "La Libre Belgique", 1998, p. 108-111.
- Turine, Roger Pierre. *Une biennale de l'art africain* in "La Libre Belgique", n. 61, 07/06/96.
- Under siege, four African cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos Documenta XI, Platform 4*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2002.
- Unpacking Europe*, (dir.) Salah Hassan et Iftikhar Dadi, NAI Publishers, Rotterdam, 2002.
- Valdés Figueroa, Eugenio. *Angola : Excavations on the Periphery of History* in "Atlantica", n. 21, 1998, p. 178-187.
- Valdés Figueroa, Eugenio. *Recycling Modernity : Waste and the Anthropology of Artifacts in Contemporary African Art* in "Atlantica", n. 13, 1996, p. 137-142.
- Vanhamme, Marie, et Patrice Loubon. *Arts en Friches. Usines désaffectées, fabriques d'imaginaires*, Les Editions Alternatives, Paris, 11/2001.
- Vecco, Marilena. *La Biennale di Venezia Documenta di Kassel*, Franco Angeli, Milano, 2002.
- Veilleurs de Monde-Gbedji Kpontonlè-Une aventure béninoise*, Editions CQFD, Paris, 1998, p. 160 (Centre Culturel Français du Benin, 12/08-09/09/1997).
- Velthuis, Olav. *Imaginary Economics : Contemporary Artists and the World of Big Money*, NAI Publishers, Rotterdam, 2005.
- Vescia, Remo. *Aujourd'hui le mécénat : Traise entretiens sur le mécénat humaniste et humanitaire*, Editions Cerle d'Art, Paris, 1996.
- Vettese, Angela. *Artisti si diventa*, Carocci editore, Roma, 1998.
- Villani, Andrea. *Arte potere mercato : Economia e politica dell'arte*, Franco Angeli Editore, Milano, 1980.
- Vincent, Cédric. *CAPE 07. Gérer la ville par la marque* et Tobias Wendi, *CAPE 07-de l'art contemporain dans un environnement urbain dissonant* in "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008.
- Vincent, Cédric. *De Sim City au Musée. Mégalomanie urbaine dans la globalisation de l'espace artistique* in "Mouvements", n. 39-40, 05-09/2005, p. 83-93.
- Vincent, Cédric. *Ils construisent pour le futur...* in "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008.
- Vincent, Cédric. *Une biennale sous le chapeau : Notes pour une histoire des biennales absentes ou inachevées* in "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique : machine ou utopie ?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008.
- Virilio, Paul. *Open Sky*, Verso, London, 1997.
- Vitone, Luca. *Wide City* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 4/04 (50), 05/2005.
- Vitone, Luca. *Wide City*, Openspace, Milano, 1998.
- Vitone, Luca. *Wider City*, PAC, Milano, 05/04-18/05/2006 in *Less : Strategie alternative dell'abitare/Alternative Living Strategies*, (dir.) Gabi Scardi, 5 Continents Editions, Milano, 2006.
- Vogel, Sabine. *DAK'ART 1998. Africa Light* (traduzione in inglese) in "Universes in Universes"
- Vogel, Susan. *The Center for African Art in Africa Explores : 20th Century African Art*, New York, 2001, p. 3.
- Voices of the Transition : The Politics, Poetics and Practices of Social Change in South Africa*, (dir.) Edgar Pieterse et Frank Meintjies, Heinemann Publishers, Sandown, 2004.
- Volle, Hortense. *La promotion de l'art africain contemporain et les N.T.I.C.*, L'Harmattan, Paris, 2005.
- Waddekk, Heather. *A Tribute. Jock Whittet 1913-1996* in *Art criticism and Africa*, (dir.) Katy Deepwell, Saffron Books, African Art and Society Series, London, 1997, p.7.
- Wagner, Roy. *L'invenzione della cultura*, Mursia, Milano, 1992 (ed. or. *The invention of culture*, 1975).
- Warnier, Jean-Pierre. *La mondialisation de la culture*, Editions La Découverte, Paris, 1999.
- We Are the World : Carlos Amoraes, Alcia Framis, Meshac Gaba, Jeanne van Heeswijk, Erik van Lieshout*, Dutch Pavilion, 2003.
- Wegzeichen-Signs : Art From East Africa 1974-1989*, (dir.) Johanna Agthe, Museum für Völkerkunde, Frankfurt-am-Main, 1990.
- Weibel, Peter. *The Museum of the Future in Did Someone Say Participate ? An Atlas of Spacial Practice*, (dir.) Markus Miessen et Shumon Basar, The MIT Press, Cambridge, 2006, p. 173-186.

- Weil, Benjamin. *Crossing the Boundaries* in "Atlantica", n. 08, 1994, p. 130-134.
- Wells, William. *The Townhouse Gallery* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 44-45.
- Werner, Paul. *Museum S.p.A.: La globalizzazione della cultura* (ed. or. *Museum, Inc.: Inside the Global Art World*), Johan & Levi Editore, Milano, 2009; *Il nuovo museo*, (dir.) Cecilia Ribaldi, Il Saggiatore, Milano, 2005.
- What Makes a Great Exhibition?* (dir.) Paula Marincola, Philadelphia Exhibitions Initiative, Philadelphia, 2006.
- Where Art Worlds Meet: Multiple Modernities and the Global Salon. International Symposium*, (dir.) Robert Storr, Marsilio, Venezia, 2005.
- Why Africa? La Collezione Pigozzi*, (dir.) André Magnin, Fondazione Pinacoteca del Lingotto Giovanni e Marella Agnelli, Mondadori Electa, Milano, 2007 (Pinacoteca del Lingotto, Torino, 06/10/2007-03/02/2008).
- Wicomb, Zoe. *Five Afrikaner texts and the rehabilitation of whiteness* in "Chimurenga", Kaapstad! (and Jozi, The Night Moses Died), vol. 7, 2005, p. 26-35.
- Williamson, Sue et Ashraf Jamal. *Art in South Africa: The Future Present*, David Philip Publishers, Cape Town, 1996.
- Williamson, Sue. *Recovering an Urban History: The New Crossroads Memorial Boards Project* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 70-73.
- Williamson, Sue. *Resistance Art in South Africa*, St. Martin's Press, New York, 1990.
- Williamson, Sue. *The Trienal de Luanda is Coming: A New Vision for Art Events in Africa Based on an Interview with Fernando Alvim* in "Artthrob", n. 97, 09/2005.
- Winegar, Jessica. *Art et culture entre empire et souveraineté* in "Africultures", dossier *Festivals et biennales d'Afrique: machine ou utopie?*, n. 73, (dir.) Cédric Vincent, L'Harmattan, Paris, 2008.
- Wolf T., *Successo in arte*, Allemandi, Torino, 2004.
- World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, (dir.) Kitty Zijlmans et Wilfried Van Damme, Valiz, Amsterdam, 2008.
- Xuriguera, Gérard. *Dak'Art 98. Petitia Fièvres et Supplément d'âme* in "Cimaise", n. 254, 05-06/1998, p. 81-82.
- Yanguen, Hervé et Hervé Youmbi. *Cercle Kapsiki* in "eternalnetwork", 2002.
- Yanguen, Hervé et Hervé Youmbi. *Le Cercle Kapsiki* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Ars&Urbis*, (dir.) Iolanda Pensa, n. 50, 04/2004, p. 22-25.
- Yanguen, Hervé. *En traversant la ville in Douala in Translation*, (dir.) Marilyn Douala Bell et Lucia Babina, Episode Publishers, Rotterdam, 2007, p. 224-229.
- Zabunyan, Elvan. *L'approche critique du concept d'art africain et Africa remix* in "Africa e Mediterraneo", dossier *Sulla storia dell'arte africana contemporanea*, (dir.) Iolanda Pensa et Sandra Federici, n. 55, 01/2006, p. 17-24.
- Zaya, Antonio. *Meditations: on Spirituality in Art* in "Atlantica", n. 17, 1997, p. 191-193.
- Zaya, Octavio. *Interview with André Magnin* in "Atlantica", n. 05, 1993, p. 129-131.
- Zaya, Octavio. *Meaning in Transit: Framing the works of Boutros, Dridi, Ennadre, Gasteli and Naji* in *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, (dir.) Olu Oguibe et Okwui Enwezor, Institute of International Visual Arts (inIVA) et MIT Press, London, 1999, p. 295-299.
- Zaya, Octavio. *On Dak'Art 92* in "Atlantica", n. 05, 1993, p. 126-128.
- Zijlmans, Kitty. *The Discourse on Contemporary Art and the Globalization of the Art System* in *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, (dir.) Kitty Zijlmans et Wilfried Van Damme, Valiz, Amsterdam, 2008, p. 135-150.
- Zolghadr, Tirdad. *Multiculturalism is Better than Monoculturalism; Postcolonialism is Better than Colonialism. Rejoicing in a Fiesta of Tough Choices* in *A Fiesta of Tough Choices: Contemporary Art in the Wake of Cultural Policies*, Torpedo Press, Oslo 2007.
- Zuhur, Sherifa. *Images of Enchantment-Visual and Performing Arts of the Middle East*, The American University in Cairo Press, Cairo, 1998.

Légende

conf.	conférence
int.	interview
n.	numéro
int. v.	interview vidéo
int. en.	interview enregistrée
cat. expo.	catalogue d'exposition
conv.	conversation
ed. or.	édition originale
Cf.	confronter avec
dir.	direction de la publication ou commissaire de l'exposition

Remerciements

Je tiens à exprimer ma reconnaissance aux directeurs de recherche Jean-Loup Amselle et Rossella Salerno et à Giorgio Ferraresi, Luciano Caramel et Francesco Tedeschi.

Ma gratitude à ceux sans lesquels ce travail n'aurait pu être réalisé Matteo, Sebastiano et Filippo Romeo Crespi, Catherine de Senarclens, Francine Sacco, Michele Casanova, Giovanni Pensa, Carlo Maria Pensa, Giulia Paoletti, Fernando Alvim, Irene Amodei, Chiara Anzalotta, Rasheed Araeen, Lucia Babina, Farzanah Badsha, Ivan Bargna, Michela Beati, Lisa Binder, Rossella Biscotti, Simona Bodo, Stefano Boeri, Maddalena Bregani, Gabriel Cisse, Silvia Coatti, Elena Corsi, Alison Curtis, Mamadou Fall Dabo, Ilaria Di Napoli, Sylviane Diop, Enrico Dodi, Marilyn Douala Bell, Ntone Edjabe, Amar Fall, N'Goné Fall, Mounir Fatmi, Sandra Federici, Eloi Ficquet, Davide Fornari, Silvia Forni, Francesco Franceschi, James Garner, Michele Germano, Tania Giancesin, Joseph Grima, Germaine Gueye, Khaled Hafez, Christian Hanussek, Sue Herrick, Iman Issa, Fred Jardin, Abdellah Karroum, Elena Kasko, Kinsey Katchka, Goddy Leye, Nicolas Lieber, Marion Louisgrand, Lionel Manga, Tanner Methvin, Serge Michel, Ivan Moscati, Moataz Nasr, Simon Njami, Albrizia Pensa, Yolanda Pensa, Pietro Pensa, Cristina Perillo, Roberto Pinto, Francesca Recchia, Ruth Rensburg, Heather Runswick, Rémi Sagna, Didier Schaub, Jean de Senarclens, Tracy Stevens, Giorgina Tompson, Tania Tribe, Aimee Urmanita, Alberto Vallauri, Marianna Vallauri, Mila Vasile, Kristina Venning, Kamiel Verschuren, Silvia Viganò, Daniele Villa, Cédric Vincent, Luca Vitone, Itala Vivian, Ousseynou Wade, Brian Kuan Wood, Jean-Philippe Zana.

Cette recherche a bénéficié du soutien de Fondazione Banca del Monte di Lombardia/Premio Professionalità (2005), Mondriaan Foundation/Visitors Programme for Foreign Experts (2005), European Commission-Youth Programme/Future Capital (2000-2001), ACASA-Arts Council of the African Studies Association (2007).