

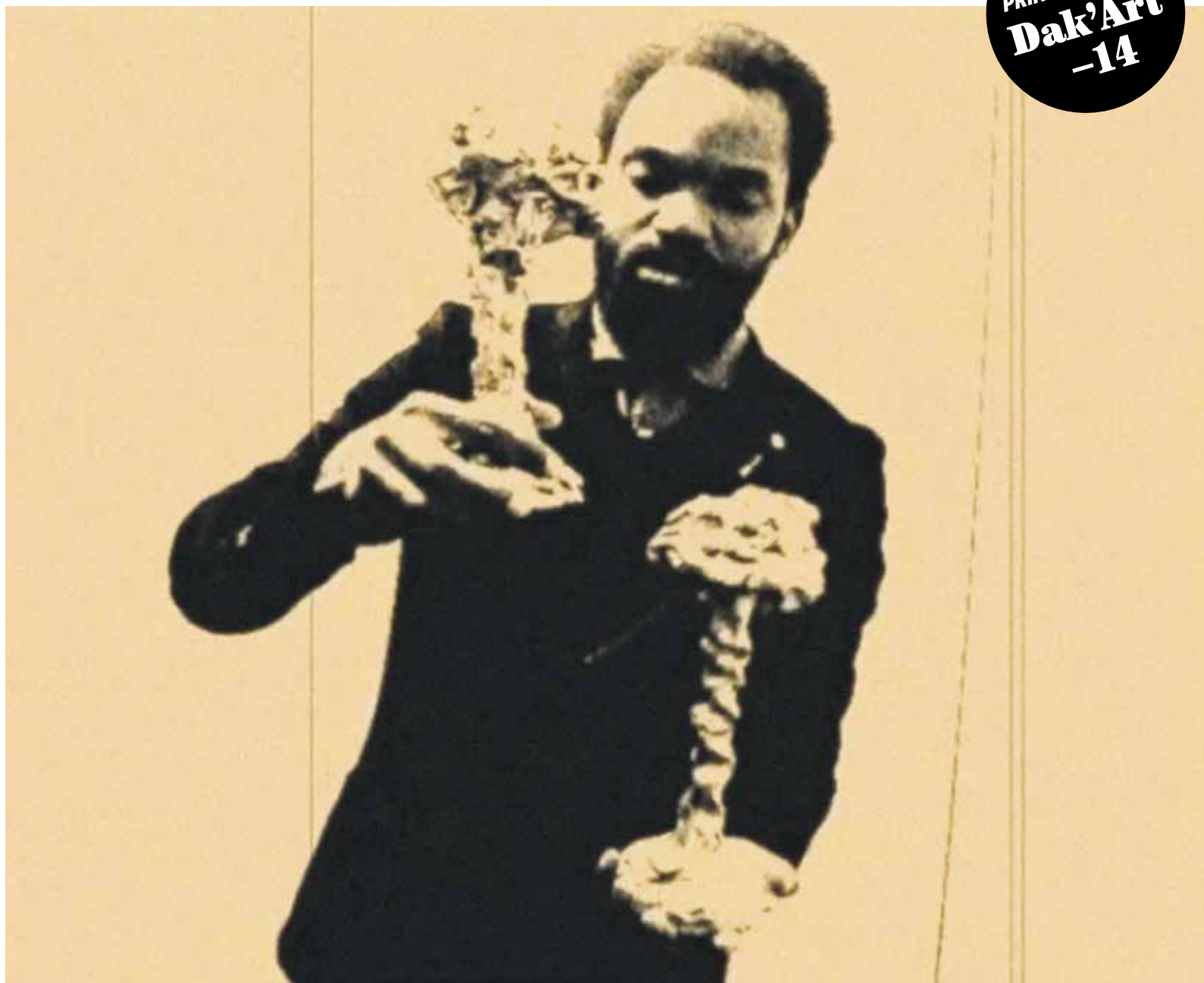
# C&

PLATFORM FOR INTERNATIONAL ART  
FROM AFRICAN PERSPECTIVES

CONTEMPORARYAND.COM

AN ONLINE  
ART MAGAZINE

PRINT EDITION  
**Dak'Art**  
-14



—  
*page two*

## **MAME-DIARRA NIANG**

The artist gives a personal insight into Dakar's changing landscapes

—  
*page four*

## **DAK'ART AND WHERE IT ALL BEGAN**

Cédric Vincent revisits the beginnings of the Dakar Biennale

—  
*page six*

## **INTERVIEW WITH UGOCHUKWU-SMOOTH C. NZEWI**

Co-curator of Dak'Art 2014

—  
*page eight*

## **POSSIBILITIES OF A QUEER IDENTITY THAT IS PROPERLY AFRICAN**

A conversation with curator Eva Barois de Caemel about the show *QUI A DIT QUE C'ÉTAIT SIMPLE / WHO SAID IT WAS SIMPLE* at Raw Material Company, Dakar

—  
*page ten*

## **INTERVIEW WITH MAURO PETRONI**

Initiator and coordinator of Dak'Art OFF

—  
*page twelve*

## **INSIDE HIS ARCHIVE**

The young photographer Ibrahima Thiam reveals why he immersed himself in family photo albums from an early age

—  
*page fourteen*

## **TENQ 96**

Senegalese artists take over a Chinese workers' camp

—  
*page sixteen*

## **MANIFESTO SENEGALESE ART COLLECTORS BEWARE!**

—  
*page eighteen*

## **SPOTLIGHT:**

### **NOMUSA MAKHUBU**

A work by the 1984-born artist from South Africa

# DAKAR IS BECOMING GRAYER AND GRAYER BECAUSE THE BRICKS ARE MADE ON SITE AND THE SAND IS JUST LEFT THERE

THE YOUNG ARTIST **MAME-DIARRA NIANG** GIVES INSIGHTS INTO DAKAR'S CHANGING LANDSCAPES



Mame-Diarra Niang, *Western Africa Series*, 2011 (Courtesy of the artist)

My intention with the series "Sahel Gris" (Gray Sahel) was to show the new face of Dakar. The last ten years have seen ever more new buildings and apartment blocks springing up here and there throughout the city, housing infrastructure that is architecturally quite limited – and this despite the fact that it was not our custom to live this way. We used to live in our family homes or with each other. Now we are seeing a true search for individuality; individualism reigns in these kinds of dwellings. We have become consumers; we want to consume alone and in secret, to create a precise frame for ourselves. We are adopting a Western model, which is in the process of collapsing – it's not working in Europe, as everyone can see. We are starting to abandon things that worked for us until now because we envy what is happening elsewhere. I thought that this was an interesting topic to work on because it comes down to giving up the sky.

At the end of the day, we decide not to leave but to settle here. It is a kind of metaphor: we decide to settle into individualism, and even the sand used to make the bricks is sand that comes from this land. So we are witnessing a kind of choice: to wander, to roam, to walk, to flee, but at the same time to settle. – You pass through, you tread upon the ground, or you build. In the process of this reappropriation of the space or of this reappropriation of oneself – because the problem of living in large family

homes here is precisely the loss of one's unique profile – you no longer have a sense of yourself, you think with the others, collectively, and you no longer know where your boundaries are. What Senegalese or Africans living in the Diaspora can say is, they truly miss their families. At the same time, when they come back to their countries, they need a certain degree of independence. When in Europe, we idealize Africa or this kind of community, but even if it has certain advantages, it also has its drawbacks. We all have to deal with this in our own way.

Before construction on the buildings even begins, electrical boxes are put in place. So there are these whole plots full of little boxes. Here I was taking a walk on a plot like that. And it really felt like a cemetery. This thought occurred to me when I was wandering about. Ultimately we spend our time trying to impose a frame and narrowing it down. It's almost as if we were adjusting it to our own unique rhythm. In the end, because we are striving to live above others, life side by side with others will no longer be what it once was. It will be found in the cemetery, where we will all end up next to each other. Rambling around this landscape, I was really thinking about this idea, this loss of identity, about everything we've lost. And yes, we also have the need to be alone here, because the family can be a burden, society is a burden. So we have the need to build our own boxes, little boxes,



Mame-Diarra Niang, *Sahel Gris Series*, 2013 (Courtesy of the artist)

**We used to live in our family homes or with each other. At the end of the day, we decide not to leave but to settle here. It is a kind of metaphor: we decide to settle into individualism, and even the sand used to make the bricks is sand that comes from this land. So we are witnessing a kind of choice: to wander, to roam, to walk, to flee, but at the same time to settle. – You pass through, you tread upon the ground, or you build.**

each one hidden from the others, above them, below them, but hidden in any case. And this amounts to a kind of death. My thoughts on this subject are what led me to this photographic series, "Sahel Gris".

Dakar is becoming grayer and grayer because the bricks are made on site and the sand is just left there. Due to weathering, the sand used in the buildings turns gray; the landscape is gray because there is constant construction going on and everyone wants to keep going higher, always higher and higher. It's as if the buildings were saying: "I haven't yet decided, I may continue to grow, who knows?!" At the same time, the areas of no man's land, where the horizon used to be very pronounced, have been so built up that this horizon has disappeared entirely. All you can see is your neighbour. So even if you live alone, you're still looking at each other, watching each other. I'm fascinated by this as well as frightened by it. I love concrete!

My series "Western Africa" is about taking stock, in a sense. I took the photos when I was sitting in a car. I spent a lot of time in taxis during this period. I was always either in a car or sitting in offices. My only escape was taking photographs and having to produce something. I only ever saw what we were passing by through a lens; it was a pair of glasses, my vision, my work. To me, these landscapes are extremely contemporary. They are like

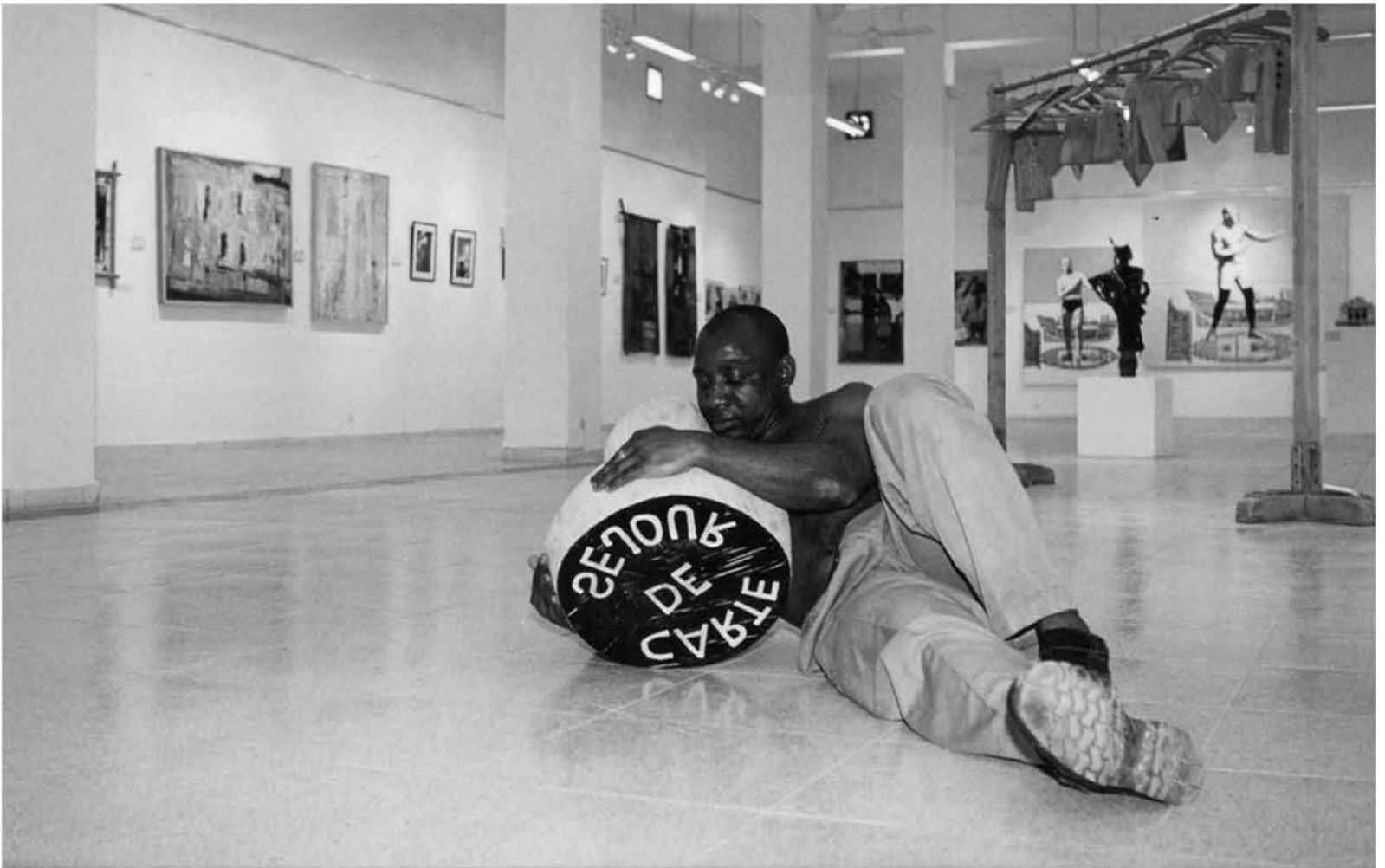
installations or stagings making up a real urban scenography where each object has its own life, its own utility. So you could say that my work as a photographer provided me with the occasion for re-exploring all these places, for linking these different environments with each other: Paris, Abidjan, Dakar – these cities in which I was shaped as a person. It allows me to find an equilibrium. I don't want to have to choose between these places. They all belong to me. I have always been attracted to images, to photography, but I had not yet made a decision. I wanted to express myself. Photography allowed me to remain very reserved about what I felt. I would let people draw their own conclusions. From time to time I also do illustrations, it helps me to generate new ideas.

---

MAME-DIARRA NIANG  
a self-taught visual artist and photographer,  
was born in 1982 in Lyon and raised and  
educated in Côte-d'Ivoire, Senegal and France.  
Her practice and thought are rooted in a  
post-industrial, post-urbanist and post  
mortem thematic space.

# A NON-LINEAR HISTORY OF DAK'ART

CÉDRIC VINCENT REVISITS THE BEGINNINGS OF THE BIENNALE IN DAKAR



Barthélémy Toguo, *Carte de Séjour Performance*, Dak'Art 1998

The first Dakar Biennale is generally thought to have been held in 1992. Less remembered is the festival that brought together artists from around the world in 1990. It seems that the event held that year and dedicated to literature has been completely forgotten. The 1990 festival was the debut of the Biennale of Arts and Letters, which was originally planned to alternate every two years with a festival devoted to visual arts. Senegalese artists and intellectuals had called for an event that would promote their creative output and publicize their work on a large scale. Changes to the theme muddled the question

of when exactly Dak'Art was born. The tenth anniversary of the event was celebrated in 2002, revising the timeline to exclude the 1990 gathering.

The second Dak'Art in 1996 repositioned itself as the Biennale of Contemporary African Art, a change which would have a decisive impact on the future of the series. This was a kind of rebirth in a sense, but it was also a crucial step that distinguished the event within the increasingly crowded competitive landscape of biennales. The new trend across Africa towards large events

demanding an appropriate new organization that could weather out a period of trial and error. From then on, the current model completely remade the event into a creative platform, both for the artists who were selected and for the young curators chosen to take charge of artistic direction.

A biennale's sense of its own history is characterized by a strange trio of forces: continuity, amnesia and disruption. In Dakar, frequent references to the first World Festival of Black Arts (1966), which has been invoked from the start, introduce another variable to the mix.



Dak'Art 1996, Opening Ceremony at Daniel Sorano Theatre, President Abdou Diouf is standing in the middle (Courtesy secrétariat de la Biennale de Dak'Art)



Dak'Art 2006, Official Exhibition Opening (Courtesy secrétariat de la Biennale de Dak'Art)



Dak'Art 2012, Guests milling around the performance piece by South African artist Lerato Shadi

## The second Dak'Art in 1996 repositioned itself as the Biennale of Contemporary African Art, a change which would have a decisive impact on the future of the series. This was a kind of rebirth in a sense, ...

This is a convenient way to claim continuity with a prestigious cultural event from the past and to situate the modern exhibition within a purely African genealogical context. Be that as it may, it would be overly simplistic to draw a straight line from the 1966 Festival to Dak'Art, given the differences in the two events' mission statements, challenges and structures. As contrived as this claim of kinship may be, it at least allows Dak'Art to reflect on itself within a narrative rooted outside of the Venice Biennale, which scholarship on the subject takes to be the basis for all biennales. A more disjointed and less linear storyline, yet to be written, would call attention to exhibitions that were forgotten or never made it past the planning phase. Of the various planned biennales that were forgotten, but whose challenges Dak'Art still faces today, let us consider one that was presented in the pages of the journal ICA Information in 1977. Records of the event are limited to that article, but what we do know bears a striking resemblance to the Dakar Biennale, a comparison that is rather telling for the history of that exhibition. In 1976, the executive council of the ICA (Institut Culturel Africain, or African Cultural Institute), based in Dakar, expressed interest in organizing a biennale dedicated primarily to fine art and rotating among member states. This exhibition would lend vigor, effectiveness and impact to the institute's program, which, when it came to art, was mostly limited to organizing a competition to award each year's Grand Prix ICA. The journal article describes a project whose agenda of planned undertakings was clearly ahead of its time. The organizers had meticulously identified the challenges facing

such an exhibition. These included the need to promote an interchange of artists and artwork, to foster meetings among artists, and to publish catalogues – but above all, the project approached the biennale from a long-term view, advocating the establishment of modern art museums in order to stimulate a market for existing museums to purchase artists' work. These last points are particularly important, as they highlight a structural problem still encountered at Dak'Art. The city of Dakar completely lacks a contemporary art center where exhibits can be organized on a regular basis. Such a space would enable artists to broaden their horizons much more than a biennale could on its own and would also help train local curators. These museums could then take responsibility for organizing the exhibition on a professional basis.

Neither did the ICA Biennale's organizers neglect non-artistic questions such as tourism and education. The biennale was thus intended as an ambitious tool for developing the art scene in ICA member states. It aimed to launch a Pan-African association of fine art, which would explore the status of the African artist and develop national associations to network fine artists in participating countries. That way the selection of artists could steer clear of political influence on the part of the respective countries, a lesson the organizers seem to have learned from prior experience. Last but hardly least among their requirements, the organizers worried about whether they could realize international quality standards for the gathering.

This project was in the same vein as the noteworthy Incubator for a Pan-African Roaming Biennial, initiated during the

Manifesta 8 European Biennale (2010), which invites curators to contemplate how the model of the roaming biennale could be adapted to Africa. Although the ICA's Biennale bore the recognizable influence of Léopold Senghor, the project's initiators wanted to distinguish themselves from the World Festival of Black Arts by specializing in visual arts. The ICA Biennale may only have survived as the prestigious big brother of its modern derivative and stand-in, but it also offers a foretaste of the future emergence of Dak'Art. In 2016, there will doubtless be another round of references to the legendary 1966 festival, thereby neglecting less prominent projects (some that never actually materialized, but channeled energies nonetheless). These could and should be remembered alongside those two major events of the Senegalese cultural scene.



—  
CÉDRIC VINCENT  
is an anthropologist doing postdoctoral research at the Anthropology of Writing Laboratory where he co-directs the "Archive of Pan-African Festivals" program supported by the Fondation de France.

# DAK'ART 2014 IS CONCEIVED AS AN ACTIVE PROCESS OF PRODUCING THE COMMON

INTERVIEW WITH UGOCHUKWU-SMOOTH C. NZEWI, CO-CURATOR OF DAK'ART 2014

**C&: The artists selected for this year's Dak'Art have been finally revealed. How many applications did you get? And how did you and your colleagues Elise Atangana and Abdelkader Damani go about the selection procedure?**

UGOCHUKWU-SMOOTH C. NZEWI: We received more than 700 applications, a new high for Dak'Art. It showed that a lot of artists had a renewed optimism for the Biennale and its new administration, and were also enthused by the curatorial team, which was a very encouraging sign. The artists' portfolios were very strong and diverse. It really showed the long road contemporary African art, artists, and Dak'Art have traveled since 1992. The high volume of applications came with its own challenges, especially in terms of the criteria of selection. Our interest, however, was in works that would enable us to present a compelling and comprehensive narrative of artistic contemporaneity and simultaneously reflect our theme of "Producing the Common." We finally selected artists whose works offer important insights on the idea of the common from multiple vantage points. These works present sufficient food for thought.

**C&: Can you tell us more about the artists who are participating in Dak'Art ?**

USN: All the artists are participating for the first time. It was a conscious decision on our part, meaning the curators, to wipe the slate clean and start afresh. We were aware that some artists have participated in the Biennale several times and decided to do away with such unproductive recycling. For a Biennale that claims to serve as a platform of visibility for African and African Diaspora artists in the international arena, the repeated presence of some artists in previous iterations made little sense. It showed, for want of a better way to put it, a disinterest in the history of the Biennale by previous curators or they were possibly more given to what I have described as the traffic in name recognition, otherwise known as the cult of celebrity-artists.



Massinissa Selmani, *Iran Cartoon*, installation, 2010  
(Courtesy of the artist)

Maybe it is the art historian in me speaking. However, we were chiefly concerned with presenting an even representation of emerging artists, artists on the road to success, and those who are well-established, in order for the Biennale to be seen as fulfilling its fundamental mission. This was clearly obvious from our first meeting last year.

**C&: You are inviting the artists to explore the notions revolving around cultural diversity and the common. Why are you focusing on these themes?**

USN: Cultural diversity is one of the official exhibitionary platforms at Dak'Art 2014. It also comes under the Biennale's theme of "Producing the Common". However, it is curated by a different person. I may not be the best person to speak about it. But if I may say anything, the cultural diversity exhibition offers a platform to reconsider, for whatever it is worth, the values of Senghorian Universal Civilization. Léopold Sédar Senghor, the first president of independent Senegal, believed that the greatness of civilizations is based on their mixed and interdependent nature, i.e., their ability to draw concretely and creatively from multiple cultures. World cultures, he argued, must contribute to an all-encompassing universal civilization based on symbiotic relationships and mutual respect. On one



Chike Obeagu, *Olowo and Son*, mixed media, 2013  
(Courtesy of the artist)

level, I think that the exhibition of cultural diversity, which brings together the works of African and non-African artists, speaks aptly to some of the fine points of Senghorian Universal Civilization. On another level, the exhibition in a way attempts a historical return to Dak'Art 1992, the inaugural Dak'Art that included artists of different cultures from all over the world.

Speaking for myself, and possibly for Abdelkader and Elise, "Producing the Common" is another way of considering the merits or demerits, if you like, of Universal Civilization in light of contemporary cultural production and globalization. We are more interested in the notion of the common as a unifying, edifying, unselfish process, actively generated in the context of cultural production but taking into account what one may refer to as the politics and the economics of sociability. Our world today is governed by hyper-individualism, consumerism, and excessive accumulation of capital. We want to refocus attention on the better angles of human interaction and co-existence. We believe that the realms of art allow us to rethink the values of communality and sacrifice devoid of idealism or its obverse, cynicism. The artists were selected on the basis of how their works offer insightful responses to the signs of our time in relation to ideas surrounding the common. Dak'Art 2014 is conceived as an active process of producing

Is contemporary  
African art the latest *HYPE*?  
**SIX CULTURAL  
PRODUCERS RESPOND**  
—  
READ IT ON:  
CONTEMPORARYAND.COM



Samson Kambalu, *Pickpocket*, video still, 2013 (Courtesy of the artist)

the common on the part of the Biennale, the curators and artists, in relation to various audiences at local, regional, and international levels. We hope that the manifestation of the theme in the works and structure of the Biennale will be apparent to visitors.

**C&: Regarding Dak'Art and OFF, how will both contexts complement each other?**

USN: The OFF provides an alternative space for artists not exhibiting in the official exhibitions at Dak'Art so they can be part of the Biennale. In past iterations of Dak'Art, many artists initially exhibited in the OFF before subsequently making it into the main exhibitions. Other artists who have taken part in the main events have also participated in the OFF in other iterations of the Biennale as a strategy of maintaining visibility while Dak'Art is ongoing. In the last 20 years, the OFF has grown from an uncoordinated string of fringe events to an important complementary extension of the official Dak'Art. It provides a Biennale experience that challenges but also matches the official events. In

addition to local and African artists, non-African artists have participated in the OFF in recent years, adding a layer of complexity to what it means for Dak'Art to be pan-African and global at the same time. Dak'Art 2014 will not be any different. In fact, my forecast is that this year's OFF exhibitions will be much bigger than in 2012, where there were over 350 independent events.

—  
UGOCHUKWU-SMOOTH C. NZEWI  
(Nigeria, living in the US)  
an artist, curator, and art historian, is the  
Curator of African Art at the Hood Museum,  
Dartmouth College, New Hampshire, USA.  
He is co-curator of Dak'Art 2014 with Elise  
Atangana and Abdelkader Damani.



Samson Kambalu, *Two Mushroom Clouds*, video stills, 2012 (Courtesy of the artist)

# A GOOD WAY TO START OFF THE CYCLE

C& SPEAKS WITH **EVA BAROIS DE CAEVEL**, CURATOR OF THE EXHIBITION

*QUI A DIT QUE C'ÉTAIT SIMPLE / WHO SAID IT WAS SIMPLE* AT THE RAW MATERIAL COMPANY, DAKAR

## **C& : How did the exhibition cycle "Libertés individuelles / Personal Liberties" come about?**

EVA BAROIS DE CAEVEL : When Koyo Kouoh started the Raw Material Company, one of her primary objectives was to create a place that was not devoted to contemporary art alone, but rather a space where art functions as a medium for social or political questions. Koyo imagined Raw as an intersection of culture, theory, art, and political and social questions. That is why she had long wanted to work on a cycle about the notion of personal liberty. Her aim was to look at this subject through the lens of her reflection on particular current events, especially in relation to her experience in Senegal and her view of the media. For Koyo, no subject is taboo for culture and she felt that Raw, as a place of culture, could permit itself to address the question of sexual practices between people of the same sex in Africa. She wanted the project to take the time to examine the question in depth, in a sufficiently exhaustive way for the discussion to be carried out calmly and constructively. "Libertés individuelles / Personal Liberties" was thus devised as a year-long program, constructed around different acts.

## **C& : Can you tell us something about the situation regarding homosexuality / queerness in Senegal, the political context?**

EBDC: The political sphere is very much in thrall to the religious sphere, and the latter uses the topic of sexual relations between people of the same sex as a campaign argument, in order to scare people and rally them around certain ideas. As a result, the image the media disseminates about the Senegalese perspective on this issue has its source in the fantasies of the religious: it is the notion of an imported disease which supposedly never before existed in Senegal. Paradoxically, this kind of discourse is reinforced by the NGOs and the defenders of human rights who promote a homosexuality that in fact has nothing Senegalese about it.

## **C& : You curated *Qui a dit que c'était simple / Who said it was simple* as part of "Libertés individuelles / Personal Liberties". How did you go about your historical research into the archives for the exhibition?**

EBDC: I began by researching in media archives, an ideal resource for putting together a portrait of the collective imaginary of today's Senegal and of what society's opinion is according to those who steer it. We did research in the press archives at CESTI, the journalism school, concentrating on the last ten years. CESTI provided us with more than 2,500 press articles. I selected about a hundred that seemed representative, allowing me to draw up a meaningful chronology of these last ten years. One can see the political and religious instrumentalization of the issue during certain periods when there is something at stake politically. I was interested in going back much further in time, which meant working not only with media archives but also with researchers,

historians, and anthropologists. There are a number of African researchers who have conducted historical studies of the sexual practices between people of the same sex in Africa. Concerning Senegal, I worked with Professor Cheikh Ibrahima Niang from Cheikh Anta Diop University, a major specialist who has extensive knowledge on the subject and has amassed a wealth of documentation in the course of his research. Niang examines the political role of these environments, specifically the place inhabited by homosexual men in relation to women, in precolonial society. His work reveals the existence of a sophisticated and peaceful social structure that found ways to harmoniously integrate the phenomenon.

## **C& : Why did this change?**

EBDC: There are of course different points of view on that question. I can mention a few directions the answer can take, however. For many African researchers, Ifi Amadiume for instance, one of the primary factors leading to the discreditation of these sociocultural practices and structures was colonization, which called into question the ways in which education and the transmission of knowledge worked. Prior to colonization, knowledge had been fluid, passed down from generation to generation according to an age-set system that is truly Pan-African. But then this was disrupted and completely undermined, its continuity broken. Religious discourse—missionary and otherwise—accompanied this process.

## **C& : How is the "Libertés individuelles / Personal Liberties" program structured? Your exhibition kicked off the cycle...**

EBDC : That's right. Two other exhibitions will follow. The first one is curated by Koyo Kouoh and Ato Malinda and will be launched during the Dak'Art opening week. It will be made up of works by contemporary artists such as Kader Attia, Zanele Muholi, Jim Chuchu, Andrew Esiebo, and Amanda Kerdahi—African or African Diaspora artists. Ato Malinda's project is to think about the existence of a homosexual identity in Africa, about the possibility of a queer identity that is properly African. Does such a thing exist in Africa and can it exist in Africa? If so, how? Where does it exist, if it already does? Where might it emerge? Finally, the third component of the exhibition cycle, curated by Gabi Ngcobo, is conceived as a process, that is, the exhibition will take shape as a function of the exchanges and interactions Gabi intends to facilitate between individuals here in Dakar and researchers from around the world concerning this same topic of African queerness. The final act of the exhibition will be a publication.

—  
EVA BAROIS DE CAEVEL  
has a degree in contemporary art history from Paris-Sorbonne University. Together with her collective Cartel de Kunst, she co-curated the exhibitions "Temps étrangers" (Mains d'Œuvres, Saint-Ouen, 2012) and "The Floating Admiral" (Palais de Tokyo, Paris, 2013).



Andrew Esiebo, *Untitled*, digital print, 2011 (Courtesy Raw Material Company)

---

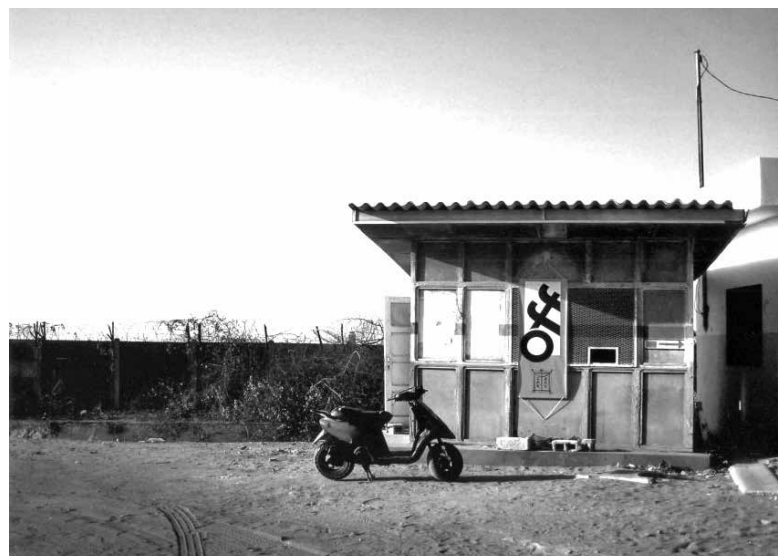
**RAW MATERIAL COMPANY IS...**  
a center for contemporary art, education, and society  
in Senegal, seeing visual art as a powerful tool for  
setting in motion social and political processes of  
transformation.  
**RAWMC.ORG**

*European  
magazines devote entire  
issues to Africa*

**WHOSE CONTINENT  
DO THEY PORTRAY?**

FIND OUT MORE ON:  
**CONTEMPORARYAND.COM**

IN CONVERSATION  
THE SUDANESE ARTIST  
FADLABI AND THE  
SEMINAL SENEGALESE  
ARTIST ISSA SAMB  
—  
MORE ON:  
CONTEMPORARYAND.COM



#### Dak'Art OFF

Photography:  
Filippo Brancoli Pantera  
and  
Mauro Petroni

PUBLISHED BY  
Contemporary And (C&)

CONCEPT  
Julia Grosse  
Yvette Mutumba  
Aïcha Diallo  
Bakri Bakhit

EDITORIAL TEAM  
Julia Grosse  
Yvette Mutumba  
Aïcha Diallo  
Olivia Buschey

ART DIRECTION  
& DESIGN  
Britta Rogozinski  
SHIFT Design, London

PRINTING  
Henke PRESSEDruk  
GmbH & Co. KG, Berlin

CONTRIBUTORS  
Eva Barois de Caemel  
Clémentine Deliss  
Nomusa Makhubu  
Mame-Diarra Niang  
Ugochukwu-Smooth C.  
Nzewi  
Mauro Petroni  
Ibrahima Thiam  
Cédric Vincent

TRANSLATIONS  
Millay Hyatt  
Karen Margolis  
Jake Schneider

COPY EDITING  
Ekpenyong Ani  
Anke Mai  
Karen Margolis  
Jake Schneider

© authors /  
photographers / C&

C& is funded by  
the  
Federal Foreign Office  
and  
ifa (Institut für  
Auslandsbeziehungen)

All rights reserved

Contemporary And (C&) is an online art magazine and a dynamic space for the reflection on and linking together of ideas, discourse and information on contemporary art practice from diverse African perspectives.

CONTEMPORARYAND.COM

ife Institut für  
Auslandsbeziehungen



Federal Foreign Office

AKTION  
AFRIKA  
PARTNER IN  
KULTUR UND  
BILDUNG

# WE WANT TO PROTECT THE SPIRIT OF FREEDOM

INTERVIEW WITH MAURO PETRONI, DAK'ART OFF INITIATOR AND COORDINATOR

**It began in the 1980s.  
It was a cocktail of adventure and discovery,  
a desire to make things happen...**

**C&: How did you start out on your professional /artistic adventure in Dakar?**

MAURO PETRONI : It began in the 1980s. It was a cocktail of adventure and discovery, a desire to make things happen... There was no contact at all between the different cultures, so every step that allowed us to get in touch with each other was a source of wonder. I was lucky to be able to set up in this ceramics studio at the seaside where I am still based, and that I have managed to maintain it and keep it alive for so long...

**C&: You initiated Dak'Art OFF. How long has it been going? What was your driving motivation for doing the project?**

MP: During the year 2000 we realized that the Biennale was in the process of gaining a certain momentum. Alongside the interest of all the Senegalese operators it was getting more international attention. A smart trick had to be found to get everybody involved, and the easiest way was to boost the importance of the individual initiatives. My motivation was simply aimed at injecting more vitality into the Biennale, and through this, into the contemporary art scene I belonged to in Dakar. Rémi Sagna and Ousseynou Wade, the two consecutive general secretaries of the Biennale during that period, both showed great intelligence. Giving a free hand to the initiatives and awarding them a label and status as an institutional "OFF", a recognised fringe festival, was a clever twist! That allowed us to expand the scene with a minimum of expense.

**C&: And how do you see the evolution of OFF – in terms of venues, participation and the formats on offer?**

MP: The strategy was an immediate success. In the space of two Biennales we had more than a hundred exhibition sites at Dakar. But there

was a great deal of criticism on the level of the quality of the event. I always thought that wasn't a fundamental criterion – an informed audience is able to make allowances. But I must say that over time the mechanism got rather rusty, the vitality was not really apparent, and the result was a large number of locations, but three-quarters of them weren't good showcases. Still, OFF has always been pretty effective at making young people live, work and dream, and there have always been a small number of good shows that restore full meaning to the event. Many Senegalese artists have grown up through the OFF.

**C&: Who can participate in Dak'Art OFF? What are the selection criteria?**

MP: It's a known fact that everybody can take part and the only criterion to meet is to exhibit a work of contemporary art. Of course, we realise this principle opens the way to plenty of confusion, but we don't have the means or the time required to check two thousand entries, three-quarters of which arrive after the due date! Anyway, we want to protect the spirit of freedom that comes along with improvisation and amateurism, but also with freshness and sympathy. There used to be a quality hierarchy – the "real" artists wanted to be in the IN. Today they've realized that the visibility is the same, and it's clear to me that the quality of the OFF is improving.

**C&: Dak'Art and OFF – are they rivals or allies? To what extent?**

MP: We have realized that the two things are closely linked. I think anybody trying to create a competition between these two events would be risking certain death! Some people say the OFF is the better part of the Biennale, yet it wouldn't have been able to exist without the backing of the media and identity of the real Biennale.

**C&: Ideas and predictions: How is Dak'Art OFF presenting itself this year? What can we expect?**

MP: The best and the worst! There will be big, almost institutional exhibitions, such as those by Ousmane Sow and Iba Ndiaye, foundations such as Benetton or Blachère presenting their projects, and venues large enough to host several events at a time. We will also be present at festivals of street art, at the arts laboratory and at parades in public space. Saint-Louis has become a major location of the OFF and will be highlighted with very significant events. There are lots of entries from other African countries, from artists that come with institutes and delegations, but who from now on will be incorporated within the framework of OFF. And we have over 250 registrations! The problem is, everybody wants to hold his or her opening event during the first five days, and we'll all have to run from one place to another!

---

MAURO PETRONI  
born in Lucca, Italy, has been living  
and working in Dakar since 1983. He  
is the founder of the ceramics studio  
"Céramiques Almadies." Petroni has been  
the curator of environmental events at the  
Dak'Art OFF since 2002.

**C& : You describe yourself as an autodidact. What set you on this path?**

IBRAHIMA THIAM : I'm an autodidact in this field of expression. I began to practice photography as an art and a vocation following an open studio set up by the Goethe Institute during *Photography Month* in Dakar. That was when my interest in photography as a field first took off.

**C& : Tell us a little bit about your artistic process. What are its roots, its style, its vision?**

IT : My artistic process is driven by my passion for photography. It takes, on the one hand, a documentary approach – a kind of photographic writing about human life – and on the other hand, an artistic approach that consists of drawing or painting with light. Photography allows me to articulate a viewpoint or visual perspective, to share my intuitions and sensibilities.

**C& : Your current work centers on photographic archives from your private and family collections. How did this discovery come about?**

IT : Growing curious about relics of the past, I immersed myself in family photo albums from an early age. I tried to decipher the feelings of those figures that were frozen on yellowing paper, people who had been part of my family. Photography was always one of my childhood passions. Only later did I discover that it's a form of art, the greatest of the arts. I have been collecting family photos for some 18 years now, since long before I began practicing photography myself. My grandmother, a fabric dyer, always collected portraits. When she saw that I was interested in her collection of prints, she offered me some and I bought others from acquaintances.

**C& : Your collection, which you have given the title *Collection Photo Souvenir*, includes a wide range of valuable prints from the likes of Mama Casset, Meïssa Gaye and Oumar Ka, among many others. How would you describe these pieces? Do they speak to an aesthetic, historical or social heritage?**

IT : Indeed the works are very much artifacts of our artistic, social and historical heritage through the information they convey about the prevailing lifestyles and tastes in the years they were taken, in addition to their artistic features. They are also an irreplaceable testament to that key period in the history of African photography between the end of World War II and the mid-1980s, which saw the heyday and decline of black and white portraiture as an art form. These artists were photographers representing their people and their environments, and their approaches to the portrait are fascinating. They brought their aesthetics to their photo shoots, drawing deeply on their desires and experiences. Their work bears witness to a people's diversity, creativity and imagination: in other words, their modernity.

**C& : To what extent did this legendary photography reflect a liberated form of African self-representation in that era? What does the past say about the present?**

IT : Among all of the creative mediums – from the performing arts to fine art to fashion, from literature to cinema to dance – photography was one of the first visible manifestations of the effort to open up the movement of contemporary African forms to the global stage. The profession first developed in the coastal cities of West Africa. The first professional studios appeared in Lagos in the 1880s, and were run by Sierra Leoneans, followed by Liberians and Ghanaians. The regulations on photography under the various colonial powers certainly did limit the expressive choices available to African photographers. As to what the past says about the present, I try to draw on my research into certain aspects of the history of photography in order to highlight the historical basis of today's society, using concrete examples to demonstrate the relationships that make society and artistic expression interdependent. I also try to demonstrate how the techniques of capturing photographic images have transformed our view of the world. Tradition must not be forgotten; it needs to have existed in order to breathe life into modernity.

**C& : Your focus on archives resonates deeply in your artistic practice. How would you define the archive as a method and a concept?**

IT : Archives are an essential component of many types of work. If an archive is not actively used, it's legitimate to ask why it's even there. An archive's goals are twofold: yes, to collect and preserve, but also to teach and inspire. Private and public archives are few in number, practically nonexistent. What's more, they are often scattered and, worst of all, poorly conserved. The preservation and conservation of African collections allows us to shed light on the historical, social and spiritual roles of photography in Africa.

**C& : What are your plans for your own collection: to expand it, donate it to a foundation or institution, or even to found one yourself (a structure to house the works)?**

IT : For now, I want to expand the collection, which helps drive the research of artists, critics and historians. My efforts to preserve and conserve the collection aim to compensate for the lack of spaces for accessing art (such as museums, photo libraries) and to enable art students and researchers to develop a grasp of the history of photography in Senegal.

For me, the collection is a passion and a methodology, aiming to raise awareness of the photographic predecessors whose work I've had the chance to preserve. I would be doing them an injustice if I acquired their artwork only to store it away in filing cabinets. These photographs will exist for many generations to come. That's one way to reignite this collective memory.

**C& : What will you be exhibiting for Dak'Art OFF?**

IT : I will be presenting two series for Dak'Art OFF called "L'Usure du temps" (The Erosion of Time) and the series "Reflet" (Reflection) at the Athena bookstore, exposing invisible realities and sharing them.

"The art world in Luanda is young and vibrant with a political impact that is yet to be understood."

—  
READ IT ON:  
CONTEMPORARYAND.COM

—  
IBRAHIMA THIAM  
a self-taught photographer, was born in Saint-Louis, Senegal, in 1976. Thiam takes a journalistic approach characterized by photographic writing about human life.

# ONE WAY TO REIGNITE THIS COLLECTIVE MEMORY

THE YOUNG PHOTOGRAPHER **IBRAHIMA THIAM** TALKS TO C& ABOUT HIS COLLECTION PHOTO SOUVENIR



Copyright Salla Casset, Coll Ibrahim Thiam

*Salla Casset*, studio: Senegal S.N. Casset, Dakar-Médina



Copyright Mama Casset, Coll Ibrahim Thiam

*Mama Casset*, studio: African Photo Gnias M.Casset, Dakar-Médina



*Collection Photo Souvenir* © Ibrahim Thiam



Copyright Messa Gaye, Coll Ibrahim Thiam

*Meïssa Gaye*, studio: Tropical Photo, Saint-Louis



Copyright Oumar Ka, Coll Ibrahim Thiam

*Oumar Ka*, studio: Oumar Ka, Touba

# TENQ 96

In the space of three weeks between April and May 1996, the parallel histories of Chinese migrant labour and Senegalese art practice unexpectedly overlapped to produce an event in Dakar that would leave permanent traces in the landscape of the Biennale. In April 1996, Abdoulaye Elimane Kane, then Minister of Culture, philosopher and writer, handed the keys to a disused Chinese encampment near the airport to artist and curator El Sy, head of the collective TENQ, and me. When we took over the site, there was no running water or electricity. Eleven barracks were subdivided into small sleeping chambers for five hundred workers and, in addition to a large refectory and bathroom units, there was a press for producing bricks, stocks of ginseng and piles of maps and technical drawings, all in Mandarin. In the early 1980s, the Chinese government had been commissioned by numerous West African states to design and build sports arenas in exchange for diplomatic support and trade privileges. The Chinese had brought their own labourers to Senegal and built temporary housing for them in the suburbs of the city. Once the construction was completed, most of the Chinese workers left Senegal. Those who stayed in Dakar moved out of the camp, and it remained uninhabited for over eight years. The camp had its own sophisticated irrigation system and a profusion of mango trees, but it was rundown and needed cleaning up. Three weeks later, in May 1996, TENQ, understood as a point of artistic connection, opened the gates of the (former) Chinese camp to the outside world. The flimsy dividing walls in the barracks had been knocked through and studios allocated to guest artists from Kenya, Zimbabwe, South Africa, Ivory Coast, Nigeria and the UK, who spent two weeks living and working together on site. A gallery space was set up in the former canteen and a manifesto announcing the opening was pasted onto the shed walls. TENQ 96 had an inflammable character, fighting for a new identity between the local history of artists' squats and government evictions, on the one hand, and the demands for high visibility and accelerated production that new internationalism commanded on the other. Although the occupation of the site was not intended to continue beyond the two-week session, El Sy and the core group never left the new Village des Arts, and several artists have been based there ever since. This nearly untouchable situation has provided the city of Dakar with an arts infrastructure that remains the only initiative related to the Biennale to have survived throughout the years.

CLÉMENTINE DELISS

—  
This extract is part of "Brothers in Arms: Laboratoire AGIT'art and Tenq in Dakar in the 1990s", an essay by Clémentine Deliss forthcoming in AFTERALL, issue 36, Summer 2014.

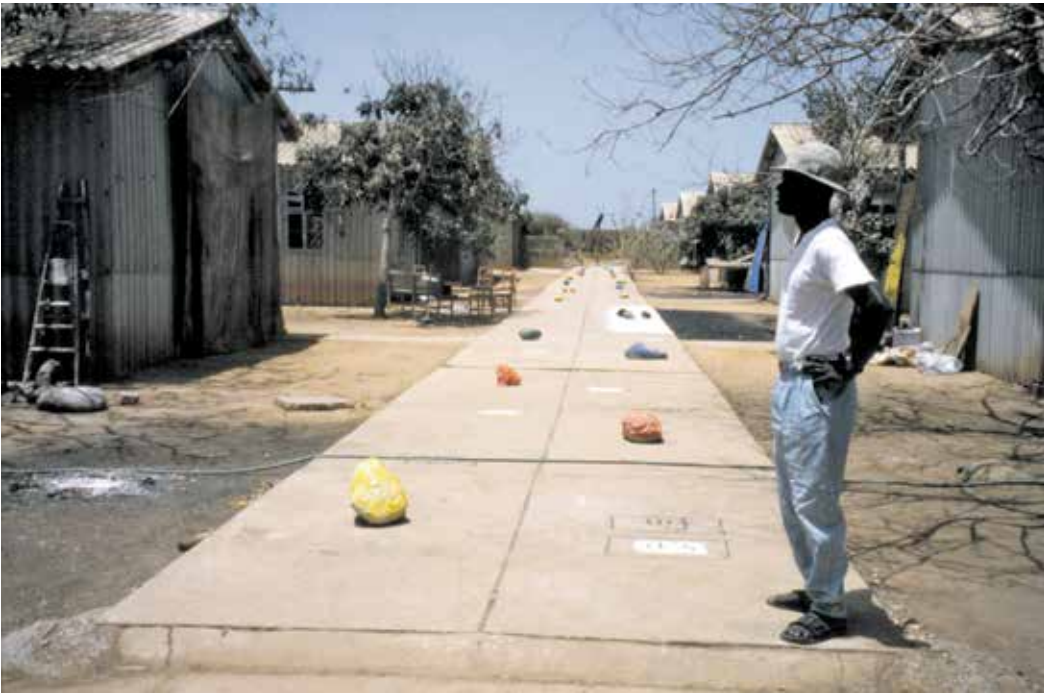


*El Sy, holding a red folder found on site, 1996. Photo: C. Deliss*

—  
CLÉMENTINE DELISS

is director of the Weltkulturen Museum in Frankfurt am Main. She studied contemporary art and social anthropology in Vienna, London and Paris and holds a PhD from the University of London. From 1992 to 1995 she was the artistic director of *africa95*. Selected exhibitions curated by Deliss include: "Foreign Exchange (or the stories you wouldn't tell a stranger)", Weltkulturen Museum (with Yvette Mutumba), 2014; "Object Atlas – Fieldwork in the Museum", Weltkulturen Museum, 2012;

"Seven Stories About Modern Art in Africa", Whitechapel Gallery, London, 1995, and Malmö Konsthall, 1996; "Lotte or the Transformation of the Object", Styrian Autumn Festival, Graz, and Akademie der Bildenden Künste Wien, 1990. Between 1996 and 2007 she produced eleven issues of the international writers' and artists' organ *Metronome* first published in Dakar in 1996. Between 2002 and 2009 she directed the international research lab *Future Academy* launched in Dakar.



**TENQ 96 had an inflammable character, fighting for a new identity between the local history of artists' squats and government evictions, on the one hand, and the demands for high visibility and accelerated production that new internationalism commanded on the other.**

#### CLOCKWISE

— *El Sy* in the Chinese camp now opened for the TENQ workshop with an artwork by *Kan-Si* made of painted stones and chalk script, 1996. Photo: C. Deliss

— *Magaye Niang*, *Clémentine Deliss* and *El Sy* preparing for a meeting with the Minister of Culture, 1996. Photo: Mor Lyssa Bâ

— *Issa Samb* lying on mattresses and paperwork left by the Chinese inside the camp, 1996. Photo: C. Deliss

— Clearing up the camp. *El Sy* explaining what needs to be done with *Chika Okeke* watching, 1996. Photo: C. Deliss

— *Chika Okeke* inspecting various documents left by Chinese architects and engineers, 1996. Photo: C. Deliss

— Work meeting at my apartment in town. Sitting on a painting by *El Sy* are (from left to right) *Guibril André Diop*, *Magaye Niang*, *El Sy* and *Mor Lyssa Bâ*, 1996. Photo: C. Deliss

— *El Sy*, *Magaye Niang* and the camp guard *Monsieur Seck* in front of containers filled with red gravel for the sports stadium, 1996. Photo: C. Deliss

# SENEGALESE ART COLLECTORS BEWARE!

## MANIFESTO

**Impressed** by contemporary and post-Senghorian productions in the visual arts thankfully held on national soil by Senegalese collectors living in this country, and who are nearly all **Entrepreneurs**;

**Captivated** by the aesthetic and conceptual quality of many of these works and their value both as **TESTIMONIAL OBJECTS** and as **capital**;

**Challenged**, however, by the **STRIKING PARADOX** between the reality of these phenomena (the private collections) and the silence and lack of initiative on the part of the collectors themselves, we feel it is necessary and even **urgent** to throw up a number of questions and thereby launch a debate with supporting arguments.

Why do we neither hear from nor see Senegalese collectors or at least their first rate collections? **What justifies their (near) anonymity and the absence of a perspective on museum culture?** Not to mention the potential of dealing in art and establishing contemporary art auctions in Senegal? These issues by no means exempt the state of Senegal from its historical responsibility to endow the city of Dakar with a **Museum of Contemporary Art** worthy of that name. Past conditions and future developments fully justify the relevance of this **MANIFESTO!**

The most talented visual artists in Dakar have left and continue to leave their **"mark"**, visible in well-executed works. The metropolis of Dakar is endowed with a **Biennale of Contemporary Art** that will shortly celebrate 25 years of presence. An issue shared with other countries also burdens this biennale, which is practically the only one to have existed and survived in Africa: the continuing absence of a real **market in contemporary art on the continent** – and in Senegal.

Having laid out the facts, this is the right moment to reiterate that visual art is not merely an object of pleasure but also a **SPECIFIC FIELD OF INVESTIGATION** that enables us to analyse and understand the workings of the human mind. What's more, with regard to collections, the contemporary approach is to **"work"** them and to **"curate"** them, proposals which need to be at the forefront of current debates. The platform for such work is spatial and temporal: it includes the geographical surface of Senegal as well as 21st-century concepts!

It is true that a private collection constitutes primarily an individual or personal legacy, in the precise meaning of the term. However, given what we have mentioned above, art can be made accessible to a wider collectivity through a **"DEMOCRATISATION OF CULTURE"**. The logic of an art collection lies in the fact that its final destination, or even its destiny, is for it to be shown and evaluated (or re-evaluated). A collector should own up to his or her choice and be proud of it. What is at stake is an individual sense of taste and risk, as well as financial and relational investment. Taken to an extreme, **Senegalese collectors constitute a form of "civil society" in the visual arts sector**. And it is about time they understood this! Not precluding, as we already mentioned, that works of art have a use value, a commercial value, but also significance in terms of gifts and legacies.

In Senegal, at least three or four collectors have the ambition of creating a museum. These aims are welcomed and encouraged, even if they are taking a long time to materialise. The **URGENCY** (or state of emergency) that we face today, is for this small group of collectors (including those whom we hope will dare to emerge soon) to have the magnanimity to be heard and to **DO SOMETHING CONCRETE NOW**. Because if Senegalese collectors do not come out and demonstrate evidence of their acquisitions, the heritage of post-independence Senegal **WILL LEAVE THE SHORES OF THIS COUNTRY**, only to reappear in certain major museums of contemporary art, whose current search spans the globe. Today, **these museums take on the missions of earlier ethnographic institutions** and buy new, as yet unknown art productions from all over the world.

The meaning or final purpose of this **MANIFESTO** is to set in motion **a flow of exchange between Senegalese art collectors themselves**. And subsequently artists, audiences, private and state institutions. In short, it is about a process that takes on different forms and can have positive repercussions on national (and African) culture, and subsequently on Senegalese society. A relevant museum-specific proposal is an excellent tool for cultural mediation, even if that is not the exclusive way of dealing with this situation or the market forces of the Senegalese art world.

With reference to collectors and the state of play, several people – individuals, visual artists, journalists, chroniclers of art, and art lovers – felt that it was **URGENTLY** necessary to produce this **MANIFESTO**.

We hope that its **MESSAGE** will be heard, understood and given the rightful attention!

**THE VIGILANTE OFFICE OF UNRESOLVED QUESTIONS**

Dakar, May 2014

# NOMUSA MAKHUBU

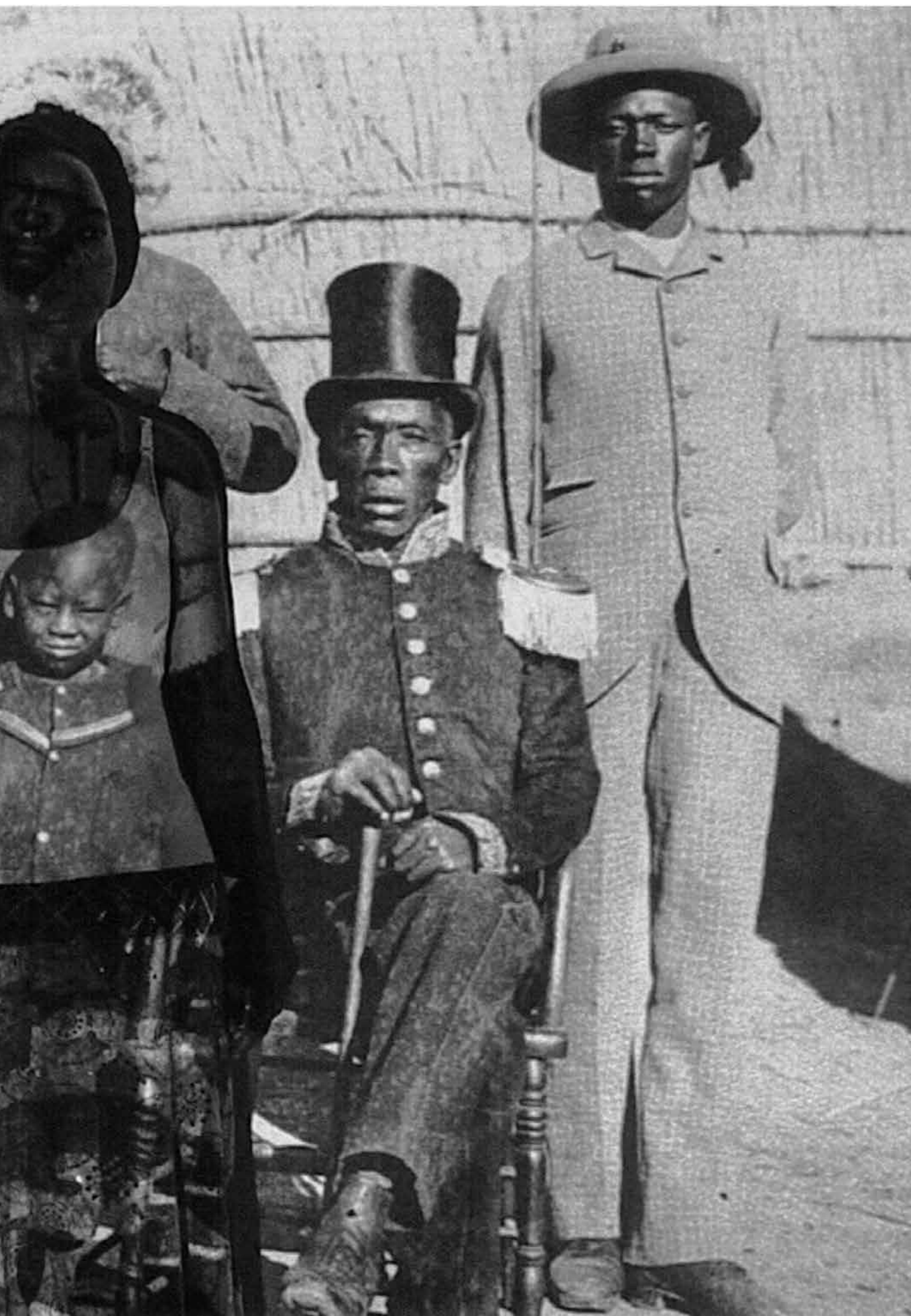
Il n'est pas exagéré de qualifier de renversant le *Self-Portrait Project* de Nomusa Makhubu, une série photographique présentée à l'exposition officielle de Dak'Art 2014. Les photographies reflètent le mélange réussi de l'artiste, à savoir l'excellente technique et la profondeur intellectuelle. Makhubu, historienne en art de surcroît, articule de sombres récits chargés d'une profonde signification historique. Sa façon de s'adresser au public implique la superposition de son propre corps sur les corps de sujets noirs historiques qu'elle a récupérés à partir de photos de type colonial. C'est en quelque sorte un voyage dans le temps où elle fusionne le passé colonial et le présent contemporain de l'Afrique du Sud afin d'explorer la nature changeante de l'autoreprésentation des noirs, de la représentativité du genre, de la race et des diverses formes d'identité sociale et d'identification dans l'Afrique du Sud postapartheid.

UGOCHUKWU-SMOOTH  
C. NZEWI

NOMUSA MAKHUBU  
est née en 1984.  
Elle vit et travaille au  
Cap et à Grahamstown.

Nomusa Makhubu, *Imfundo, Impahla neBhayibheli (éducation, habillement et la Bible)*, tirage numérique sur papier Litho de qualité archive, 60 x 80 cm, 2007/2013 (Courtesy de l'artiste)





To describe Nomusa Makhubu's *Self-Portrait Project*, a photographic series included in Dak'Art 2014's official exhibition, as stunning, is an understatement. The photographs reflect the artist's successful combination of technical proficiency and intellectual depth. Makhubu, who is also an art historian, articulates bleak narratives deeply charged with historical signification. Her mode of address involves mapping her individual body onto the bodies of historical black subjects recuperated from colonial-type photographs. It is a kind of time-travelling in which she merges South Africa's colonial past and contemporary present to explore the evolving nature of black self-representation, racial and gender representativity, and various forms of social identity and identification in post-apartheid South Africa.

UGOCHUKWU-SMOOTH  
C. NZEWI

—  
NOMUSA MAKHUBU  
born in 1984.  
Lives and works in  
Cape Town and Grahamstown.

Nomusa Makhubu, *Imfundo Impahla neBhayibheli (Education Apparel and the Bible)*, digital print on archival litho paper, 60 x 80 cm, 2007/2013 (Courtesy of the artist)

# ALERTE AUX COLLECTIONNEURS SÉNÉGALAIS !

## MANIFESTE

**Impressionnés** par les productions contemporaines et post-Senghorienne en arts plastiques détenues, heureusement, par des collectionneurs sénégalais, vivant sur le sol national, et qui sont presque tous des **Entrepreneurs** ;

**Captivés** ensuite par la qualité esthétique et conceptuelle de nombre de ces pièces, et par leur valeur, aussi bien en termes **D'OBJETS-TÉMOINS**, qu'au sens de leur **poids financier** ;

**Interpellés** cependant par le **PARADOXE FRAPPANT** entre la réalité de cet existant (ces collections privées) et le silence ou l'absence d'initiatives des collectionneurs eux-mêmes : nous avons estimé nécessaire et même **urgent** de dérouler un certain nombre de questionnements, en même temps que d'ouvrir un débat, avec à l'appui, des pistes de propositions.

Pourquoi l'on n'entend, ni ne voit les collectionneurs sénégalais, ou à tout le moins leurs fameuses collections ? **Qu'est-ce qui justifie leur anonymat (ou presque), et le manque de perspective muséale** ? Ou même l'échange et éventuellement les ventes aux enchères au Sénégal ? Toutes choses qui ne dédouanent nullement l'Etat du Sénégal devant sa responsabilité historique de doter la ville de Dakar d'au moins un **Musée d'Art Contemporain** digne de ce nom. Ce qui précède, et ce qui va suivre, justifient amplement la pertinence de ce présent **MANIFESTE** !

Les artistes plasticiens les plus talentueux de la place de Dakar ont laissé, et laissent encore leurs « **empreintes** » à travers des œuvres de bonne facture. Dakar, la métropole, dispose d'une **Biennale d'Art Contemporain**, qui va vers son quart de siècle de présence. Pratiquement la seule à avoir vécu et/ou survécu en Afrique, elle existe en traînant un boulet, à responsabilités partagées avec les autres pays : la non-existence encore d'un véritable **marché de l'art contemporain sur le continent** et au Sénégal.

Ces constats étant faits, il peut être opportun de rappeler que les arts plastiques ne sont pas seulement un objet de délectation, mais aussi un des **DOMAINES SPÉCIFIQUES D'INVESTIGATION** par lequel on peut analyser et comprendre les démarches de l'esprit humain. Du reste, en matière de collections, l'idée contemporaine est de les « **travailler** », au sens de les « **curater** », autant que ces notions puissent occuper le devant de la scène, en matière de débats, de concepts, et de propositions absolument dans l'air du temps. Dans l'aire géographique qu'est le Sénégal, et simplement aussi dans notre ère du 21<sup>e</sup> siècle : la spatio-temporalité, en quelque sorte !

Il est vrai qu'une collection privée est d'abord un patrimoine individuel ou personnel, comme tous les termes l'indiquent. Mais, et par rapport à ce qui est indiqué plus haut, l'art peut être accessible à la collectivité, au sens d'une « **DÉMOCRATISATION DE LA CULTURE** ». La logique d'une collection d'œuvres d'art, sa destination finale, ou même sa destinée : c'est qu'elle soit montrée et appréciée (ou ré-appréciée). Un collectionneur doit assumer l'honneur de sa fierté ; ce qui est en jeu, c'est son sens du goût et du risque, son investissement financier et relationnel. À la limite, **les collectionneurs sénégalais sont une sorte de « société civile » du secteur des arts plastiques**. Et il serait très impératif qu'ils le comprennent ! Sans compter, comme déjà affirmé ici, que les œuvres d'art peuvent avoir une valeur d'usage et une valeur commerciale, mais aussi d'échanges, de dons, et de legs.

En ce qui concerne le Sénégal, au moins trois ou quatre collectionneurs ont l'ambition de créer un musée : des projections à saluer positivement, et à encourager. Même si les actes tardent à se concrétiser. **L'URGENCE** (ou l'état d'urgence) au jour d'aujourd'hui, c'est que ces quelques collectionneurs sénégalais (et d'autres qui vont oser) aient la magnitude de se faire entendre, et de **POSER DES ACTES CONCRETS**. Car, si les collectionneurs sénégalais ne se mobilisent pas pour mettre en évidence leurs objets-témoins, ce patrimoine postindépendance du Sénégal **QUITTERA LES RIVES DU PAYS** pour se retrouver dans les grands musées d'art contemporain d'échelle et de poursuite globale. Aujourd'hui, c'est eux qui **prennent la relève des musées ethnologiques antérieurs** et achètent les productions inédites du monde entier.

Le sens ou la finalité de ce **MANIFESTE** est d'abord de contribuer à l'instauration **d'un flux d'échanges entre les collectionneurs sénégalais eux-mêmes**. Ensuite, entre eux, les artistes, les publics, et les institutions privées et d'Etat. Bref, il s'agit d'un processus multiforme, lequel a nécessairement des retombées positives encore dans la culture nationale (et africaine), et par conséquent sur la société sénégalaise. Une démarche muséale appropriée est un outil par excellence de médiation culturelle, même si elle n'est ni la seule, ni exclusive. Même au volet économique.

Côté pistes de propositions concernant les collectionneurs, il y a des individualités, artistes plasticiens, journalistes ou simplement chroniqueurs culturels artistiques, des personnes-ressources, ou simplement des amoureux de l'art, qui ont trouvé **URGENT** de produire ce présent **MANIFESTE**.

Puisse le **MESSAGE** de ce Manifeste être au moins entendu, et compris à sa juste dimension !

**LE BUREAU DE VIGILANCE DES QUESTIONNEMENTS NON RÉSOLUS**

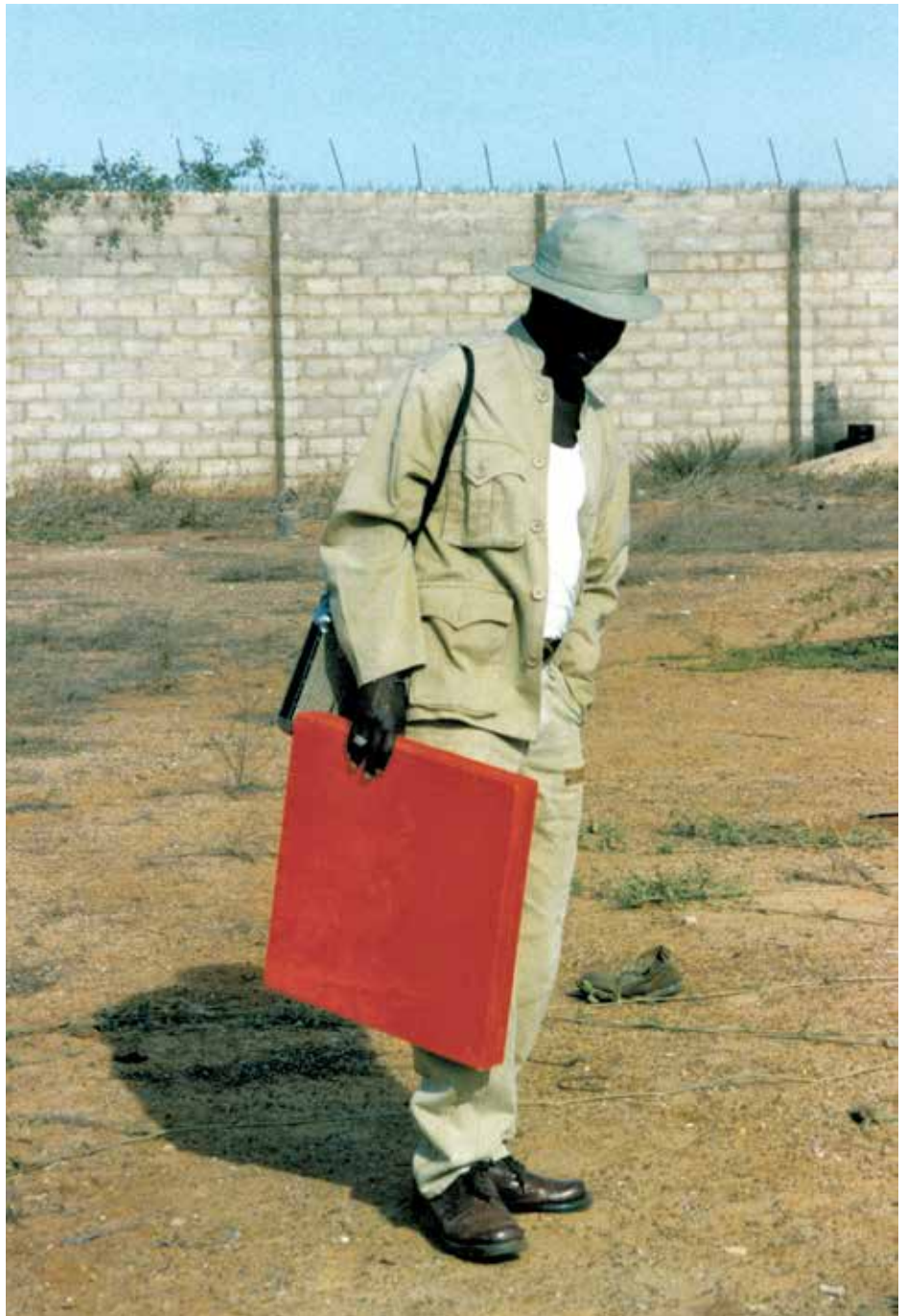
Dakar, mai 2014

# TENQ 96

En l'espace de trois semaines, entre avril et mai 1996, les histoires parallèles de la main d'œuvre immigrée chinoise et de la pratique artistique sénégalaise se croisèrent de manière inattendue à Dakar, créant un évènement qui allait marquer durablement le paysage de la Biennale. L'ancien ministre de la Culture, le philosophe et écrivain Abdoulaye Elimane Kane, remettait à l'artiste et au commissaire d'exposition El Sy – qui avait dirigé le collectif TENQ –, et à moi-même, les clés d'un camp désaffecté près de l'aéroport, camp où avaient vécu des travailleurs chinois. Lorsque nous prîmes la relève des lieux, il n'y avait ni eau courante ni électricité. Onze baraquements avaient été divisés en petits dortoirs pour cinq cents ouvriers et outre une grande cantine et des sanitaires, il y avait une presse à fabriquer des briques, des réserves de ginseng et des piles de cartes et de dessins industriels, tous en mandarin. Au début des années 1980, le gouvernement chinois avait été chargé par de nombreux États d'Afrique de l'Ouest de concevoir et construire des arènes sportives en échange d'un soutien diplomatique et d'avantages commerciaux. Les Chinois avaient alors fait venir leurs propres ouvriers au Sénégal et avaient construit pour les accueillir des hébergements provisoires à la périphérie urbaine. Une fois le chantier achevé, la plupart des Chinois quittèrent le Sénégal. Ceux qui restèrent à Dakar abandonnèrent également le campement, qui demeura inhabité pendant plus de huit ans. Il avait son propre système d'irrigation, très élaboré, et des manguiers en abondance, mais il était en mauvais état et avait besoin d'un grand nettoyage. Trois semaines plus tard, en mai 1996, TENQ, conçu comme un point de convergence artistique, ouvrait au reste du monde les portes du campement chinois. Des artistes invités venus du Kenya, du Zimbabwe, d'Afrique du Sud, de Côte d'Ivoire, du Nigeria et du Royaume-Uni se virent attribuer des ateliers dans les baraquements débarrassés de leurs fragiles cloisons, et travaillèrent et vécurent sur place deux semaines durant. Un espace fut consacré à une galerie dans l'ancienne cantine et l'annonce de l'ouverture – le manifeste de TENQ 96 – fut affichée sur les murs des baraques. TENQ 96 était une poudrière en quête d'une nouvelle identité située entre l'histoire locale de squats d'artistes et leur déguerpissement par le gouvernement d'une part, et la nécessité d'une grande visibilité et d'une production accélérée imposée par l'internationalisation d'autre part. Bien que l'occupation du site n'ait pas été prévue pour durer plus de ces deux semaines, El Sy et le groupe constituant le noyau ne quittèrent pas le nouveau Village des Arts, et plusieurs d'entre eux y sont installés depuis. Cette situation pratiquement inédite a donné à la ville de Dakar une infrastructure artistique qui demeure l'unique initiative liée à la Biennale ayant survécu au fil des années.

CLÉMENTINE DELISS

Extrait de « Brothers in Arms : Laboratoire AGIT art and Tenq in Dakar in the 1990s » par Clémentine Deliss, à paraître dans le numéro 36 de la revue AFTERALL, en été 2014.



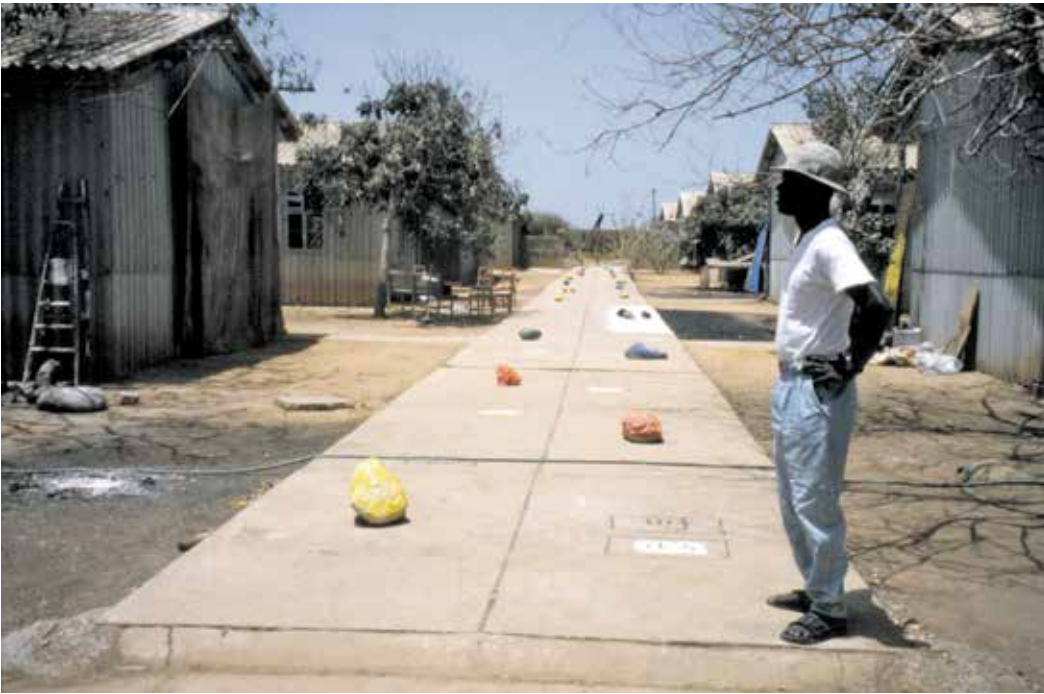
*El Sy* tenant un dossier rouge trouvé sur le site, 1996. Photo : C. Deliss

—

CLÉMENTINE DELISS

est directrice du Weltkulturen Museum de Francfort-sur-le-Main. Elle a étudié l'art contemporain et l'anthropologie sociale à Vienne, Londres et Paris, et est titulaire d'un doctorat obtenu à l'université de Londres. Entre 1992 et 1995, elle a été la directrice artistique d'*africa95*. Elle a été commissaire des expositions suivantes (sélection) : « Foreign Exchange (or the stories you wouldn't tell a stranger) », Weltkulturen Museum (avec Yvette Mutumba), 2014 ; « Object Atlas – Fieldwork in the Museum », Weltkulturen Museum, 2012 ; « Seven Stories About Modern Art in Africa »,

Whitechapel Gallery, Londres, 1995, et Malmö Konsthall, 1996 ; « Lotte or the Transformation of the Object », Styrian Autumn, Graz, et Akademie der Bildenden Künste de Vienne, 1990. Entre 1996 et 2007, elle a chapeauté la publication de onze numéros de la revue *Metronome*, porte-parole des écrivains et des artistes sur la scène internationale, dont le tout premier numéro fut publié à Dakar en 1996. Entre 2002 et 2009, elle a dirigé le laboratoire de recherches international *Future Academy* lancé à Dakar.



**TENQ 96 était une poudrière en quête d'une nouvelle identité située entre l'histoire locale de squats d'artistes et leur déguerpissement par le gouvernement d'une part, et la nécessité d'une grande visibilité et d'une production accélérée imposée par l'internationalisation d'autre part.**

#### EN SENS HORAIRE

— *El Sy* dans le campement chinois, juste avant l'ouverture de TENQ, avec une œuvre de *Kan-Si* faite de pierres peintes et de textes à la craie, 1996.

Photo : C. Deliss

— *Magaye Niang*, *Clémentine Deliss* et *El Sy* préparent une rencontre avec le ministre de la Culture, 1996.

Photo : Mor Lyssa Bâ

— *Issa Samb* allongé sur des matelas et des papiers laissés par les Chinois à l'intérieur du camp, 1996.

Photo : C. Deliss

— Nettoyage du camp. *El Sy* explique ce qui doit être fait sous le regard de *Chika Okeke*, 1996.

Photo : C. Deliss

— *Chika Okeke* en train d'examiner divers documents laissés par les architectes et ingénieurs chinois, 1996.

Photo : C. Deliss

— Réunion de travail dans mon appartement en ville. Assis sur une peinture sur sac de riz de *El Sy* (en partant de la gauche) : *Guibril André Diop*, *Magaye Niang*, *El Sy* et *Mor Lyssa Bâ*, 1996.

Photo : C. Deliss

— *El Sy*, *Magaye Niang*, et le gardien du camp, *Monsieur Seck*, devant les conteneurs remplis de gravier rouge destiné au stade, 1996.

Photo : C. Deliss

**C& : Vous vous désignez comme autodidacte. Comment avez-vous entamé ce parcours ?**

IBRAHIMA THIAM : Je suis autodidacte dans ce domaine d'expression. J'ai commencé à pratiquer la photo de manière artistique et professionnelle suite à un atelier organisé par le Goethe Institut durant le Mois de la Photo à Dakar. C'est de là que date la naissance de mon intérêt pour la photographie dans ce domaine.

**C& : Parlez-nous en quelques mots de votre démarche artistique : quels en sont ses fondements, son style et sa vision ?**

IT : Motivée par ma passion de la photo, ma démarche artistique inclut, d'une part, une approche documentaire incarnée par une écriture photographique sur la vie de l'Homme et, d'autre part, une approche artistique qui consiste à dessiner et peindre avec la lumière. La photographie me permet d'exprimer un point de vue, une perspective visuelle, de partager mon intuition et ma sensibilité.

**C& : Votre travail actuel se focalise sur les archives photographiques provenant de votre collection privée, familiale. Comment s'est faite cette découverte ?**

IT : Développant une curiosité pour les choses du passé, je suis très tôt plongé dans les albums de famille. J'ai cherché à cerner les émotions de ces êtres figés sur le papier jauni qui font partie de ma famille. La photo a toujours été pour moi une passion de jeunesse. Ce n'est qu'avec le temps que j'ai découvert que c'est de l'art, le plus grand des arts. Cela fait 18 ans que je collectionne des photos familiales, avant même de pratiquer la photographie. Ma grand-mère teinturière a toujours collectionné des portraits : vu que je m'intéressais à la collecte de tirages de photos, elle m'en a offert certains et j'en ai acheté d'autres par des connaissances.

**C& : Dans votre collection s'intitulant Collection Photo Souvenir, vous avez des tirages de photos précieuses, allant de Mama Casset à Meïssa Gaye jusqu'à Oumar Ka et bien d'autres. Comment décririez-vous ces œuvres, comme patrimoine esthétique, historique et social ?**

IT : Ces œuvres, par les informations qu'elles transmettent sur les modes de vie et les goûts qui avaient cours durant les années concernées, par leur qualité artistique aussi, constituent un véritable patrimoine artistique, social et historique. Elles constituent aussi un témoignage irremplaçable de cette période clé de l'histoire de la photographie africaine qui a vu, entre la fin de la seconde guerre mondiale et le milieu des années 1980, le triomphe et le déclin d'un art du portrait en noir et blanc. Ces artistes étaient les photographes de leur peuple et de leur milieu, ils avaient des approches très intéressantes du portrait. Ils apportaient une esthétique lors de leurs séances de pose, ils allaient au terme de leurs désirs et de leurs expériences. Leurs œuvres sont les témoins d'un peuple, de sa diversité, de sa créativité, de son imagination : en un mot de sa modernité.

« Le monde de l'art à Luanda est jeune et plein de vie, fort d'un impact politique qui reste à être compris. »

À LIRE SUR :  
CONTEMPORARYAND.COM

—  
IBRAHIMA THIAM

est photographe autodidacte. Il est né à Saint-Louis du Sénégal en 1976. Thiam a une approche journalistique incarnée par une écriture photographique sur la vie de l'Homme.

**C& : Dans quelle mesure cette photographie légendaire traduisait une forme émancipatrice d'autoreprésentation africaine de cette période ? Que dit le passé sur le présent ?**

IT : Parmi tous les médiums de création, des arts scéniques aux arts plastiques, de la mode à la littérature, du cinéma à la danse, la photographie s'est très vite révélée un des premiers éléments visibles de cet engagement à ouvrir le mouvement des formes africaines contemporaines au monde entier.

En Afrique de l'Ouest, la profession s'est d'abord développée dans les villes côtières. À Lagos, dès les années 1880, apparaissent les premiers studios professionnels tenus par des Sierra-Léonais, des Libériens et ensuite des Ghanéens. La réglementation de la photographie sous les différentes colonisations a certes limité le champ d'action des photographes africains.

Ce que dit le passé sur le présent, lorsque l'on étudie certains aspects de l'histoire de la photographie, j'essaie de m'en servir pour mettre en lumière l'histoire de la société contemporaine, afin de démontrer par un exemple concret, les relations qui rendent les expressions artistiques et la société dépendantes l'une de l'autre, et comment les techniques de l'image photographique ont transformé notre vision du monde. La tradition ne doit pas être oubliée, elle doit avoir existé pour redonner vie à la contemporanéité.

**C& : La focalisation sur les archives trouve un grand écho dans le domaine artistique. Comment définissez-vous l'archive comme approche, concept ?**

IT : L'archive est une composante essentielle de toute forme de travail. Si l'archive n'est pas activée, on peut légitimement se demander à quoi elle sert. Le but de l'archive est double : collecter et conserver, mais aussi instruire et éveiller.

Les archives privées ou publiques sont très peu nombreuses voire inexistantes, souvent dispersées, et surtout très mal conservées.

La préservation et la conservation de la collection africaine permet d'éclairer le rôle historique, social et spirituel de la photographie en Afrique.

**C& : Concernant votre collection, que comptez-vous faire : l'élargir, en faire don à une fondation, etc., ou même en fonder une (une structure, pour l'abriter) ?**

IT : Pour le moment, je veux élargir la collection, qui est un moteur de recherche pour les artistes, critiques et historiens ; mon travail sur la préservation et la conservation de cette collection pallie l'absence de lieux référentiels de l'art (musées, photothèques) et permettent aux étudiants en art, aux chercheurs d'accéder à une connaissance sur l'histoire de la photographie au Sénégal.

Cette collection est une passion et une méthode pour moi, visant à faire connaître le travail de ces précurseurs de la photographie puisque j'ai la chance de conserver leur travail. J'aurais trouvé injuste vis-à-vis d'eux de pouvoir acquérir leurs travaux et de les conserver dans des tiroirs. Pour de nombreuses générations, ces photos existeront : c'est une façon de remettre cette mémoire collective en marche.

**C& : Qu'est-ce que vous allez présenter dans le cadre du Dak'Art OFF ?**

IT : Dans le cadre du Dak'Art OFF, je compte présenter à la librairie Athena la série « L'Usure du temps » et la série « Reflet », montrer et partager la réalité invisible.

# UNE FAÇON DE REMETTRE CETTE MÉMOIRE COLLECTIVE EN MARCHÉ

LE JEUNE PHOTOGRAPHE **IBRAHIMA THIAM** S'ENTRETIENT AVEC C& AU SUJET DE SA COLLECTION PHOTO SOUVENIR



Copyright Salla Casset, Coll Ibrahim Thiam

Salla Casset, studio : Senegal S.N. Casset, Dakar-Médina



Copyright Mama Casset, Coll Ibrahim Thiam

Mama Casset, studio : African Photo Gnias M.Casset, Dakar-Médina



Collection Photo Souvenir © Ibrahim Thiam



Copyright Messa Gaye, Coll Ibrahim Thiam

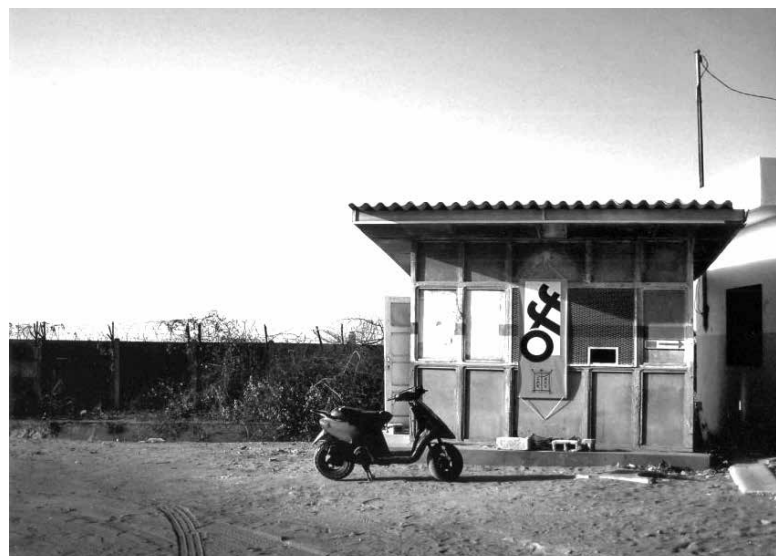
Meïssa Gaye, studio : Tropical Photo, Saint-Louis



Copyright Oumar Ka, Coll Ibrahim Thiam

Oumar Ka, studio : Oumar Ka, Touba

CONVERSATION  
L'ARTISTE SOUDANAIS  
FADLABI S'ENTRETIENT  
AVEC LE GRAND ARTISTE  
SÉNÉGALAIS ISSA SAMB  
—  
PLUS SUR :  
CONTEMPORARYAND.COM



Dak'Art OFF

Photographie :  
Filippo Brancoli Pantera  
et  
Mauro Petroni

PUBLIÉ PAR  
Contemporary And (C&)

CONCEPTION  
Julia Grosse  
Yvette Mutumba  
Aïcha Diallo  
Bakri Bakhit

ÉQUIPE DE RÉDACTION  
Julia Grosse  
Yvette Mutumba  
Aïcha Diallo  
Olivia Buschey

DIRECTION ARTISTIQUE  
& GRAPHISME  
Britta Rogozinski  
SHIFT DESIGN, London

IMPRIMERIE  
Henke Pressedruck  
GmbH & Co. KG, Berlin

COLLABORATEURS  
Eva Barois de Caemel  
Clémentine Deliss  
Nomusa Makhubu  
Mame-Diarra Niang  
Ugochukwu-Smooth C.  
Nzewi  
Mauro Petroni  
Ibrahima Thiam  
Cédric Vincent

TRADUCTION  
Marie-Claude Delion-Below  
Myriam Ochoa-Suel  
Isabelle Schreiber

RÉVISION  
Myriam Ochoa-Suel  
Isabelle Schreiber

© Auteurs /  
photographes / C&

C& est subventionné par  
le ministère des Affaires  
étrangères allemand  
et  
l'ifa (Institut für  
Auslandsbeziehungen)

Tous droits réservés

Contemporary And (C&) est un magazine d'art  
en ligne et un espace dynamique dédié à la  
réflexion et la mise en relation d'idées, de débats  
et d'informations sur la pratique artistique  
contemporaine issue de diverses perspectives  
africaines.

CONTEMPORARYAND.COM

ife Institut für  
Auslandsbeziehungen

Federal Foreign Office

AKTION  
AFRIKA  
PARTNER IN  
KULTUR UND  
BILDUNG

# NOUS VOULONS GARDER CET ESPRIT DE LIBERTÉ

INTERVIEW DE MAURO PETRONI, INITIATEUR ET COORDINATEUR DU DAK'ART OFF

**Cela a commencé dans les années 1980,  
c'était un cocktail d'aventure et de découverte,  
une envie de réaliser des choses...**

**C& : Comment avez-vous entamé votre aventure professionnelle / artistique à Dakar ?**

MAURO PETRONI : Cela a commencé dans les années 1980, c'était un cocktail d'aventure et de découverte, une envie de réaliser des choses... Les différentes cultures n'étaient pas du tout en contact entre elles, chaque démarche permettant la rencontre de l'autre était une source d'émerveillement. J'ai eu la chance de pouvoir m'installer dans cet atelier de céramique au bord de la mer où je suis toujours et que j'ai réussi à entretenir et à faire vivre si longtemps...

**C& : Vous avez initié le Dak'Art OFF. Depuis quand ? Quelle a été la motivation qui vous a poussé à faire ce projet ?**

MP : Pendant l'année 2000, nous avons constaté que la Biennale était en train de prendre un certain élan. L'attention internationale augmentait de pair avec l'intérêt de tous les opérateurs sénégalais. Il fallait trouver une astuce pour impliquer tout le monde : le plus simple était de donner plus d'importance aux initiatives individuelles. Ma motivation avait simplement pour objectif d'insuffler plus de vitalité à la Biennale, et à travers elle, à la scène de l'art contemporain à Dakar dont je faisais partie. Rémi Sagna et Ousseynou Wade, les secrétaires généraux consécutifs de la Biennale pendant cette période, ont tous les deux fait preuve d'une grande intelligence. Laisser pleine liberté aux initiatives, leur donner un label et les valoriser dans un OFF « institutionnel » (un escamotage !) nous permettait d'élargir la scène pour un minimum de frais.

**C& : Et comment considérez-vous l'évolution du Dak'Art OFF - en termes de sites, de participations et de formats présentés ?**

MP : Le succès de la formule fut immédiat. En l'espace de deux éditions, nous avons dépassé les cent sites d'exposition sur Dakar. Mais il y a eu beaucoup de critiques sur le plan de la qualité des événements. J'ai toujours pensé que ce n'était pas un critère fondamental : un public averti est capable de faire la part de choses. Mais il faut dire qu'avec le temps, le mécanisme s'était un peu sclérosé, la vitalité n'était plus qu'apparente et se traduisait par un grand nombre de lieux mais trois quarts d'entre eux ne constituaient pas une bonne vitrine : et pourtant cela a toujours fait vivre, travailler et rêver pas mal de jeunes, et il y a toujours eu un petit nombre de bonnes expositions qui redonnent tout son sens à la manifestation. Beaucoup d'artistes sénégalais ont grandi à travers le OFF.

**C& : Et qui peut participer au Dak'Art OFF ? Quels sont les critères de sélection ?**

MP : C'est connu, tout le monde peut participer et il n'y a aucun critère à remplir si ce n'est le fait d'exposer une œuvre d'art contemporain. Nous nous rendons bien compte que ce principe ouvre la porte à de nombreux amalgames, mais nous ne disposons ni des moyens ni du temps nécessaire pour contrôler deux cent propositions, dont les trois quarts arrivent après les délais ! Et puis nous voulons garder cet esprit de liberté qui va de pair avec improvisation et amateurisme, mais aussi avec fraîcheur et sympathie. Avant il y avait une échelle de qualité, les « vrais » artistes préféraient être dans le IN. Aujourd'hui ils ont compris que la visibilité est la même, et j'ai la conviction que la qualité du OFF est en train de monter.

**C& : Dak'Art et le OFF - sont-ils concurrents ou complémentaires ? Dans quelle mesure ?**

MP : Vous avez bien compris que les deux choses sont étroitement liées. Je pense que si quelqu'un essayait de mettre ces deux manifestations en concurrence, il risquerait une mort certaine ! On entend dire que le OFF est la meilleure partie de la Biennale, cependant il ne pourrait pas exister sans le support médiatique et identitaire de la vraie Biennale.

**C& : Quelques idées et prévisions : où se situe le Dak'Art OFF cette année ? Qu'est-ce qui nous attend ?**

MP : Le meilleur et le pire ! Il y aura de grandes expositions presque institutionnelles, comme Ousmane Sow et Iba Ndiaye, des fondations qui présentent leurs projets, comme Benetton ou Blachère, et des sites qui sont assez vastes pour recevoir plusieurs événements. Nous assisterons aussi à des festivals de street art, d'art's laboratory, et à des parades dans l'espace public. À Saint-Louis un pôle du OFF se consolide avec des manifestations très significatives. Il y a beaucoup de propositions qui viennent d'autres pays africains, des artistes qui sont amenés par des instituts et délégations, mais qui s'inscrivent désormais dans le cadre du OFF. Et nous avons dépassé les 250 inscriptions ! Le problème, c'est que tout le monde veut faire son vernissage dans les premiers cinq jours, il faudra courir d'un endroit à l'autre !

---

MAURO PETRONI est né à Lucca, Italie, et vit et travaille à Dakar depuis 1983. Il crée l'atelier « Céramiques Almadies », lieu de production de céramiques. Petroni est commissaire pour les manifestations d'environnement du Dak'Art OFF depuis 2002.

# UNE BONNE MANIÈRE DE DÉBUTER LE CYCLE

C& S'ENTRETIENT AVEC EVA BAROIS DE CAEVEL, COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION  
QUI A DIT QUE C'ÉTAIT SIMPLE / WHO SAID IT WAS SIMPLE À RAW MATERIAL COMPANY, DAKAR

## C& : Comment est né le programme d'exposition qui s'étend sur un an, « Libertés individuelles » ?

EVA BAROIS DE CAEVEL : Quand Koyo Kouoh a créé Raw Material Company, l'un de ses premiers objectifs était d'en faire un lieu qui ne soit pas uniquement dédié à l'art contemporain, mais un lieu où l'art est un moyen de poser des questions sociales ou politiques. Koyo a imaginé Raw comme un lieu à l'intersection de la culture, de la théorie, de l'art et des questions politiques et sociales. C'est pourquoi elle souhaitait depuis longtemps travailler à un cycle sur la notion de liberté individuelle. C'est un sujet qu'elle voulait traiter, à partir de son regard sur certains problèmes d'actualités notamment, de son expérience du Sénégal et de son point de vue sur les médias. Koyo considère qu'aucun sujet n'est tabou pour la culture, et que donc, en tant que lieu de culture, Raw pouvait parfaitement se permettre de traiter la question des pratiques sexuelles entre personnes de même sexe, en Afrique. Elle souhaitait par ailleurs que le projet s'étende dans le temps, pour que l'on puisse traiter la question en profondeur, sans urgence, et d'une façon suffisamment exhaustive pour amener le débat de façon sereine et construite. « Libertés individuelles » est ainsi devenu un programme d'un an, construit autour de différents actes.

## C& : Et qu'en est-il de la situation, du contexte politique au Sénégal ?

EBDC : Le milieu politique est très soumis au milieu religieux et ce dernier utilise la thématique des relations sexuelles entre personnes de même sexe comme argument de campagne : il s'agit de faire peur aux gens et de les rallier à un certain nombre d'idées. En conséquence, l'image que les médias construisent de l'opinion sénégalaise est une image issue des fantasmes des milieux religieux : celle d'une maladie importée, qui n'aurait jamais existé au Sénégal. Et, paradoxalement, ce discours est renforcé par le travail des ONG et des défenseurs des droits humains qui promeuvent une homosexualité qui n'a en effet rien de sénégalais.

## C& : Est-ce que vous êtes allée plus loin dans votre recherche sur l'archive, concernant l'Histoire ?

EBDC : J'ai travaillé d'abord sur des archives médiatiques, le meilleur vecteur pour faire un portrait de l'imaginaire collectif sénégalais d'aujourd'hui, et surtout de ce que serait l'opinion de la société selon ceux qui la dirigent. On a travaillé sur des archives de presse issues de l'école de journalisme, le CESTI, et nous nous sommes tenus à l'actualité des dix dernières années. Le CESTI nous a fourni plus de 2 500 articles de presse et, sur ce total, j'en ai sélectionné une centaine qui me paraissaient assez représentatifs et qui permettaient également de dresser une chronologie significative de ces dix dernières années. On sent l'instrumentalisation politique et religieuse pendant certaines périodes, lorsqu'il y a des enjeux politiques. Ce qui m'intéressait, c'était de remonter beaucoup plus loin dans le temps et donc de travailler non pas seulement sur des archives issues des médias mais également avec des chercheurs, des historiens et des anthropologues. Il y a un certain nombre de chercheurs africains qui ont étudié la question des pratiques sexuelles entre personnes de même sexe, d'un point de vue

historique, en Afrique. Pour le Sénégal, j'ai travaillé avec le professeur Cheikh Ibrahima Niang de l'université Cheikh Anta Diop, un grand spécialiste qui a une connaissance étendue du sujet et qui a recueilli une abondante documentation au cours de ses recherches. Il y a deux de ses articles présentés dans l'exposition qui abordent l'intégration des hommes ayant des relations sexuelles avec d'autres hommes dans l'histoire de la société sénégalaise. Il détaille le rôle politique de ces milieux, notamment la place de ces hommes auprès des femmes, dans une société d'avant la colonisation. On découvre une structuration sociale sophistiquée et pacifiée, qui intégrait le phénomène sans heurts.

## C& : Pourquoi y a-t-il eu rupture à ce niveau-là ?

EBDC : Sur ce point, il y a bien sûr différents points de vue. On peut cependant évoquer quelques pistes. Pour beaucoup de chercheurs africains, par exemple pour Ifi Amadiume, l'un des premiers facteurs de discrédit de ces pratiques et structures socioculturelles a été la colonisation, qui a remis en question la façon d'éduquer et de transmettre le savoir. La connaissance était fluide, passant de génération en génération, selon un système de classes d'âge proprement panafricain. Or ce fonctionnement a été bouleversé et complètement remis en question, il a perdu sa continuité. Le discours religieux – discours missionnaire ou non – a accompagné ce phénomène.

## C& : Et par rapport au cycle des « Libertés individuelles », comment se découpe le programme ? C'est vous qui avez ouvert le cycle avec votre exposition...

EBDC : Oui, ensuite se tiendront deux autres expositions. La première a pour commissaires d'exposition Koyo Kouoh et Ato Malinda et débutera pendant la semaine d'ouverture de Dak'Art. Il s'agit d'une exposition d'œuvres d'artistes contemporains tels que Kader Attia, Zanele Muholi, Jim Chuchu, Andrew Esiebo et Amanda Kerdahi, des artistes africains ou de la diaspora africaine. Le projet d'Ato Malinda est de réfléchir à l'existence d'une identité homosexuelle en Afrique, à la possibilité d'une identité queer proprement africaine. Est-ce que cela existe en Afrique et est-ce que cela peut exister en Afrique ? Et si oui comment ? Où existerait-elle si elle existe déjà ? Où pourrait-elle se créer ? Enfin, le troisième volet du cycle d'exposition, commissarié par Gabi Ngcobo, devrait proposer un projet processuel, c'est-à-dire que l'exposition prendra forme grâce aux échanges et interactions que Gabi va créer entre des individus ici, à Dakar, et des chercheurs du monde entier, toujours autour de cette même thématique d'une africanité queer. Et le dernier acte de l'exposition sera une publication.

---

EVA BAROIS DE CAEVEL  
est diplômée de l'université Paris-Sorbonne  
Paris IV en histoire de l'art contemporain.  
Avec son collectif Cartel de Kunst, elle est  
cocommissaire des expositions « Temps  
étrangers » (Mains d'Œuvres, Saint-Ouen,  
2012) et « The Floating Admiral » (Palais de  
Tokyo, Paris, 2013).



Andrew Esiebo, *Untitled*, tirage numérique, 2011 (Courtesy de Raw Material Company)

---

**RAW MATERIAL COMPANY EST...**

un centre pour l'art contemporain, l'éducation et la société situé au Sénégal. C'est une initiative qui considère l'art visuel comme un outil puissant, pouvant mettre en branle des processus de transformation sociale et politique.

**RAWMC.ORG**

*Plusieurs magazines européens ont publié un numéro entièrement consacré à l'Afrique*

**À QUI APPARTIENT  
LE CONTINENT DONT ILS  
DRESSENT LE PORTRAIT ?**

À DÉCOUVRIR SUR :  
**CONTEMPORARYAND.COM**

# DAK'ART 2014 EST CONÇU COMME UN PROCESSUS ACTIF DE PRODUCTION DU COMMUN

ENTRETIEN AVEC UGOCHUKWU-SMOOTH C. NZEWI, CO-CURATEUR DE DAK'ART 2014

**C& : Les noms des artistes sélectionnés pour le Dak'Art de cette année ont finalement été révélés. Combien de candidatures avez-vous reçues ? Et comment vous et vos collègues Elise Atangana et Abdelkader Damani avez-vous procédé pour faire la sélection ?**

UGOCHUKWU-SMOOTH C. NZEWI : Nous avons reçu plus de 700 candidatures, un nouveau record pour Dak'Art. Cela montre que de nombreux artistes font à nouveau preuve d'optimisme à l'égard de la Biennale et de sa nouvelle administration. L'équipe de curateurs a suscité leur enthousiasme, ce qui était aussi un signe encourageant. Les portfolios des artistes étaient d'une grande qualité et d'une grande diversité. C'est vraiment le résultat d'un long chemin parcouru par l'art contemporain africain, par les artistes et par Dak'Art depuis 1992. Le nombre élevé de candidatures allait de pair avec les défis à relever, en particulier sur le plan des critères de sélection. Cependant, notre souhait était de choisir des œuvres qui nous permettraient de présenter un récit fascinant et exhaustif des caractéristiques contemporaines et simultanément de refléter notre thème, Produire le commun. Nous avons finalement sélectionné des artistes dont les travaux offrent des vues complètes de l'idée du commun à partir d'une multitude de points de vue. Ces œuvres présentent suffisamment d'éléments de réflexion.

**C& : Pouvez-vous nous en dire davantage sur les artistes qui participent à Dak'Art ?**

USN : Tous les artistes y participent pour la première fois. C'est une décision que nous, je veux dire l'ensemble des curateurs, avons prise en toute connaissance de cause pour faire table rase et repartir sur de nouvelles bases. Nous savions que certains artistes avaient participé à la Biennale plusieurs fois et avons décidé de supprimer ce recyclage improductif. Pour une biennale qui se veut une plate-forme internationale offrant une visibilité aux artistes africains et issus de la diaspora africaine, la présence répétée de certains artistes lors des précédentes éditions n'avait plus beaucoup de sens. Cela dénotait, pour l'exprimer plus clairement, un désintérêt pour l'histoire de la Biennale de la part des curateurs précédents ou une tendance à ce que j'ai décrit comme le trafic de



Massinissa Selmani, *Iran cartoon*, vue de l'installation, 2010  
(Courtesy de l'artiste)

la reconnaissance des noms, aussi connu sous le terme de culte des artistes célèbres. Peut-être que c'est l'historien en art que je suis qui s'exprime ici. Cependant, l'important pour nous était de présenter une palette équilibrée de jeunes artistes, d'artistes sur le chemin du succès et d'artistes déjà reconnus afin que la Biennale soit considérée comme un événement qui remplit son objectif premier. C'était très clair dès notre première rencontre l'année dernière.

**C& : Vous invitez les artistes à explorer les notions qui tournent autour de la diversité culturelle et des intérêts communs. Pourquoi vous êtes-vous concentrés sur ces thèmes-là ?**

USN : La diversité culturelle est l'une des plate-formes officielles de l'exposition Dak'Art 2014. Cela revient aussi dans l'autre thème de la Biennale Produire le commun. Cependant, le curateur est une personne différente. Je ne suis pas la personne idéale pour vous en parler. Mais si je peux me permettre de faire un commentaire, l'exposition sur le thème de la diversité culturelle offre une plate-forme qui permet de reconsidérer les valeurs de la civilisation universelle de Senghor pour ce qu'elles valent. Léopold Sédar Senghor, premier président du Sénégal indépendant, pensait que la grandeur des civilisations reposait sur leur nature mixte et interdépendante, c'est-à-dire leur aptitude à tirer des éléments concrets et créatifs à partir de cultures multiples. Les cultures du monde, avait-il ajouté, doivent contribuer à une civilisation universelle englobante basée sur des



Chike Obeagu, *Olowo and Son*, technique mixte image, 2013  
(Courtesy de l'artiste)

relations symbiotiques et le respect mutuel. D'une part, je pense que l'exposition sur la diversité culturelle qui réunit des travaux d'artistes africains et non africains correspond bien aux détails de la civilisation universelle senghorienne. D'autre part, l'exposition essaie de faire un certain retour historique au Dak'Art 1992, le Dak'Art inaugural auquel avaient participé des artistes de différentes cultures issus du monde entier. En mon nom et probablement au nom d'Abdelkader et d'Elise, j'ajouterais que Produire le commun est une autre façon de considérer les mérites et les défauts de la civilisation universelle en quelque sorte, et ce à la lumière de la production culturelle contemporaine et de la mondialisation. Nous nous intéressons davantage à la notion du commun en tant que processus unificateur, édifiant et généreux, activement engendré dans le contexte d'une production culturelle mais qui tient compte de ce qui est communément appelé l'aspect politique et économique de la sociabilité. Notre monde est actuellement dirigé par l'individualisme poussé, la consommation et l'accumulation excessive de capital. Nous voulons à nouveau concentrer notre attention sur un esprit positif de l'interaction et de la coexistence entre les hommes. Nous pensons que le domaine des arts nous permet de repenser les valeurs de la communauté et du sacrifice dépouillé de tout idéalisme ou de son contraire, le cynisme. Les artistes ont été sélectionnés en fonction des réponses instructives que leur œuvre apportait aux signes de notre époque et aux idées concernant le commun. Dak'Art 2014 est conçu comme un processus actif de production du commun de la



L'art contemporain africain  
est-il TENDANCE ?  
**SIX PRODUCTEURS  
CULTURELS S'EXPRIMENT  
SUR LE SUJET**  
—  
À LIRE SUR :  
CONTEMPORARYAND.COM

Samson Kambalu, *Pickpocket*, photogramme extrait d'une vidéo, 2013 (Courtesy de l'artiste)

part de la Biennale, des curateurs et des artistes en relation avec des publics variés au niveau local, régional et international. Nous espérons que la manifestation du sujet transparaîtra aux yeux des visiteurs dans les œuvres et la structure de la Biennale.

**C& : En ce qui concerne Dak'Art et le OFF, dans quelles mesures seront-ils complémentaires l'un de l'autre ?**

USN : La version OFF fournit un espace alternatif aux artistes qui n'exposent pas dans le cadre officiel de Dak'Art et leur permet ainsi de participer à la Biennale. Lors des éditions précédentes de Dak'Art, de nombreux artistes ont d'abord exposé au OFF avant de réussir à rentrer dans les expositions du IN par la suite. D'autres artistes ayant participé aux principales manifestations avaient aussi été actifs dans l'édition OFF des autres itérations de la Biennale. C'est une stratégie pour maintenir leur visibilité pendant la durée de Dak'Art. Au cours des vingt dernières années, l'édition OFF qui n'était, à l'origine, qu'une série non coordonnée de

manifestations en marge du IN s'est transformée en une extension complémentaire et essentielle du Dak'Art officiel. La version OFF fournit une expérience de la Biennale qui met au défi mais correspond aussi aux événements officiels. En plus des artistes locaux et africains, des artistes non africains ont participé au OFF au cours de ces dernières années, ajoutant une couche de complexité à ce que signifie pour Dak'Art le fait d'être à la fois panafricain et international.

Dak'Art 2014 gardera le même cap. En fait, je prévois que les expositions du OFF seront cette année encore plus nombreuses qu'en 2012 où l'on comptait 350 manifestations indépendantes.

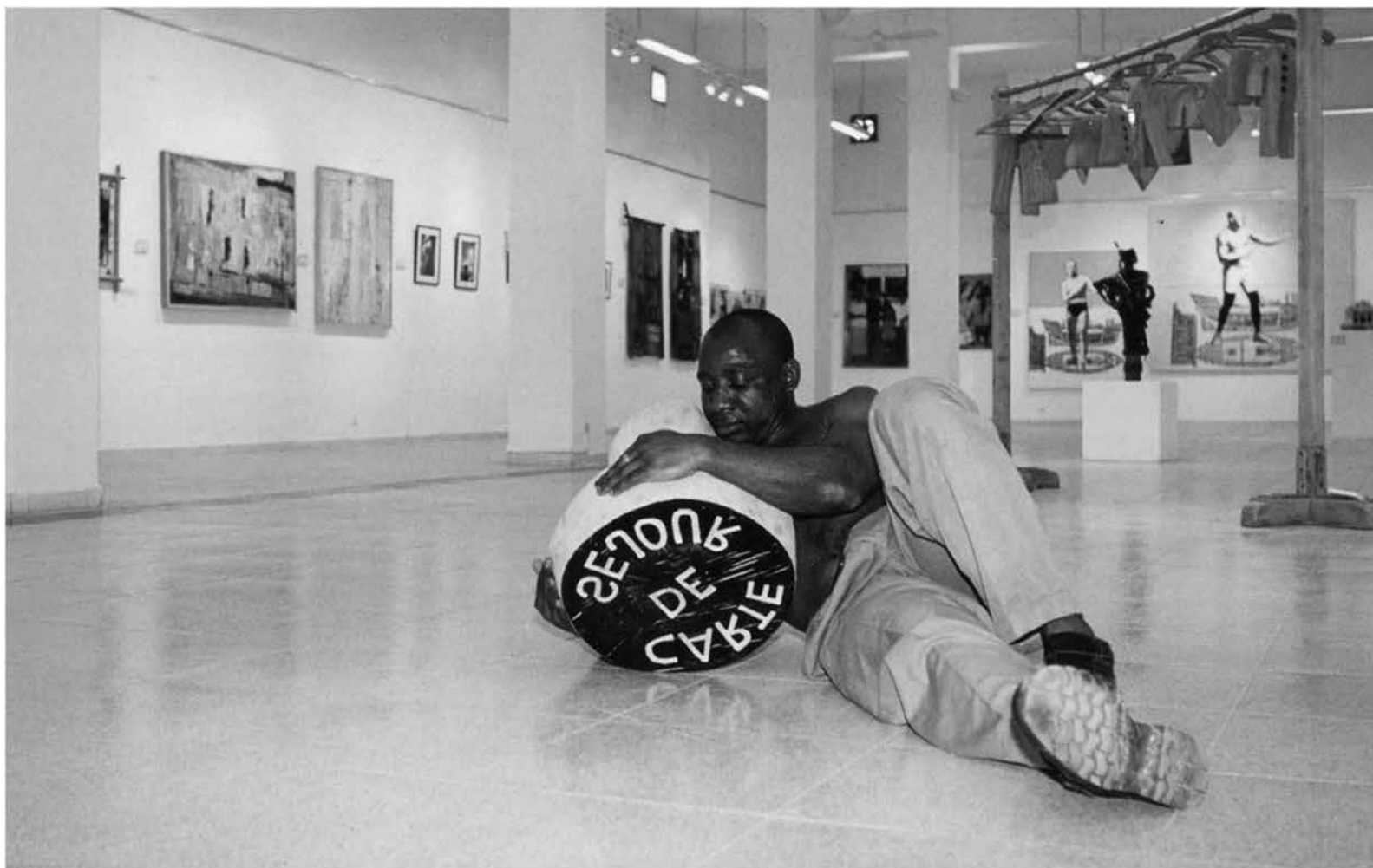
—  
UGOCHUKWU-SMOOTH C. NZEWI  
est né au Nigeria, est artiste, conservateur, historien de l'art, et commissaire pour l'art africain au musée Hood, Dartmouth College, Hanover, aux États-Unis où il réside. Nzewi est curateur de Dak'Art 2014 avec Elise Atangana et Abdelkader Damani.



Samson Kambalu, *Two Mushroom Clouds*, photogramme extrait d'une vidéo, 2012 (Courtesy de l'artiste)

# POUR UNE HISTOIRE NON LINÉAIRE DE DAK'ART

CÉDRIC VINCENT PORTE UN REGARD RÉTROSPECTIF SUR LES DÉBUTS DE LA BIENNALE DE DAKAR



Barthélémy Toguo, *Carte de Séjour Performance*, Dak'Art 1998

Il est généralement admis que la première Biennale de Dakar s'est tenue en 1992. On se souvient moins de la programmation qui a réuni des artistes du monde entier en 1990. Le déroulement d'une édition consacrée à la littérature cette année-là semble avoir été complètement oublié. Cette édition était la première phase de la Biennale des arts et des lettres qui devait, à l'origine, avoir lieu tous les deux ans en alternance avec une édition dédiée aux arts visuels. Ce sont les artistes et les intellectuels sénégalais qui réclamèrent la création d'un événement qui puisse promouvoir leur production et diffuser leurs œuvres à

grande échelle. Cette confusion thématique a semé le trouble dans les esprits quant à la date de naissance de Dak'Art : en 2002, le dixième anniversaire de l'événement a été célébré, réorganisant ainsi la chronologie en oubliant l'édition de 1990.

Lors de sa deuxième édition (en 1996), Dak'Art subit une réorientation qui aura une incidence déterminante sur son avenir. Elle devient la Biennale d'art africain contemporain. Ce fut en quelque sorte une renaissance mais aussi une condition essentielle pour s'imposer dans le paysage concurrentiel des biennales qui commençait alors à prendre forme. La nouvelle

tendance panafricaine de la manifestation exigeait une nouvelle organisation qui traversa une période de tâtonnements. Le modèle actuel assume désormais pleinement la fonction de plate-forme, tant dans la sélection des artistes que dans le choix de jeunes commissaires d'exposition pour assumer la direction artistique.

L'historicité d'une biennale est perceptible au travers de l'étrange ménage à trois que forment continuité, amnésie et coupure. À Dakar, la référence souvent soulignée au Premier Festival mondial des arts nègres (1966) et invoquée dès le départ, introduit une variable supplémentaire. Elle permet de revendiquer



Cérémonie d'ouverture de Dak'Art 1996, théâtre Daniel Sorano Dakar, 1996. Le président Abdou Diouf se tient au centre (Courtesy du secrétariat de la Biennale de Dak'Art)



Dak'Art 2006, ouverture officielle de l'exposition (Courtesy du secrétariat de la Biennale de Dak'Art)



Une section de Dak'Art 2012 avec des visiteurs tournant autour de la performance de l'artiste sud-africaine Lerato Shadi

**Lors de sa deuxième édition (en 1996), Dak'Art subit une réorientation qui aura une incidence déterminante sur son avenir. Elle devient la Biennale d'art africain contemporain. Ce fut en quelque sorte une renaissance mais aussi une condition essentielle pour s'imposer dans le paysage concurrentiel des biennales qui commençait alors à prendre forme.**

de façon commode une continuité avec un prestigieux événement culturel passé et de s'ancrer ainsi dans une généalogie proprement africaine. Pour autant, il est trop simple de faire un lien entre le Festival de 1966 et Dak'Art étant donné les différences sur le plan des intentions, des enjeux et de la forme des deux manifestations. Aussi artificielle soit-elle, la revendication de cet héritage permet au moins de s'interroger sur une narration qui ne passe plus exclusivement par la Biennale de Venise, que les études sur le sujet présentent comme étant le point d'origine de toutes les biennales. Un récit plus éclaté, moins linéaire, reste à écrire afin de faire valoir les ruptures et les faux départs autant que les manifestations oubliées ou restées à l'état de projet.

Parmi les projets de biennales oubliés mais dont les enjeux se retrouvent encore dans ceux portés par Dak'Art, il faut en retenir un, présenté dans les pages du journal ICA Information en 1977. Sa postérité ne provient que de cet article mais l'effet miroir avec la Biennale de Dakar est particulièrement révélateur pour l'histoire de cette manifestation. En 1976, le conseil exécutif de l'ICA (Institut Culturel Africain) basé à Dakar, a formulé le souhait d'organiser une biennale essentiellement dédiée aux arts plastiques et tournant dans les pays membres. Cette manifestation devait donner plus de vigueur, d'efficacité et d'impact au programme de l'Institut qui, dans les domaines artistiques, se limitait essentiellement à l'organisation annuelle d'un concours doté du Grand Prix ICA. Le texte du journal détaille un projet manifestement très avancé sur le plan des opérations à remplir. Les organisateurs avaient

consciencieusement identifié les enjeux portés par une manifestation de ce type – favoriser la circulation des artistes, de leurs œuvres et les rencontres entre les artistes, éditer des catalogues –, mais surtout le projet envisageait la pérennité de la biennale en favorisant l'ouverture de musées d'art moderne créant ainsi un marché en suscitant l'achat d'œuvres par les musées existants. Ces derniers points sont particulièrement importants, ils soulèvent un problème structurel que l'on rencontre aujourd'hui à Dak'art par exemple ; Dakar est en effet dépourvue d'un centre d'art contemporain où des expositions pourraient être régulièrement organisées – ce qui permettrait ainsi aux artistes de bénéficier d'un horizon plus diversifié que celui d'une biennale unique – et qui assurerait la formation de commissaires d'expositions sur place. Ceux-ci pourraient alors prendre en charge de façon professionnelle l'organisation de cette manifestation. Les questions extra-artistiques telles que le tourisme et l'éducation ne sont pas oubliées par les organisateurs de la Biennale de l'ICA. La biennale devait donc être un ambitieux outil de développement des scènes artistiques des pays membres de l'ICA. Elle visait à aboutir à une association panafricaine des arts plastiques. Celle-ci devait élaborer un statut de l'artiste africain et développer des associations à l'échelle nationale réunissant les artistes plasticiens des pays partenaires. Pour cela, la sélection des artistes devait se soustraire aux influences politiques des États, les organisateurs – semblant avoir tiré la leçon de précédentes expériences. Dernière exigence des organisateurs et pas la moindre : le souci de maintenir ce rendez-vous à un niveau de qualité recevable sur le plan international.

Ce projet n'est pas sans renvoyer également à celui de The Incubator for a Pan-African Roaming Biennial initié lors de la Biennale européenne Manifesta 8 (2010), invitant des commissaires à réfléchir au modèle de biennale itinérante adapté à l'Afrique. Si l'on peut reconnaître l'empreinte seneghorienne dans la Biennale de l'ICA, les porteurs du projet souhaitaient se démarquer du Festival mondial des arts nègres en la spécialisant sur l'« art visuel ». Elle n'en demeure pas moins un succédané, un dérivé de son illustre aîné, mais aussi un avant-goût du futur Dak'Art. En 2016, nul doute que c'est l'héroïque référence au Festival de 1966 qui fera son retour, effaçant du même coup les projets annexes (certes inaboutis mais vecteurs de dynamiques) qui ont pu être imaginés entre ces deux événements majeurs de la scène culturelle sénégalaise



CÉDRIC VINCENT  
est anthropologue, postdoctorant au Centre  
Anthropologie de l'écriture (EHESS-Paris)  
où il codirige le projet « Archive des festivals  
panafricains » soutenu par la Fondation de  
France.

# DAKAR DEVIENT DE PLUS EN PLUS GRISE PARCE QU'ON CONSTRUIT LES BRIQUES SUR PLACE ET ON LAISSE LE SABLE PAR LA SUITE

LA JEUNE ARTISTE **MAME-DIARRA NIANG** NOUS DÉVOILE LE PAYSAGE DAKAROIS EN MUTATION



Mame-Diarra Niang, de la *Série Western Africa*, 2011 (Courtesy de l'artiste)

Tout le propos de la série « Sahel Gris » est de montrer un nouveau visage dakarois. Ce que l'on remarque au cours de ces dix dernières années, c'est qu'il y a de plus en plus de nouveaux immeubles et appartements construits ici et là dans la ville, des infrastructures d'habitations architecturalement bien limitées alors qu'on n'en avait pas du tout l'habitude auparavant car on vivait dans des maisons familiales ou bien entre nous. Là, on assiste vraiment à une recherche d'individualité et l'individualisme règne dans ces types d'habitats. On est dans la consommation, on veut absolument consommer seul et secrètement, se définir un cadre bien précis. Voilà, et donc nous reprenons un modèle occidental qui est en train de s'écrouler parce qu'il ne marche pas en Europe et on le voit bien. Finalement, on commence à abandonner des choses qui marchaient chez nous jusqu'à présent parce qu'on envie ce qui se passe ailleurs. Je trouvais intéressant de travailler cette thématique parce que cela revient à un abandon du ciel.

En fin de compte, on décide de ne plus partir mais de se fixer ici. C'est une sorte de métaphore : on décide de se fixer dans un individualisme, et même le sable utilisé pour faire les briques est du sable qui provient du territoire. Donc, on assiste à ce type de choix, celui d'être dans une errance, une itinérance, de marcher, de fuir mais en même temps de se fixer. C'est une question de choix. Tu passes, tu foules le sol ou tu bâtis. Au fur et à mesure de cette réappropriation du territoire ou de cette réappropriation de soi – car ici le problème d'habiter dans des grandes maisons familiales est

justement la perte de ton profil personnel – tu ne te sens plus, tu penses avec les autres, collectivement et tu ne sens plus où se trouve la limite de ton toi. Finalement, ce que les Sénégalais ou les Africains de la diaspora peuvent dire, c'est que leurs familles leur manquent bel et bien mais en même temps, quand ils reviennent au pays, ils ont besoin d'une certaine indépendance. Et tout ceci questionne cette problématique, le cadre que tu t'imposes... Quand on est en Europe, on idéalise l'Afrique ou cette communauté, mais même si elle présente des avantages, elle peut aussi avoir des inconvénients, chacun doit gérer cela à sa manière.

Avant même que les maisons ne soient construites ici, on place ces boîtes pour le branchement électrique. Et en fait, cela explique qu'on trouve des terrains entiers de petites boîtes et là justement, je me promenais sur un terrain comme celui-ci. Et en fait, on dirait vraiment un cimetière. Cette réflexion m'est venue alors que j'étais justement en errance moi-même parce que je me trouvais vraiment en pleine errance lorsque j'ai pris cette série de photos sur le chemin. En définitive, on passe notre temps à vouloir s'imposer un cadre et à le resserrer. C'est presque comme si on s'habitait à notre propre temps de vie. Au final, à force de chercher la vie au-dessus des autres, la vie à côté des autres ne sera plus comme elle l'était auparavant, elle se trouvera dans le cimetière, là où nous serons tous réunis les uns à côté des autres. En me baladant dans ce paysage, je réfléchissais vraiment à cette idée, cette perte d'identité, à tout ce que l'on a perdu. Et oui, on a aussi



Mame-Diarra Niang, de la *Série Sahel Gris*, 2013 (Courtesy de l'artiste)

**En fin de compte, on décide de ne plus partir mais de se fixer ici. C'est une sorte de métaphore : on décide de se fixer dans un individualisme, et même le sable utilisé pour faire les briques est du sable qui provient du territoire. Donc, on assiste à ce type de choix, celui d'être dans une errance, une itinérance, de marcher, de fuir mais en même temps de se fixer. C'est une question de choix. Tu passes, tu foules le sol ou tu bâtis.**

besoin d'être seul ici parce que la famille peut être un fardeau, la société est un fardeau. Donc, nous avons besoin de nous construire notre propre boîte, des petites boîtes, cachées les unes des autres, au-dessus, en dessous, mais cachées en tous les cas. Et cela revient alors à une petite mort. La réflexion que je mène à ce sujet est encore en cours. Voilà ce qui m'a amené à cette série photographique « Sahel Gris ».

Dakar devient de plus en plus grise parce qu'on construit les briques sur place et on laisse le sable par la suite. Par effritement, le sable utilisé dans les bâtiments devient gris, le paysage est gris car on est constamment en construction et que l'on veut toujours s'élever. On cherche toujours à s'élever davantage. Par exemple, les plus hauts pics sont constamment élevés. C'est comme si la construction disait « Je n'ai pas dit mon dernier mot, peut-être que je vais encore m'agrandir, qui sait ?! » mais en même temps, les espaces de no man's land où la ligne d'horizon était fort marquée sont tellement construits qu'elle disparaît complètement. On ne voit plus que son voisin. Alors même si on habite seul, on se regarde, on s'observe. Moi, cela me fascine et en même temps cela me fait assez peur ! J'adore le béton !

Ma série « Western Africa », c'est un peu comme un état des lieux ! Des photos prises quand j'étais en voiture. J'étais beaucoup en taxi à cette période. J'étais tout le temps en voiture ou assise dans les bureaux, c'était mon seul échappatoire, de photographe et de devoir

produire quelque chose. Je n'ai observé ce trajet qu'à travers un objectif, c'était une paire de lunettes, ma vision, mon œuvre. En fin de compte, je trouve que ces paysages sont extrêmement contemporains, ce sont presque des installations, des mises en scène, une vraie scénographie urbaine où chaque objet a une vie, une utilité. Donc, on peut dire que mon travail photographique a été une occasion de ré-explore tous ces endroits, d'associer ces différents territoires entre eux : Paris, Abidjan, Dakar, ces villes dans lesquelles je me suis construite. Cela me permet de trouver un équilibre et je ne veux pas faire de choix entre ces territoires, ils m'appartiennent tous. J'ai toujours été attirée par l'image, la photographie mais je n'avais tout simplement pas encore pris de décision, fait de choix, je voulais m'exprimer. La photographie me permettait alors de rester très pudique sur ce que je pouvais ressentir, et de laisser les gens déduire par eux-mêmes. Entre-temps, j'ai fait aussi des illustrations. Cela me permet ainsi de me renouveler.

---

MAME-DIARRA NIANG est une artiste plasticienne et photographe autodidacte, née à Lyon en 1982, élevée et éduquée entre la Côte d'Ivoire, le Sénégal et la France. Son travail et sa pensée s'ancrent dans une thématique postindustrielle, posturbaniste et post mortem.

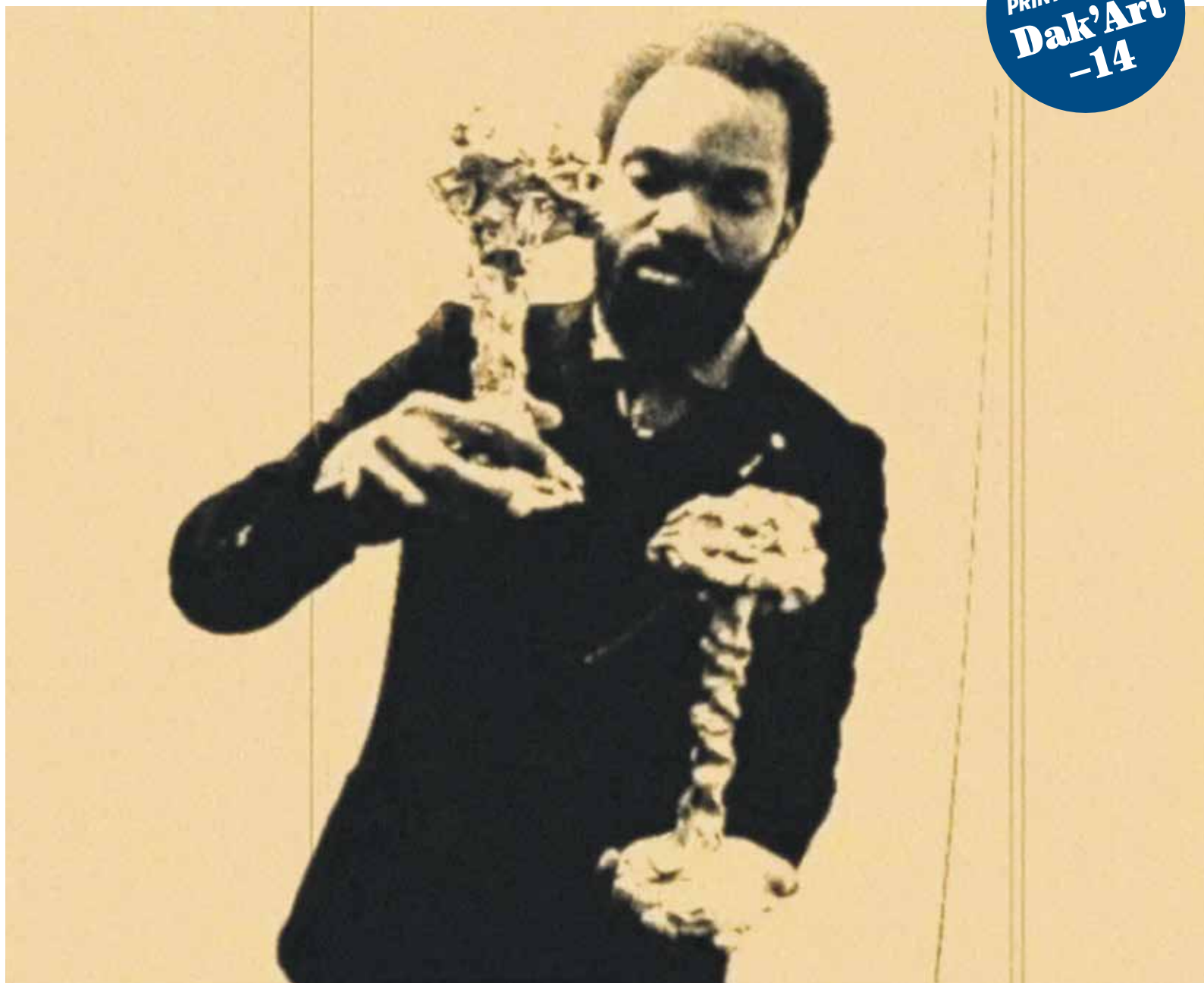
# C&

PLATFORM FOR INTERNATIONAL ART  
FROM AFRICAN PERSPECTIVES

CONTEMPORARYAND.COM

MAGAZINE  
D'ART EN LIGNE

SPECIAL  
PRINT EDITION  
**Dak'Art**  
-14



—  
*page deux*

## **MAME-DIARRA NIANG**

L'artiste livre sa vision personnelle  
du paysage dakarois en mutation

—  
*page quatre*

## **DAK'ART, LÀ OÙ TOUT A COMMENCÉ**

Cédric Vincent porte un regard  
rétrospectif sur les débuts de la  
Biennale de Dakar

—  
*page six*

## **INTERVIEW D'UGOCHUKWU- SMOOTH C. NZEWI**

Co-curateur de Dak'Art 2014

—  
*page huit*

## **POSSIBILITÉS D'UNE IDENTITÉ QUEER VRAIMENT AFICAINE**

Entretien avec Eva Barois de  
Caevel, commissaire de QUI A  
DIT QUE C'ÉTAIT SIMPLE / WHO SAID  
IT WAS SIMPLE à Raw Material  
Company, Dakar

—  
*page dix*

## **INTERVIEW DE MAURO PETRONI**

Initiateur et coordinateur  
du Dak'Art OFF

—  
*page douze*

## **AU CŒUR DE SES ARCHIVES**

Le jeune photographe Ibrahima  
Thiam dévoile les raisons de son  
immersion dans les albums de  
photos de famille depuis son plus  
jeune âge

—  
*page quatorze*

## **TENQ 96**

Des artistes sénégalais  
s'approprient un camp de  
travailleurs chinois

—  
*page seize*

## **MANIFESTE**

ALERTE AUX COLLECTIONNEURS  
SÉNÉGALAIS !

—  
*page dix-huit*

## **SOUS LES PROJECTEURS : NOMUSA MAKHUBU**

Une œuvre de l'artiste  
sud-africaine née en 1984