

VISIONARY AFRICA *ART at* WORK

UNE PLATEFORME
ITINÉRANTE EN AFRIQUE



BOZAR BOOKS

BOZAR BOOKS

ART AT WORK TRAVEL LOG / ITINÉRANCE

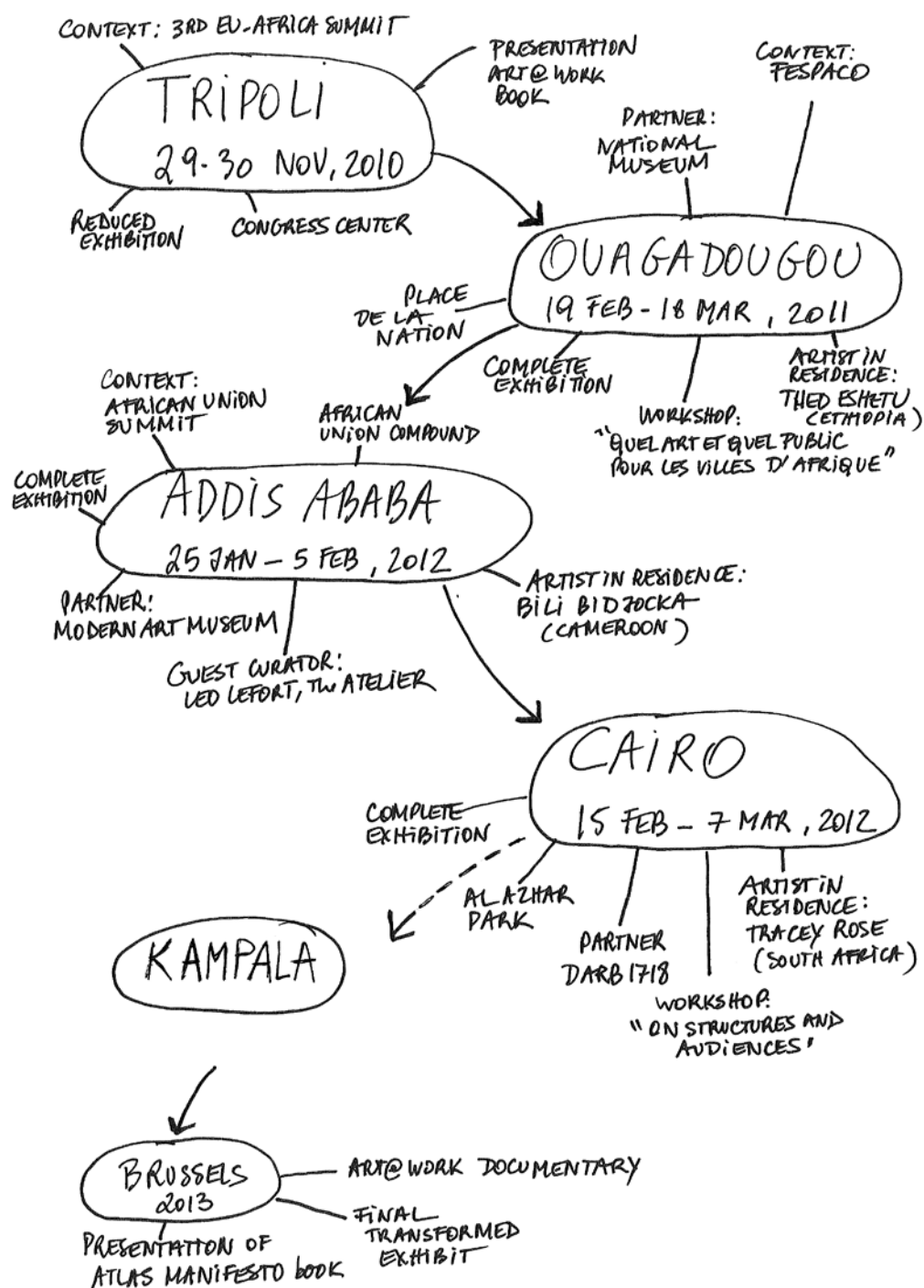


TABLE OF CONTENTS / TABLE DES MATIÈRES

2 Art at Work Travel Log	2 Itinérance Art at Work
4 Introduction	5 Introduction
Prefaces	Préfaces
José Manuel Barroso 6 Making Space for Culture	José Manuel Barroso 7 Plus d'espace pour la culture
Jean Ping 8 Promoting Africa's Cultural Renaissance Together	Jean Ping 9 Œuvrer ensemble à la renaissance culturelle d'Afrique
Andris Piebalgs 10 An Art Caravan Travels through Africa	Andris Piebalgs 11 Une caravane artistique qui traverse l'Afrique
Paul Dujardin & Guido Gryseels 12 New Avenues for Museums	Paul Dujardin & Guido Gryseels 13 Nouvelles perspectives pour les musées
Structure, Sign and Play	Structure, Signe et Représentation
Emiliano Battista & Nicola Setari 14 The Common Dignity of Art and Work	Emiliano Battista & Nicola Setari 15 La dignité commune de l'art et du travail
David Adjaye 17 The City Pavilions: Pop-ups for Art	David Adjaye 23..... Pavillon urbain: des pop-ups pour l'art
Simon Njami 27 Of Curating and Audiences	Simon Njami 35 De l'exposition et des publics
40 Art at Work's artist residency program	44 Programme de résidence d'artiste Art at Work
47 Art at workshop	48 Art at workshop
49 Artists' statements	49 Déclarations d'artistes
57 Atlas Wall	57 Atlas Wall

INTRODUCTION

Art at Work presents three parts: the pavilion and the exhibition that it hosts, with a selection of photographs and artworks; the artist residency program that allows an African artist to develop a project in dialogue with a partner institution in the city where the platform is hosted; and the workshop on public space and art audiences in Africa. The workshop will also further develop the *Atlas research* project that closes this booklet in the form of a timeline of cultural policies in Africa. The final goal of this research is to propose an *Atlas Manifesto* on cultural policies in Africa.

The book ends with a mosaic of reactions from the cultural practitioners, the African artists, authors, musicians, and choreographers who took part in *Visionary Africa* in Brussels and in the African venues, and who share their thoughts on the role that art and culture may play in the development of civil society in Africa. On the horizon of these reflections were the commemorations of fifty years of independence in 2010 and 2011 of more than twenty African nations.

INTRODUCTION

Art at Work présente trois parties : le pavillon et l'exposition qu'il accueille, avec une sélection de photographies et d'œuvres d'art, le programme de résidence d'artistes qui permet à un artiste africain de travailler sur un projet en dialoguant avec une institution partenaire basée dans la ville hôte, et l'atelier sur les structures et le public en Afrique. Cet atelier développera également le projet de recherche Atlas, présenté ici sous la forme d'une chronologie des politiques culturelles en Afrique. Le but de cette recherche est de proposer un *manifeste Atlas* sur les politiques culturelles en Afrique.

Cet ouvrage s'achève sur une mosaïque de réactions recueillies auprès des artistes, auteurs, musiciens et chorégraphes qui ont participé à *Visionary Africa* à Bruxelles et dans les villes Africaines qui ont accueilli le projet. Ces protagonistes nous ont fait part de leurs idées sur le rôle que l'art et la culture peuvent jouer dans le développement de la société civile en Afrique. Les commémorations des cinquante ans d'indépendance, en 2010 et en 2011, de plus de vingt pays africains constituent la toile de fond de ces réflexions.

MAKING SPACE FOR CULTURE

I had the opportunity to visit the Centre for Fine Arts in Brussels in the summer of 2010 in order to explore the many articulations of *Visionary Africa*. What struck me most was to discover the far-reaching but simple insight that lies at the heart of the project. *Visionary Africa* is the result of a strong cultural cooperation between African and European cultural institutions, one that proves that such initiatives are both possible and fruitful when one replaces the logic of donorship with one of partnership. In particular, *Visionary Africa* places on the foreground the extraordinary and diverse contribution to world culture made by the peoples of the African continent and its Diaspora. Above all, the festival offered African artists and cultural practitioners a platform for an open discussion on the strategies needed for such an endeavour to have a beneficial impact on civil societies in Africa.

Under the name *Visionary Africa: Art at Work*, the project continues its life as a travelling platform in Africa and was launched and presented as a side event of the third Africa-EU Summit in Libya, from where it is travelling to a number of African capitals. I believe we are justified in seeing this as a real success story of African-European institutional and cultural cooperation.

As this pilot project makes its way across the continent, it will promote, through its exhibitions and workshops, and through the spirit of collaboration at its centre, a stronger awareness of the decisive role the cultural sector plays in development. This was the central message of the *Brussels Declaration*, a document formulated in 2009 by artists, politicians, and varied representatives of civil society from EU and ACP (Africa, Caribbean, and Pacific) countries. Culture, thenceforward, would not be missing from the discussion around sustainable development; the international symposium *Culture and Development* reached the same conclusion. This symposium and the *Brussels Declaration* speak in unison when they affirm diversity as a guiding value of and a basic necessity in development.

Visionary Africa: Art at Work has been designed to meet the challenging questions it will face as it moves into the public space of African capitals with a pavilion structure that is intended to stimulate public participation and engagement in the field of art. Workshops and an artist residency programme will travel with the pavilion, allowing it to adapt and develop over time and, perhaps, return to us at the end of the process with a transformed architectural and curatorial proposal which shows the role that art can play in weaving together the fabric of African and European societies.

José Manuel Barroso
President of the European Commission

PLUS D'ESPACE POUR LA CULTURE

J'ai visité le Palais des Beaux-Arts à Bruxelles pendant l'été 2010 afin d'explorer les multiples manifestations de *Visionary Africa*, un projet qui m'a frappé à la fois par son envergure et par sa simplicité. *Visionary Africa* est le produit d'une étroite coopération entre les institutions culturelles africaines et européennes et prouve que de telles initiatives sont non seulement possibles mais aussi fructueuses lorsque la logique du partenariat se substitue à la logique du mécénat. *Visionary Africa* porte un éclairage passionnant sur l'extraordinaire contribution, particulièrement riche, que les peuples et la diaspora du continent africain ont apportée à la culture mondiale. Ce festival, en tant que plateforme offerte aux artistes africains, a amené les acteurs de la scène culturelle africaine à engager un débat autour des stratégies qui permettraient à ce projet d'avoir un impact positif sur les sociétés civiles en Afrique.

Sous le nom *Visionary Africa : Art at Work*, le projet poursuit son existence sous forme de plateforme itinérante et a été lancé lors du troisième sommet Afrique-UE qui s'est tenu en Libye, d'où il continue sa route vers d'autres capitales africaines. L'on peut donc parler d'une coopération culturelle et institutionnelle réussie entre l'Afrique et l'Europe.

Le voyage à travers le continent de ce projet pilote, empreint d'un esprit de collaboration, entend promouvoir, au moyen d'expositions et d'ateliers, une conscience accrue du rôle décisif que le secteur culturel joue dans le développement. Cette approche est au cœur de la Déclaration de Bruxelles, un document produit en 2009 par des artistes, des hommes politiques et divers représentants de la société civile de pays de l'UE et de l'ACP (Afrique, Caraïbes, Pacifique), soulignant la nécessité d'intégrer la culture dans le débat sur le développement durable. Le congrès international Culture et Développement est parvenu à la même conclusion. Ce congrès, de concert avec la déclaration de Bruxelles, pose la diversité comme une valeur essentielle et une composante indispensable du développement.

Visionary Africa: Art at Work a été conçu pour répondre aux défis que le projet ne manquera pas de rencontrer en évoluant dans l'espace public des capitales africaines, le pavillon visant à stimuler la participation et l'engagement du public dans le champ artistique. Les ateliers et le programme de résidence d'artistes qui étayent cette structure lui permettront de s'adapter, de se renouveler au fil du temps et peut-être de nous suggérer par la suite de nouvelles perspectives, architecturales et conceptuelles, quant aux manières de souligner le rôle de l'art dans le tissage des relations entre les sociétés africaines et européennes.

José Manuel Barroso
Président de la Commission européenne

PROMOTING AFRICA'S CULTURAL RENAISSANCE TOGETHER

The Charter of the African Cultural Renaissance states that 'any human community is governed by rules and principles based on culture'; that "culture should be regarded as the set of distinctive linguistic, spiritual, material, intellectual and emotional features of a society or social group"; that it 'includes, in addition to art and literature, lifestyles, ways of living together, value systems, traditions and beliefs'. Building on this, it affirms that 'all cultures emanate from societies, communities, groups and individuals, and any African cultural policy should of necessity enable peoples' to assume an "increased responsibility in their cultural development".

The Charter is a cultural tool that empowers Member States to promote Pan-Africanism and cultural renewal, and guides the elaboration and implementation of national policies towards the achievement of common goals: sustainable peace, the eradication of poverty, the continent's socio-economic and cultural integration. As the cradle of Humanity and the origin of Universal civilization and wisdom, Africa is striving to revitalize its shared values, its identity and cultural riches, in order to enhance public and leaders commitment to good governance, patriotism, social justice and progress. It was in this context that the two-year Campaign for the African Cultural Renaissance was officially launched last October in Abuja, during the third Session of the AU Conference of Ministers of Culture (CAMC3).

As a result, we endorse *Visionary Africa: Art at Work* because it shares the same commitment, because it embodies this view of the origins of culture, and because it shares, with the Charter and with the Campaign, a belief in the political and social reach of culture. The project, first announced at the 2nd Panafrican Cultural Congress, has been building political and institutional consensus ever since: it is now a pilot project for a new collaboration between European and African institutions, one devoted to the valorization of African art and culture.

With its launch at the Africa-EU Summit in Tripoli and its subsequent travels to Addis Ababa and Ouagadougou, *Art at Work* tested its proposals on the field. I have been a great advocate of the African Cultural Renaissance and I am pleased to find its spirit at the heart of *Visionary Africa*. The project's success in Africa depends on the cooperation of local communities, artists, and cultural organizations, on their interaction with the ideas put forward by curators David Adjaye and Simon Njami. I am proud that two excellent representatives of Africa's creative brilliance have taken the lead in opening the conversation with *Art at Work*.

Jean Ping
Chairman of the Commission of the African Union

ŒUVRER ENSEMBLE À LA RENAISSANCE CULTURELLE D'AFRIQUE

La Charte de la Renaissance culturelle africaine stipule que « toute communauté humaine est forcément régie par des règles et des principes fondés sur la culture » ; que « la culture doit être perçue comme un ensemble de caractéristiques linguistiques, spirituelles, matérielles, intellectuelles et émotionnelles de la société ou d'un groupe social » et qu'elle englobe, « outre l'art et la littérature, les modes de vie, les manières de vivre ensemble, les systèmes de valeur, les traditions et les croyances ». Elle ajoute que « toutes les cultures émanent des sociétés, des communautés, des groupes et individus et que toute politique culturelle africaine doit nécessairement permettre aux peuples de s'épanouir pour assumer une responsabilité accrue dans leur propre développement ».

Cette charte, qui permet aux Etats membres de promouvoir le panafricanisme et le renouveau culturel, préside à l'élaboration et à l'application de politiques nationales qui tendent vers des buts communs : la paix durable, l'éradication de la pauvreté, l'intégration socio-économique et culturelle du continent. L'Afrique, berceau de l'humanité, creuset de la civilisation et de la sagesse universelles, lutte afin de revitaliser ses valeurs communes, son identité et ses richesses culturelles et d'encourager les populations et les dirigeants à s'engager pour la bonne gouvernance, le patriotisme, la justice sociale et le progrès. C'est dans ce contexte qu'une campagne de deux ans pour la Renaissance culturelle africaine a été officiellement ouverte en octobre dernier à Abuja, lors de la troisième session de la Conférence de l'Union africaine des Ministres de la Culture (CAMC3).

Visionary Africa: Art at Work exprime le même engagement, la même conception de la culture, lui reconnaissant une portée politique et sociale. Ce projet, présenté lors du 2^{ième} Congrès culturel panafricain, n'a cessé de prendre de l'envergure, recueillant un large consensus politique et institutionnel et s'élevant en projet pilote d'une nouvelle collaboration afro-européenne qui œuvre à la valorisation de l'art et de la culture d'Afrique.

Son inauguration lors du sommet Afrique-UE à Tripoli, ainsi que son voyage, qui l'a mené à Addis Abeba et à Ouagadougou, lui a permis de tester ses propositions sur le terrain. En tant que fervent partisan de la renaissance culturelle africaine, je suis heureux de retrouver cet esprit dans *Visionary Africa*. Son succès en Afrique dépend de la coopération des artistes locaux, des organisations culturelles et des communautés locales, tous et toutes invités à débattre des idées avancées par David Adjaye et Simon Njami. Je suis fier que ces deux brillants représentants de l'énergie créative du continent africain aient été choisis pour conduire ce débat.

Jean Ping
Président de la Commission de l'Union Africaine

AN ART CARAVAN TRAVELS THROUGH AFRICA

It has taken some time for developmental policies to fully acknowledge the role of culture in development. For too long, culture has been locked away in enclosed spaces; for too long, it has been the source of misunderstandings and clichés, not to say of prejudices; for too long, it has been the poor cousin of development. Even today, it is a struggle to get people to understand that culture is an integral part of development.

And yet ... how can we think of development without taking culture into account? Without attending to a sphere capable of defining the individual and the collective in one stroke? Without integrating into our thinking a dimension that allows us, every one of us, to exist as singular individuals and as a people? How can we ignore the very thing that cements societies? How could we leave aside these riches, which allow people to recognise and respect themselves and one another? These riches that allow people, quite simply, to exist?

Artists have often been able to express, well ahead of the rest of us, their hopes and expectations, their objections and revolts. They have often been the forerunners to important upheavals. And they have been (and continue to be) the first in line to be attacked by all manner of extremists, because to attack culture is to destroy the personal and the collective identity of each and every human being. It is to deny the person of his or her right to create, to remember, to dream, to take part, the right to change ...

For all these reasons, the European Commission has given culture a special place in recent years. Indeed, since the Cotonou Agreement, culture has been officially recognised as an essential element of development. And so it is with great pleasure that we continue to support and promote this platform, organized in collaboration with the Organisation of African Unity and the Centre for Fine Arts in Brussels.

This symbolic caravan is making a stop in several cities, and it pleases me to know that it is giving a large number of people the opportunity to escape, for a moment, their, often very difficult, day-to-day lives to become alive to the riches of their continent, riches for which they can rightfully be proud.

Visionary Africa: Art at Work ... what better way could there be to pay tribute to this continent than this platform, whose title runs counter to all the prejudices that have for much too long sullied our relations with Africa? What better image than a continent on its feet, master of its destiny, and on its way to a 21st Century that will prove to be its own ...

Andris Piebalgs
European Commissioner for Development

UNE CARAVANE ARTISTIQUE QUI TRAVERSE L'AFRIQUE

Il aura fallu du temps pour que la place de la culture soit reconnue à sa juste valeur dans les politiques de développement. Trop longtemps, la culture est restée confinée dans des espaces clos. Trop longtemps, la culture a été la source d'incompréhensions, de clichés voire de préjugés. Trop longtemps, la culture a été le parent pauvre du développement. Et aujourd'hui encore, c'est un défi quotidien que de faire comprendre que la culture est une partie intégrante du développement.

Et pourtant... comment penser le développement sans y intégrer la culture ? Sans s'intéresser à cette sphère qui définit tout à la fois l'individu et le collectif ? Sans intégrer cette dimension qui nous fait exister, tous, en tant qu'Hommes et en tant que Peuples ? Comment ignorer ce qui fait le ciment des sociétés ? Comment passer à côté de cette richesse qui permet aux peuples de se faire (re) connaître, de se faire respecter, d'exister tout simplement ?

Les artistes ont souvent exprimé bien avant d'autres leurs espoirs et leurs attentes, leurs refus et leurs révoltes. Ils ont souvent été les précurseurs de bouleversements importants. Et c'est à eux que se sont attaqués (et que s'attaquent encore) en premier lieu les extrémismes de tout genre, car s'attaquer à la culture c'est détruire l'identité personnelle et collective de chaque être humain. C'est lui dénier le droit de créer, le droit de se souvenir, le droit de rêver, le droit de partager, le droit d'échanger...

Pour toutes ces raisons, la Commission européenne accorde depuis ces dernières années une place importante à la culture, reconnue comme facteur essentiel du développement déjà depuis l'Accord de Cotonou. Aujourd'hui, nous sommes heureux de continuer à soutenir et promouvoir ce projet, organisée en coopération avec la Commission de l'Union Africaine et le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.

Cette caravane symbolique a fait et fera escale dans plusieurs villes et je suis heureux de savoir qu'elle permettra à de nombreuses personnes de s'échapper un instant de leur quotidien souvent très difficile pour prendre pleinement conscience des richesses de leur continent et en retrouver la fierté qui convient.

Visionary Africa : Art at Work ... Quel meilleur hommage à ce continent que cette plateforme dont l'intitulé va à l'encontre de tous les préjugés qui ont entaché trop longtemps nos relations avec l'Afrique... Quelle meilleure image que celle d'un continent debout, maître de son destin, et en route vers un 21ème siècle qui sera le sien...

Andris Piebalgs
Commissaire européen au Développement

NEW AVENUES FOR MUSEUMS

The Centre for Fine Arts in Brussels and the Royal Museum for Central Africa in Tervuren joined hands in 2009, and together conceived and brought to light the cross-disciplinary platform, *Visionary Africa*. This broad platform was designed as a pilot project for the Belgian Presidency of the European Council, and with the upcoming EU-Africa Summit on the horizon, to mark the wave of independence that swept the African continent in the 1960s.

The goal of this platform was to propose a new frame for viewing African art, by giving a predominant role to contemporary artists from Africa. In a cross-disciplinary presentation of nine major exhibitions, among them *GEO-graphics: A Map of Art Practices in Africa, Past and Present*, and *A Useful Dream: African Photography, 1960-2010*, as well as a series of concerts, performances of contemporary dance and theatre, film screenings, lectures and debates, an image of a contemporary, diverse and cosmopolitan Africa emerged.

Visionary Africa was a laboratory for ideas, its aesthetics was an aesthetics of the ear: the Centre for Fine Arts and the Royal Museum for Central Africa wanted above all to listen, in order, eventually, to put all of the information acquired over the course of several months in Brussels to work towards the project's possible extension in Africa. The European Commission, involved in this project from its earliest stages, supported this initiative.

This project now continues its life as a traveling platform on the continent under the name, *Visionary Africa: Art at Work*. Its goal is to contribute to the strengthening of an artistic base in Africa and foster the role of structures and audiences for art on the Continent, by engaging audiences in public spaces of urban capitals. The traveling pavilion was launched in Tripoli, site of the first Africa-EU Summit on the continent, and has subsequently traveled to Ouagadougou. The next stops currently scheduled are Addis Ababa, Cairo and Kampala.

The *Visionary Africa* festival and the *Art at Work* traveling exhibit are part of a long-term initiative at the Centre for Fine Arts, in collaboration with the Royal Museum for Central Africa, in the complex domain of presenting African cultures. Our joint innovative exhibit based on ethnographic collections, and subsequent exploration of spaces for art and audiences in Africa, leads us next to focus together on Museums as spaces for African art, and the role of creative industries of Africa and its Diaspora.

Paul Dujardin and Guido Gryseels
Directors of the Centre for Fine Arts
and of the Royal Museum for Central Africa

NOUVELLES PERSPECTIVES POUR LES MUSÉES

Le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et le Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren se sont associés en 2009 pour imaginer et présenter la plateforme interdisciplinaire *Visionary Africa*. Cette vaste plateforme a été conçue comme un projet pilote de la présidence belge du Conseil de l'Union européenne, le prochain sommet Afrique-UE se profilant à l'horizon, afin de revisiter la vague d'indépendance qui a balayé le continent africain dans les années 1960.

Le but de cette plateforme était de proposer un nouveau regard sur l'art africain, en donnant un rôle substantiel à des artistes contemporains d'Afrique. Dans une présentation multi-disciplinaire de neuf expositions, dont *GEO-graphics: A Map of Art Practices in Africa, Past and Present*, et *Un rêve utile: photographie africaine 1960-2010*, ainsi qu'une série de concerts, de spectacles de danse contemporaine, de pièces de théâtre, de projections, de lectures et de débat, s'est révélée une image de l'Afrique contemporaine, diversifiée, et cosmopolite.

Visionary Africa se voulait un laboratoire d'idées et a adopté une esthétique de l'écoute, le Palais des Beaux-Arts et le Musée royal de l'Afrique centrale souhaitant par-dessus tout se mettre à l'écoute et être attentifs à toutes les informations apportées au fil des mois à Bruxelles pour imaginer un prolongement du projet en Afrique. La Commission européenne, associée à ce projet dès les premières étapes, a soutenu cette idée.

Ce projet continue donc son existence sous format de plateforme itinérante, selon un label *Visionary Africa: Art at Work*. Son but est de contribuer au renforcement de la base artistique en Afrique et le rôle des structures et publics pour l'art sur le Continent, en offrant un espace de dialogue avec l'art dans les places publiques de centres urbains africains. Le pavillon fut lancé à Tripoli, à l'occasion du premier sommet Afrique-UE à avoir lieu sur le continent africain, et a ensuite été présenté à Ouagadougou. Les étapes suivantes sont prévues à Addis Ababa, au Caire et à Kampala. Un début prometteur pour cet ambitieux projet.

Le festival *Visionary Africa* et la plateforme itinérante *Art at Work* font partie d'un programme à long terme du Palais des Beaux-Arts, en collaboration avec le Musée royal de l'Afrique centrale. Notre exposition innovatrice commune basée sur des collections ethnographiques, et l'exploration des structures et publics pour l'art en Afrique, nous amènera ensuite à réfléchir ensemble sur le Musée en tant qu'espace pour l'art africain, et le rôle des industries créatives de l'Afrique et ses Diasporas.

Paul Dujardin et Guido Gryseels
Directeurs du Palais des Beaux-Arts
et du Musée royal de l'Afrique centrale

THE COMMON DIGNITY OF ART AND WORK

A symbolic project, if we look at the etymology of the words, means, literally, to cast forward something that brings together. *Visionary Africa: Art at Work*, an artistic initiative with ambitious political aspirations, falls squarely under this definition.

Art at Work has been conceived to be adaptive, both to the varying urban realities of the different capitals on its itinerary, and to the responses generated by the temporary transformation of the urban landscape during each of its stops. What architect David Adjaye says about the pavilion—that it is a ‘device capable of organizing a context, precisely because it was designed without a particular context in mind’—applies to the platform as a whole. The pavilion does not impose a pre-fabricated artistic programme; rather, it inscribes itself into the landscape as another site where a specific aesthetic can materialize, like the markets and courtyards across Africa that are spontaneously transformed into ‘aesthetic’ spaces, as Simon Njami says. *Art at Work* wants to release that potential, which is why it offers only a series of frames—architectural, visual and conversational—to be activated if they are to be meaningful or useful.

Public participation and involvement is inscribed into the day-to-day operations of the platform, for it is really the local communities that will determine the direction *Art at Work* takes. In the West, the notion of public participation has become something of a tired cliché, but Simon Njami suggests that it may have currency in the African setting precisely because of the spontaneity with which every space can become aesthetic. The argument here is about the relationship to public (and also private) space, and this relationship is not devoid of political implications: ‘there is no “centred causal logic” in Africa, but a series of micro-logics, which, brought together, form the *social fabric*’ (italics added). *Art at Work* respects these micro-logics. It provides a multifaceted structure—pavilion, artist residency programme, workshop—within which the combination of micro-logics may yield insight into the place that art and culture can play in weaving the ‘social fabric’ and in shaping the urban landscape of African cities. The platform is a public art project: by changing, if only for a short time, the coordinates of the citizens’ daily experience of the city, it invites reflection on their role in shaping their own urban environment.

Art at Work inscribes art in the day-to-day tasks of urban life, and it does so, paradoxically perhaps, by liberating it from its commoditization and by reasserting art’s visionary quality, its capacity to mediate between the visible and the invisible. Art and work, after all, share a common dignity: both patiently reconcile past and future through the (imaginative and material) transformation of reality in the present.

Emiliano Battista and Nicola Setari

LA DIGNITÉ COMMUNE DE L’ART ET DU TRAVAIL

Un projet symbolique, si l’on s’attache à l’étymologie, signifie littéralement « lancer quelque chose qui rassemble ». *Visionary Africa : Art at Work*, une initiative artistique dotée de grandes aspirations politiques, cadre parfaitement avec cette définition.

Art at Work a été conçu pour pouvoir s’adapter aussi bien aux diverses réalités urbaines des capitales qui jalonnent son itinéraire qu’aux réactions suscitées par la transformation temporaire du paysage urbain que provoquent ses escales. La description que fait l’architecte David Adjaye du pavillon — « un moyen de créer un contexte, précisément parce qu’il a été conçu en quelque sorte hors contexte » — s’applique à la plateforme dans son ensemble. Loin d’imposer un programme artistique préfabriqué, *Art at Work* s’inscrit dans le paysage comme un site voué à accueillir la matérialisation d’une esthétique particulière, comme les marchés et les cours d’Afrique, spontanément transformés en espaces « esthétiques », pour reprendre la formule de Simon Njami. *Art at Work* entend libérer ce potentiel, et ne met donc à disposition qu’une série de cadres — architecturaux, visuels et conversationnels — dont les intervenants doivent s’emparer pour leur conférer un sens, une utilité.

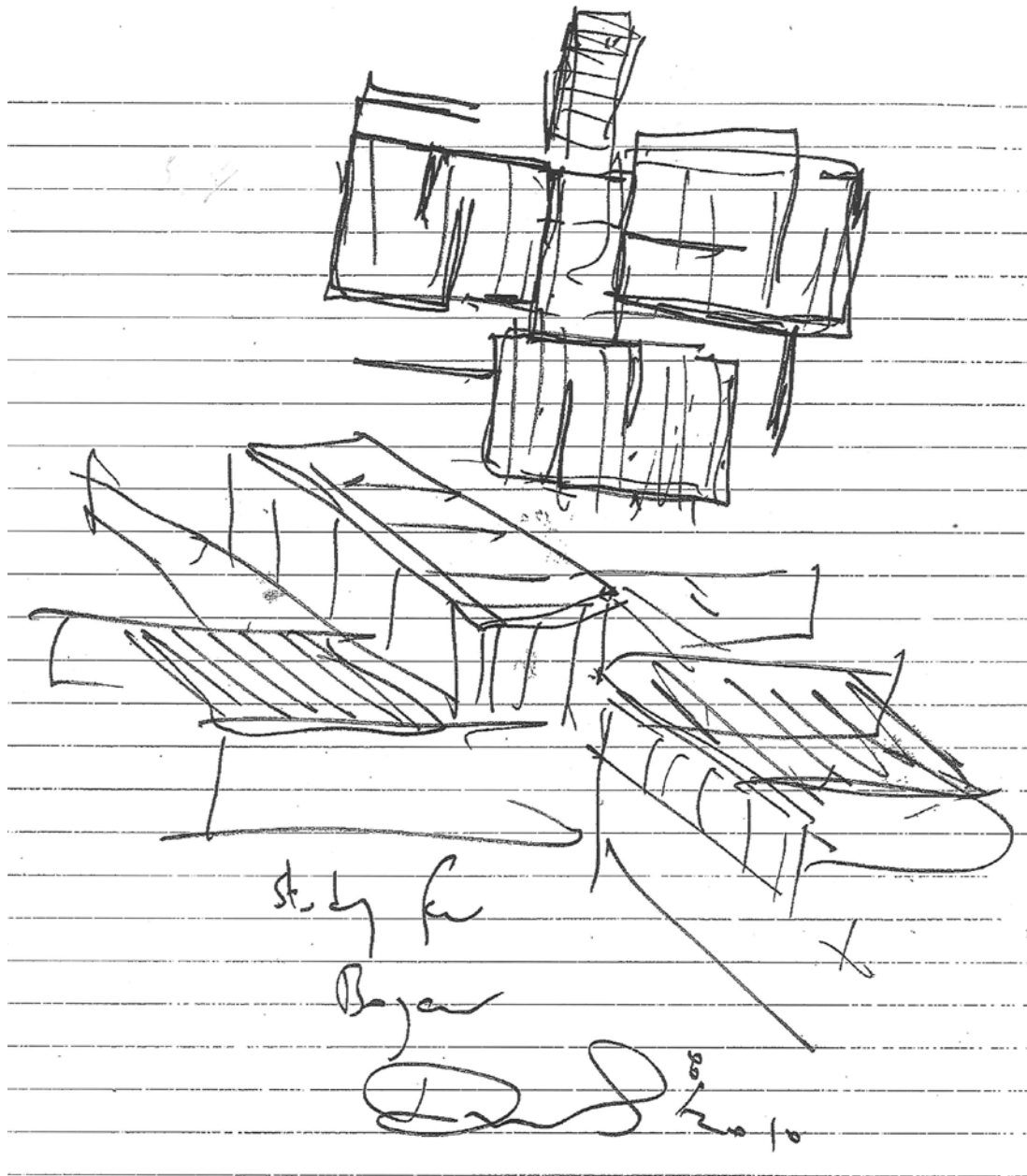
La participation du public, son engagement, sont inscrits dans le fonctionnement quotidien de la plateforme, les communautés locales étant amenées à déterminer elles-mêmes l’orientation de *Art at Work*. En Occident, la notion de participation du public est devenue un cliché passablement éculé, mais Simon Njami suggère qu’elle a toujours cours dans le contexte africain précisément en raison de la spontanéité avec laquelle n’importe quel espace peut devenir esthétique. Il s’agit ici de la relation à l’espace public (et privé), une relation qui n’est pas dépourvue d’implications politiques : « en Afrique, il n’y a pas ‘une logique causale centrée’ mais une série de micro-logiques qui, assemblées, font le tissu *social* » (Les italiques sont de nous). *Art at Work* respecte ces micro-logiques. Sa structure polyvalente — le pavillon, le programme de résidence d’artistes, l’atelier — leur permettra de s’articuler et d’apporter un éclairage sur le rôle que l’art et la culture peuvent jouer dans la fabrication du « tissu social » et dans le façonnement du paysage urbain des villes africaines. Cette plateforme est un projet d’art public : en modifiant, ne serait-ce que pour trois semaines, les données de l’expérience urbaine quotidienne des citoyens, elle les invite à réfléchir sur leur rôle dans le développement de leur propre environnement urbain.

Art at Work inscrit l’art dans les tâches quotidiennes de la vie urbaine et s’y attelle, peut-être paradoxalement, en libérant l’art de la marchandisation et en réaffirmant sa qualité visionnaire, sa capacité à articuler le visible et l’invisible. L’art et le travail partagent après tout une dignité commune : tous deux réconcilient patiemment le passé et l’avenir à travers la transformation (imaginaire et matérielle) de la réalité dans le présent.

Emiliano Battista et Nicola Setari

THE CITY PAVILIONS: POP-UPS FOR ART

David Adjaye



Sketch by David Adjaye, study of the pavilion, 2010

The pavilion I conceived and designed for *Visionary Africa: Art at Work* is comprised of three gallery spaces, three entrance passages that interconnect, and a central tower, which acts as a sign that can be seen from the surrounding area. The way in which these components are brought together creates three types of space: linear in-between spaces for movement, square-shaped volumes for stopping and looking, and a central gathering space at the base of the tower. The entrance spaces are open to the sky, but the gallery spaces are overhung by pergola-type roofs whose depth creates shade in the spaces below. The roofs also overhang the edges of the pavilion and suggest a fourth type of space: an open court whose walls feature panels with my photographic research on each of the 52 African capitals. The height of the gallery spaces varies, inside limits, so that the proportions of each space are different, but all of them have an open clerestory to promote cross-ventilation. The primary material is locally-sourced timber: solid sections for the framing elements, and plywood for cladding walls. Where required by the climate, we use additional materials, such as polycarbon, to protect the galleries from rainfall. Possible sites for the pavilions include the grounds of an existing institution, a market-place, a commercial carpark, or a landscaped space within the city.

My concept for these pavilions is based on the notion that they represent a molecular unit for the design of an art space. Each pavilion is intended to be self-sufficient (they could not be rendered simpler without becoming ineffective), and each provides a very direct way of intervening in the public realm to make new art accessible to a wider audience. The reason for working at this level is that it is between the state, which provides institutional spaces, and the commercial market with its private galleries. For the state, art is a political project, focused on issues of culture and identity, while for galleries, art is about money and value: in either case, art practice is restricted. Our idea is to talk about art and work, with the intention of supporting civil society in a wide range of locations. Instead of spending money to campaign for better facilities, we use that money to work with an art institution, or a non-profit organisation, to build a structure. The structure is linked to a local organisation that looks after it, and that will allow artists who are not in the mainstream to show their work in a space that supports public discussion and education. To meet both sets of requirements, the exterior of the building is as much part of the exhibition as the interior. With supergraphics on the outside, it is meant to be a sign, a message giver, as well as a container that provides isolated spaces for art.



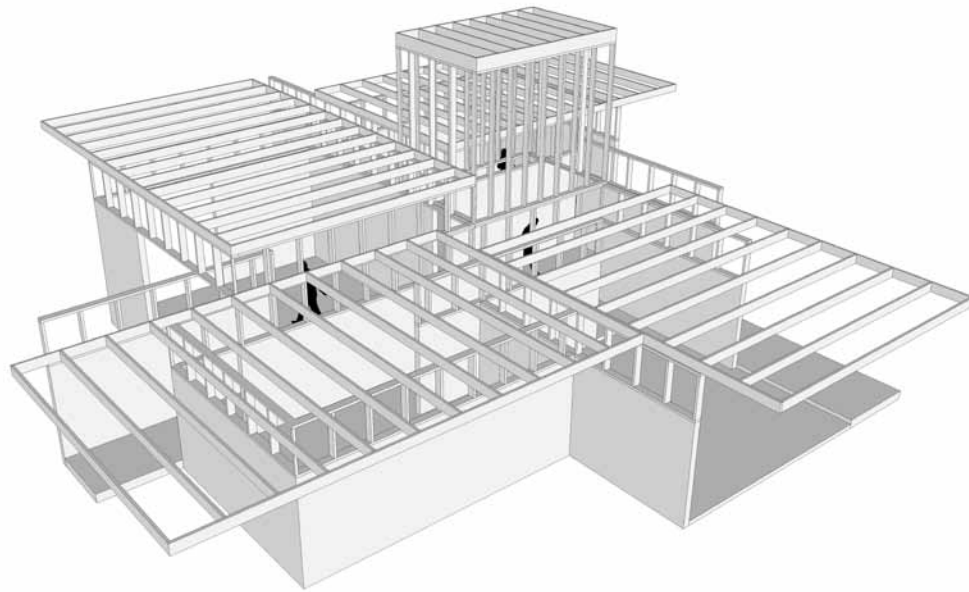
While that is our agenda for the whole project, it is also important to note that the structure eventually disappears, that it operates much as a market does: it appears, serves a specific need, is perhaps reconfigured, and eventually is taken away. This is why we are employing local teams to construct each pavilion, in situations ranging from the highlands of Addis Ababa, to Ouagadougou in the Sahel, to Cairo in the Maghreb. The design of the pavilion is discreet enough to fit the special conditions of each location, making it a device capable of organising a context, precisely because it was designed without a particular context in mind. In this respect, it is important that the pavilion should not be seen as a permanent addition to the city in question. By maintaining a sense of its role as a limited-life addition to a longer-term situation, the pavilion has the freedom to change its identity as its programme develops over the period of its existence. The example offered by African marketplaces suggested that the pavilion should be lightweight and informal, and sufficiently flexible to adapt to any demands that might arise during its brief life. As I have conceived it, the architecture of the pavilion is deliberately mute, because the basic structure is really waiting to receive an identity that is specific to the art or the art practice of the place where it alights. At the end of the day, it is not the pavilion that is important but the programme that it supports. If our intervention is successful, we hope that it will grow into an ongoing public event and lead to a greater recognition of the role of art in developing civil society.

There is no shortage of large spaces in Africa, and there are many large sheds that are not fully used. What sometimes happens is that they are subdivided using cheap wall systems and end up becoming rambling bazaars. I conceived the galleries as an alternative to this type of scenario, as they are intended to be big enough to accommodate any art without the need to manipulate the space. Instead of providing a big box that can be subdivided, my intention was to make a series of rooms with enough weight to allow any object with a presence to be sympathetically displayed. There is no need to add anything or move things around, only to hang the work on the wall, or otherwise place it in the space. The fact that it should not be necessary to have any additional construction is intended to be part of the pavilions' flexibility. The rectangular geometry of the rooms comes out of my experience of designing other art spaces, and is intended to give the galleries a definite but neutral presence in relation to the art. It continues a credo that runs through my work: if the art is worthwhile, it does not need to be presented in spaces that are subservient to it.

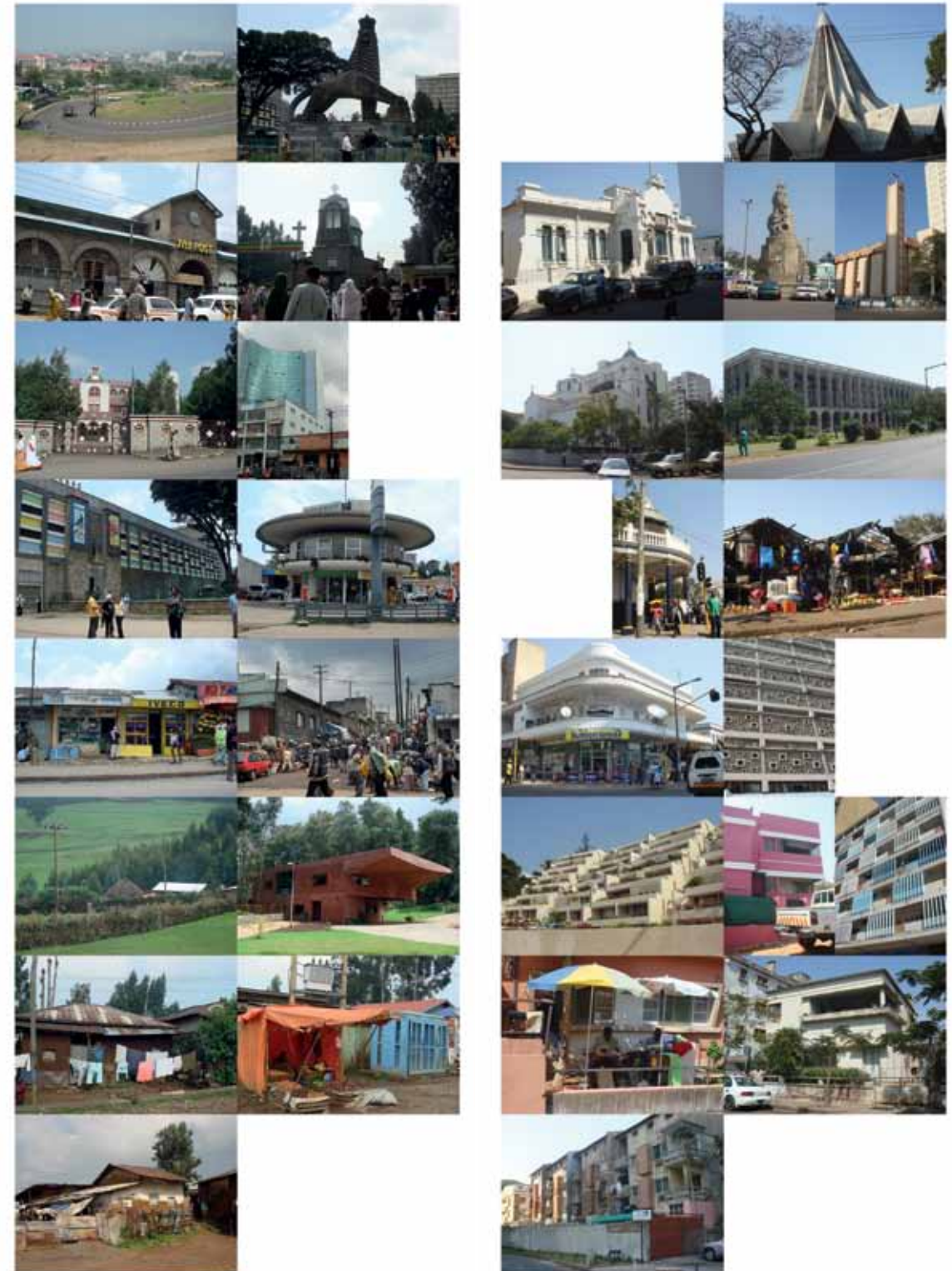
The typology we developed is deliberately not meant to be relevant for long-term projects: it is meant to function like a Trojan horse. In keeping with our overall philosophy, the fabric of the pavilions will be as simple as possible. There will be no services, apart from a small generator to light up those events that take place after dark. The timber will only be treated with moisture resistant stains in places where the climate demands it—the highlands and the savannah region. The best way to understand the architecture of the pavilions is to think of a modernist ruin that is still capable of providing a frame for habitation. The idea is that the basic structure of the pavilion—the ruin—is easy

to tune up to meet the exact needs of the people who will use it. The addition of some local material, such as corrugated sheeting, instantly changes everything. My intention is to make this kind of modification possible on a very ad hoc basis. That is the challenge of this design: how much do you need to do in order to give people a platform and, at the same time, leave enough flexibility for them to make it truly contextual? Through such modifications, the external appearance of the pavilions could change quite radically, although the distinction between the interior and the artworks would need to be maintained. The contradiction in the plan is that, although the geometry reaches outwards to engage with the surroundings, the main views are inwards and focus on the artworks and how the light falls on them.

All plans and renderings © Adjaye Associates



Axonometric View



Addis Ababa, Ethiopia

Maputo, Mozambique



Nairobi, Kenya



Ouagadougou, Burkina Faso

PAVILLON URBAIN : DES POP-UPS POUR L'ART

David Adjaye

Le pavillon que j'ai conçu pour *Visionary Africa : Art at Work* comprend trois galeries, trois entrées communicantes et une tour centrale, qui fonctionne comme un signe visible de loin. Ces éléments sont assemblés de manière à créer trois types d'espace : des espaces intermédiaires linéaires pour le mouvement, des volumes carrés pour s'arrêter et regarder, et un lieu de rassemblement central à la base de la tour. Les entrées sont à ciel ouvert mais les galeries sont surmontées d'une pergola qui offre de l'ombre. Le pavillon lui-même est bordé de pergolas, ce qui suggère une quatrième sorte d'espace : une cour ouverte dont les murs accueillent une présentation de la recherche photographique sur les 53 capitales africaines que j'ai réalisé pendant dix ans. La hauteur des galeries varie légèrement, afin que chaque espace ait ses proportions propres, mais tous sont dotés de panneaux à claire-voie pour permettre une ventilation transversale. La matière première de cette structure est du bois local : du bois brut pour la charpente et du contreplaqué pour le revêtement. Quand le climat l'impose, nous avons recours à d'autres matières, comme le polycarbonate, pour protéger les galeries de la pluie. Ce pavillon peut être monté dans la cour d'un bâtiment institutionnel, sur une place de marché, dans un parking commercial ou dans un espace aménagé au sein de la ville.

Je conçois ce pavillon comme une structure moléculaire vouée à devenir un espace artistique. Chacune de ces galeries est indépendante (impossible de les simplifier davantage sans les rendre inutilisables) et représente un moyen d'intervenir directement dans le domaine public pour rendre l'art plus accessible. Je travaille à ce niveau parce qu'il se situe entre l'Etat, qui fournit des espaces institutionnels, et les galeries privées du marché de l'art. Pour l'Etat, l'art est un projet politique, qui cible les notions de culture et/ou d'identité, pour les galeries, l'art est synonyme d'argent, de valeur : dans les deux cas, la pratique artistique est restreinte. Nous souhaitons ici parler d'art et de travail, dans l'intention de soutenir la société civile en des lieux très divers. Au lieu de dépenser de l'argent en faisant campagne pour de meilleures infrastructures, nous utilisons cet argent pour travailler avec une institution artistique, ou une organisation à but non lucratif, dans le but de mettre en place une structure. Cela se fait en lien avec une organisation locale, qui l'entretient, et permet à des artistes en marge d'exposer leur travail dans un espace qui favorise le débat public et l'éducation. Pour satisfaire à ces deux exigences, l'extérieur du pavillon fait, au même titre que l'intérieur, partie intégrante de l'exposition. Orné de fresques graphiques à l'extérieur, il est conçu à la fois comme un signe, un porteur de message, et comme un réceptacle fournissant des espaces isolés dédiés à l'art.

Telle est la perspective de ce projet, mais il est important de préciser que cette structure est vouée à disparaître, et en ce sens elle fonctionne comme le marché : elle apparaît, elle répond à un besoin particulier, elle peut être reconfigurée, ou emportée. C'est la raison pour laquelle nous employons des équipes locales pour construire ces pavillons, que ça soit dans les Highlands d'Addis Abeba, dans le Sahel, à Ouagadougou ou dans le Maghreb au Caire. L'architecture du pavillon est suffisamment discrète pour s'adapter à chaque lieu, ce qui en fait un moyen de créer un contexte, précisément parce qu'il a été conçu en quelque sorte hors contexte. A cet égard, il est essentiel que le pavillon ne soit pas perçu comme un ajout permanent à la ville en question. Parce qu'il assume son rôle d'annexe provisoire à une situation vouée à perdurer, le pavillon est libre de changer d'identité à mesure qu'il poursuit la démarche pour laquelle il existe. L'exemple des marchés africains impliquait qu'il soit léger, simple, assez flexible pour s'adapter à toutes les exigences qu'il serait susceptible de rencontrer au cours de son existence. Tel que je l'ai conçue, l'architecture de ce pavillon est délibérément muette, car la structure de base est dans l'attente d'une identité propre à l'art ou à la pratique artistique du lieu où il se posera. Au final, ce n'est pas le pavillon qui compte, mais le projet qu'il porte. Si notre intervention réussit, nous espérons qu'elle se transformera en un événement public permanent et mènera à une reconnaissance accrue du rôle de l'art dans le développement de la société civile.

Les grands espaces ne manquent pas en Afrique, et de nombreux bâtiments ne sont que partiellement utilisés. Malheureusement, ils sont souvent cloisonnés par des murs de mauvaise qualité, ce qui en fait des bazars chaotiques. J'ai conçu ces galeries comme une alternative à ce type de situation : elles sont assez vastes pour accueillir n'importe quelle forme d'art sans qu'il soit nécessaire de retravailler l'espace. Au lieu de concevoir une grande boîte cloisonnable, j'ai imaginé une série de salles capables d'accueillir dans de bonnes conditions n'importe quel objet doté d'une présence particulière. Il est inutile d'ajouter ou de déplacer quoi que ce soit, il suffit d'accrocher l'œuvre au mur ou de la disposer dans l'espace. Le fait qu'aucun ajustement ne soit requis contribue à la flexibilité du pavillon. La géométrie rectangulaire de ces pièces est issue de mon expérience dans la conception d'espaces artistiques, elle est vouée à conférer à ces galeries une présence ferme mais neutre en relation à l'art. Cette idée constitue l'un des fils conducteurs de mon travail : une œuvre d'art n'a pas à être exposée dans des espaces qui lui sont soumis.

Nous avons délibérément élaboré une typologie qui n'est pas appropriée à des projets durables : l'ensemble est conçu pour fonctionner comme un cheval de Troie. En accord avec notre approche, la construction des pavillons sera aussi simple que possible. L'ensemble sera dépourvu de commodités, à l'exception d'un petit générateur prévu pour éclairer les interventions qui auront lieu de nuit. Le bois sera uniquement traité avec un enduit anti-moisissure dans les endroits où le climat l'impose — les montagnes et la savane.

La meilleure façon de comprendre l'architecture de ce pavillon est sans doute de penser à une ruine moderne dont la charpente serait toujours exploitable. L'idée est que la structure de base du pavillon — la ruine — peut

facilement s'adapter aux besoins précis des personnes amenées à l'utiliser. Il suffit d'ajouter certains matériaux locaux, de la tôle ondulée par exemple, pour apporter des modifications. Ce type d'aménagement au cas par cas est tout à fait possible, et même bienvenu. C'est là tout le défi : concevoir une plateforme que les artistes pourront utiliser mais qu'ils pourront aussi s'approprier. S'il est possible de transformer l'extérieur des pavillons, il est indispensable de maintenir la distinction entre l'intérieur et les œuvres d'art elles-mêmes. On est dans une tension contradictoire entre un élan vers l'extérieur, la géométrie partant à la rencontre de l'environnement, et un élan vers l'intérieur, l'accent étant mis sur les œuvres d'art et sur la lumière qu'elles reçoivent.



Tripoli, Libya

Cairo, Egypt

Yaounde, Cameroon



Akibode Akinbiyi, *Idumota, Lagos Island (Lagos)*. From the series *Lagos: All Roads*, 2001

OF CURATING AND AUDIENCES

Simon Njami

The question of the exhibition is intimately bound to that of the audience, and it seems to me to be a question of obvious theoretical relevance, as it symbolises, I believe, a question to which the contemporary world, in the broadest sense, will have to provide answers. What is at stake is the 'essential question' posed by Ernst Bloch towards the end of the last century: the question of the We in the I. With regard to the exhibition, the task is to devise strategies to put art in the street and make it accessible to all. Of course, these thoughts are not new.

For our purposes here it is necessary to recall the difference between a public organisation, of or belonging to the State, and an endogenous organisation that emanates from human beings, from citizens. The former strives for purely administrative efficacy, while the latter concerns 'ordinary' everyday life, in which, little by little, the elements that determine the social sphere take shape. The notions of public and private are eminently conflictual, in the sense that one seeks to restrict the liberty of the other. To use Jürgen Habermas's terminology, there is, on the one hand, the people, that 'private entity', and, on the other, the state, that 'public entity' — or, at the very least, that entity that is responsible for managing the public sphere.¹ Thus, the state is in charge of implementing an 'official' culture in line with a political project. Since the projects may vary from one government to the next (even though the state is premised on the continuity of the rule of law), it is not unusual for the priorities to change accordingly. We can therefore speak of an exogenous organisation carried out by public authorities, in opposi-

tion to the endogenous organisation that belongs to the private sphere.

What audience do we reach out to when we design an exhibition outside of the traditional places of consecration, namely museums and biennials? How can one make a contemporary art project accessible to all, in countries where the institutional and artistic infrastructure is lacking? This is not to say that the issue is irrelevant in the West. But it must be understood differently in non-Western countries, where the challenge is to invent other models and other forms, adapted to a specific territory, sociology and culture. As Hannah Arendt explains: 'Society is the form in which the fact of mutual dependence for the sake of life and nothing else assumes public significance and where the activities connected with sheer survival are permitted to appear in public'.² The form to which Arendt refers is precisely the un-organised domain, which frequently spills over onto the structured sphere of the public domain. Thus, spontaneous popular demonstrations are a part of this spillover in hierarchical societies. Occurrences of spillover constitute the power of appropriation and transformation typical of a popular audience, which, whatever the original guidelines, will manage to create its own spectacle, its own exhibition. It is the way in which it uses what is on offer that eventually determines the true function of the tools devised outside of it.

In so-called 'third world' countries, and particularly in Africa, the manner in which the people use the instruments available is frequently characterised by a transformation and reinterpretation, both of which I feel are central to 'open' exhibitions. For, when we

develop projects that will later be submitted to the public for approval, we require a degree of understanding of our audience (which we could also name clientele or public), in order to determine its needs, and then find the appropriate solutions to the difficulties caused by our life in common. But, unlike the structures put in place by the state, there is no intermediary between the sponsor and the user, for the two coincide.

Because the public domain is the space that structures communities, it highlights the striking difference in Africa between the city and the countryside. Whereas African cities seek to be rough copies of European ones, the public space in African rural areas is arranged organically. In the countryside, the social mechanism is constructed by the ordinary people at the bottom. In contrast, it is the political powers that structure the cities, those strategic places where the entire country is organised. And it is not unusual for the 'ancestral' organisation to transfer from rural to urban sites, providing African cities with an element that external onlookers may qualify as anarchic. The architecture or urban planning of projects like Oscar Niemeyer's Brasília or Le Corbusier's (never completed) *Radiant City*, are guilty of attempting to tackle and anticipate all of society's needs. Yet the specificity of human beings is their unpredictability, the way they reorganise structures according to their basic needs.

The more *structured* a society is, the more totalitarian its public sphere will appear, because, in such cases, the state is in charge both of the means of control *and* of implementation. In societies where technocratic control is less widespread (societies that are often presented as being barely democratic or undemocratic), it is impossible to make medium- or long-term societal forecasts, since the people dispose of a larger space, which compensates for the failings of the state, in which to express themselves.

In the notion of living together that we are exploring, the place occupied by art is crucial, because the artist, as a citizen, must be capable of representing the mood of the people, in a personal manner and without mediation. However, with regard to public art, societies function according to the same centralised rules: orders are placed by the state, which is guided by a political rather than an artistic vision, and the works of art that cover Western cities (indeed, cities everywhere) bear greater resemblance to an official art — that is, a functional art, since the artists refer to an order which may set out requirements that run counter to the originality of their inspiration. This is most probably why, in recent decades, we have witnessed a proliferation of personal projects under the guise of ephemeral installations or of interactive projects in which participation is the guiding principle.

This trend, which, one could argue, stems from an increasing awareness of the artist's role in society, seems somewhat superficial in so-called 'developed' societies.

In so-called 'emerging' societies, the questions that the artist must tackle are expressed differently. The status of the artist in the West is relatively well defined, with a system of values, of recognition and of exhibition that places the artist in a privileged position. But, in Africa, the artist is no different than other citizens; this is so much so that, with the separation characteristic of the West destroyed, artistic production is necessarily receptive to the people's concerns, at times running the risk of weakening its aesthetic and intellectual impact.

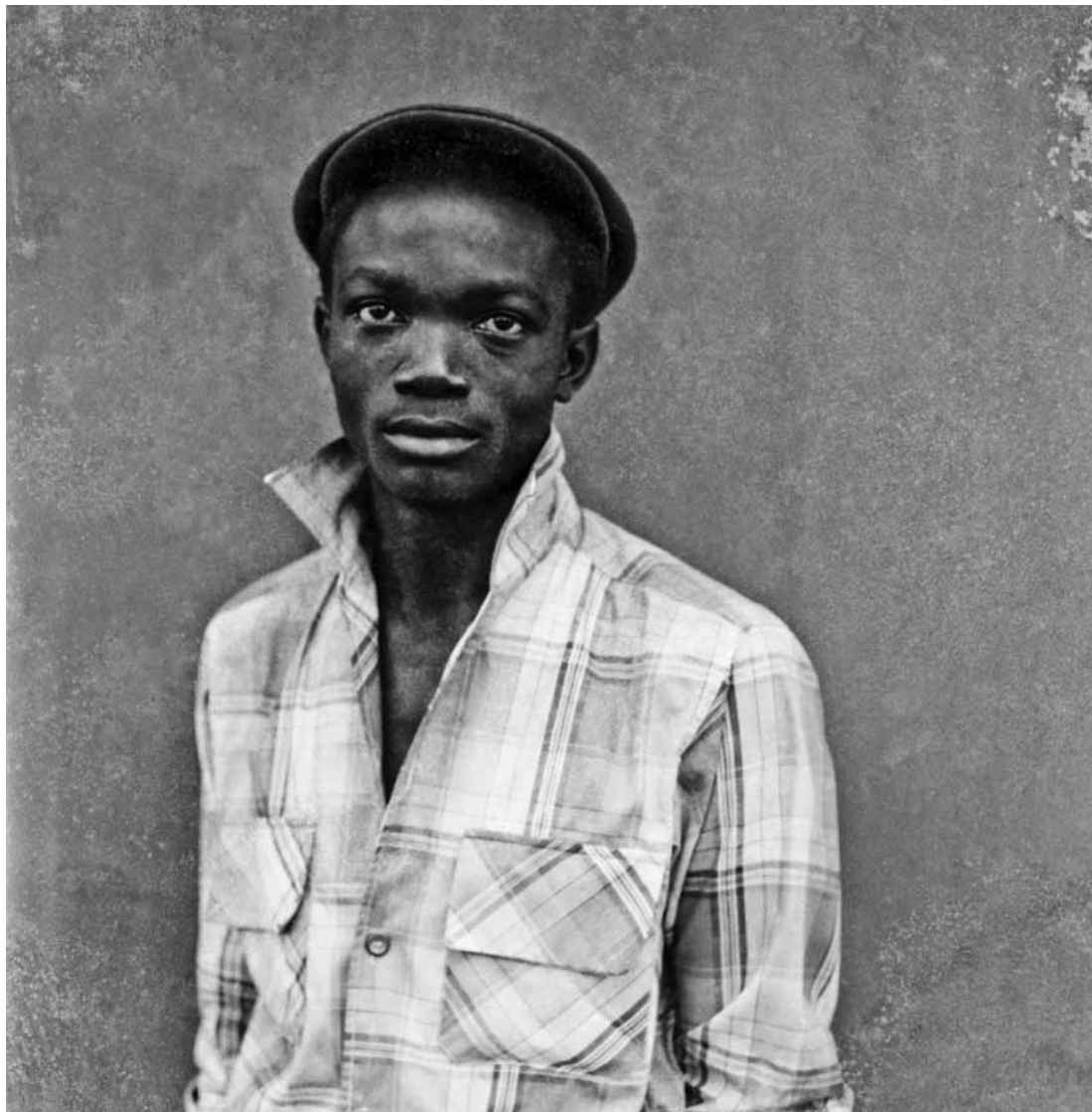
There is no 'centred causal logic' in Africa, but rather a series of micro-logics, which, brought together, form the social fabric. Markets, neighbourhoods and courtyards therefore become the places where a specific aesthetic is created. For make no mistake: we are indeed dealing with aesthetics here. It is an aesthetics of scraps, of bits



Jodi Bieber, *One, two, three and...* The Ennerdale Academy of Dance, south of Johannesburg, 1997.
© Jodi Bieber, courtesy Goodman Gallery



Musa Nxumalo, *Alternative-kidz*. Bongani Msiza, Durban, 2008



Jean Depara, *Franco à la casquette*, c.1965. © Dokolo, *Revue Noire*

and pieces, an aesthetics of nothingness that is expressed, not in monuments or concrete instruments (Africa built castles or mosques made of earth), but in the primary immateriality that has always been Africa's secret. The form is no longer palpable or definable; it is pure affect. It is a social management that is carried out and reinvented day by day. The belief that the physical arrangement of Afri-

can cities is not designed according to rules, plans or tangible criteria, is evidence of an inability to decipher the subtle human canvas that connects all things amongst themselves. It is like trying to compare Western social organisation with a non-Western type of organisation, while lacking all the appropriate tools. The project that we are offering audiences in African capital cities aims to



Santu Mofokeng, *Raflaga Matau Bapong*, c.1986

position itself at the intersection of the public and the private, and to serve as a flexible tool that will work, to use Achille Mbembe's expression, at the border of the perceived and the tangible.

What is *Art at Work*?

Art at Work is an experiment, a proposition. That's why I prefer to call it a project. The idea is not to impose a system on Africa. That has been done before. To introduce new systems for showing and interacting with art. The Western model is not, not necessarily, anyway, the best model to show or present the visual arts. With David Adjaye, the pavilion's architect, we explored what sorts of things were sufficiently fluid, sufficiently interactive, to fill out the structure. We call *Art at Work* a project because we paid close attention, from the start, to the interventions that take place within it, and to the criticisms that was leveled at it. For we really see what we are doing as a proposition, one that continues to change in nature as a result of what people do with it, one that has been evolving with each stop on its itinerary.

What we are showing within this structure, this tool, are moments. One moment will be called *yesterday*, a second *today*, and a third *tomorrow*. It goes without saying that these moments blend into one another. I wanted the blending of these different moments to be present already in the conception phase of the project. But, for a more formal description, *yesterday* is a space composed of photographs. What better to situate, with the illusion they give of reality, those stated moments. A black and white photograph calls the 1960s to mind, and you are immediately transported elsewhere. I am thinking, for example, of the amazing photo of Nelson Mandela sparring on a rooftop. This image can be a symbol for all sorts of things. In this photograph, we can see a symbol of Mandela's fights, and also of Africa's many struggles, many bouts. Then

there are moments of passage, of transition, which I call *hubs*, or *today*. This is represented by David Adjaye's decade-long photographic survey of fifty-two African capitals. These photos localize us, they situate the debate, not in the exhibition space, but in the larger space of Africa's capitals, its urban context. There is also the space for the local communities, the local *stakeholders*, as they like to say, which intervene and bring their contribution to the project. These spaces change with each stop. A third space, *tomorrow*—which, again, is a metaphorical *tomorrow*—is where we will show pieces of contemporary art.

We wanted something light, in all senses of the word, because what is light can be changed. This explains our choice for photography as opposed to other heavier works of art, more problematic for transportation, and, at a symbolic level, too anchored to a specific reality. We wanted something that would spark reflection, that would court change and transformation. Something that would remain open.

Simon Njami

1. Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trans. Thomas Burger & Frederick Lawrence (Cambridge, MA: MIT Press, 1991).
2. Hanna Arendt, cited in Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, 19. The passage comes from *The Human Condition* (Chicago: University of Chicago Press, 1973) 46.
3. Achille Mbembe, *On the Postcolony*, trans. A. M. Berret et al. (Berkeley: University of California Press, 2001) 241.



Bob Gosani, *Treason Trial: End of Round One* (Nelson Mandela boxing on the rooftop of a newspaper building in Johannesburg, 1957). © BAHA, courtesy Bailey Seippel Gallery, Johannesburg



Santu Mofokeng, *Chief More funeral, Gamogopa-bus*, c. 1986



Zineb Sedira, *The lovers*, 2008. © Zineb Sedira, courtesy galerie Kamel Mennour

DE L'EXPOSITION ET DES PUBLICS

Simon Njami

La question de l'exposition, qui est intimement liée à celle d'audience, me paraît d'une actualité théorique évidente, dans la mesure où elle symbolise, à mon sens, la question à laquelle le monde contemporain, de manière générale, devra absolument apporter des réponses pertinentes. Car il s'agit en réalité de répondre à « la question essentielle » posée par Ernst Bloch à la fin du siècle dernier : la question en soi du Nous. Dans le contexte qui nous préoccupe, il s'agit d'élaborer des stratégies qui mettent l'art dans la rue, à la portée de tous. Cette réflexion n'est pas neuve, naturellement. Et nous sommes ici contraints de faire la différence entre l'organisation publique, au sens étatique, et l'organisation endogène qui émane des êtres humains, des citoyens. Lorsque l'une vise à une efficacité tout administrative, l'autre a pour objet un quotidien « banalisé », dans lequel, au jour le jour, se forment les éléments qui définiront l'espace social. Les notions de public et de privé sont éminemment conflictuelles dans la mesure où l'une vise à limiter les libertés de l'autre. Il y a, pour reprendre la terminologie de Jürgen Habermas¹, d'une part le peuple, « entité privée », et d'autre part l'Etat, « entité publique », ou du moins, entité qui a en charge la gestion de l'espace public. Ainsi, l'Etat, serait en charge de la mise en œuvre d'une culture « officielle » qui répondrait à un projet politique. Les projets varient selon les gouvernements, même si l'Etat suppose une permanence de la règle, il peut arriver que les priorités changent d'un gouvernement à l'autre. Nous pouvons donc parler d'une organisation exogène qui serait mise en œuvre par les pouvoirs publics à

laquelle s'opposerait une organisation endogène qui serait celle de l'espace privé.

A qui s'adresse-t-on, quel public vise-t-on lorsque l'on conçoit une exposition en dehors des sphères de consécration traditionnelles que sont les musées et les biennales ? Comment rendre des propositions plastiques contemporaines accessibles à tous, dans des pays où les infrastructures muséales et artistiques font défaut ? Non pas que la question ne se pose pas en Occident, mais dans les pays non-occidentaux, elle prend des accents particuliers puisqu'il s'agit d'inventer d'autres modèles et d'autres formes, adaptées à un territoire, une sociologie, une culture donnés. Comme l'explique Hannah Arendt : « La société est une forme de vie en communauté au sein de laquelle la dépendance où se trouve l'homme vis-à-vis de son semblable, ne serait-ce qu'à seule fin de survivre, acquiert une importance d'ordre public, et au sein de laquelle, par conséquent, les activités qui ont pour seul but la conservation de la vie ne se contentent pas de se manifester sur le plan public mais sont également en mesure de déterminer la forme que revêt le domaine public »². Cette forme à laquelle Arendt fait référence est précisément le domaine non organisé qui déborde souvent sur la sphère calibrée du domaine public. Ainsi, les manifestations populaires spontanées feraient partie de ces débordements dans une société pyramidale. Ces débordements constituent la force d'appropriation et de détournement de tout public populaire qui, quelles que soient les consignes annoncées, se débrouillera pour fabriquer son propre spectacle, sa propre exposition. C'est



Installation view of the exhibition in the pavilion, Ouagadougou, photo David Adjaye, 2011

la manière dont il va se servir de ce qui lui est proposé qui déterminera ensuite la véritable fonction d'outils pensés et mis en œuvre en dehors de lui.

Dans les pays dits du tiers-monde, et notamment en Afrique, la manière dont le peuple va se servir de ces instruments mis à sa disposition relève souvent du détournement, de la réinterprétation qui me paraissent être les deux piliers de toute exposition « ouverte ». Car nous devons, dans l'élaboration même des projets que nous soumettrons à la sanction du public, détenir une connaissance minimale de notre audience, que l'on pourrait également nommer clientèle ou public, afin d'en déterminer les besoins pour ensuite trouver les solutions idoines qui permettraient de résoudre les difficultés posées par un vivre ensemble. Mais, à la différence des structures mises en place par l'Etat, il n'existe aucun intermédiaire entre le commanditaire et l'utilisateur, puisque les deux se confondent.

Le domaine public étant l'espace qui structure une communauté fait apparaître, en Afrique, une différence nette entre la ville et la campagne. Alors que la ville africaine se veut une copie brouillonne des villes européennes, dans les campagnes, l'espace est organisé de manière organique. Alors que dans l'une des structures, le mécanisme est fabriqué par le bas, c'est-à-dire par ceux-là même qui le vivent au quotidien, dans les villes, places stratégiques où se joue l'organisation d'un pays, les pouvoirs politiques prennent en charge la structuration de la ville. L'architecture ou l'urbanisme de projets comme ceux d'Oscar Niemeyer à Brasilia ou encore la Cité Radieuse de Le Corbusier (qui n'ont pas été achevés) pèchent dans la mesure où ils entendent prendre en compte et anticiper tous les besoins de la société. Or le propre de l'humain est d'être imprévisible et de réorganiser toute structure en fonction de ses besoins vitaux. Plus une société est structurée, plus son espace public pren-

dra des accents totalitaires, puisque l'Etat dispose à la fois des moyens de contrôle et de mise en œuvre. Dans les sociétés où le contrôle technocratique est moindre (sociétés souvent présentées comme peu ou pas démocratiques), les projections sociétales ne peuvent se faire ni à moyen, ni à long terme, le peuple dispose d'un espace d'expression plus large, puisqu'il vient combler, de fait, les manquements de l'Etat.

La place de l'art, dans la notion de vivre-ensemble que nous explorons, devrait être capitale, puisque l'artiste, en tant que citoyen, serait capable de représenter, d'une manière personnelle et sans médiation, les humeurs du peuple. Pourtant, s'agissant d'art public, les sociétés fonctionnent selon les mêmes règles centralisées : les commandes sont faites par l'Etat, dans une vision plus politique qu'artistique, et les œuvres qui en découlent s'assimilent plus à un art officiel, c'est-à-dire un art fonctionnel, dans la mesure où ses auteurs répondent à une commande dont le cahier des charges peut aller à l'encontre de l'originalité de leur inspiration. C'est sans doute la raison pour laquelle nous avons assisté, au cours des récentes décennies, à l'éclosion de projets personnels sous forme d'installations éphémères ou de projets interactifs dans lesquels le principe de la participation est le mot d'ordre.

Cette tendance, que l'on pourrait dire issue d'une prise de conscience du rôle de l'artiste dans la société, prend des accents superficiels dans les sociétés dites développées. Dans les sociétés dites émergentes, les questions auxquelles doit se confronter l'artiste se traduisent de manière différente. Si, en Occident, le statut de l'artiste est plus ou moins défini, avec un système de valeur, de reconnaissance et d'exposition qui place l'artiste dans une position privilégiée, en Afrique l'artiste ne se distingue pas des autres citoyens, si bien que la séparation qui existe en Occident est annihilée et que la

production artistique se trouve nécessairement en résonance avec les préoccupations du peuple, au risque, parfois, d'affaiblir sa portée esthétique et intellectuelle.

Il n'existe pas, en Afrique, de « logique causale centrée », mais plutôt un ensemble de micro-logiques dont la mise en commun forme la trame sociale. Un marché, un quartier, la cour d'une maison, deviennent ainsi les lieux où se fabrique cette esthétique particulière, car il s'agit bien d'esthétique, que l'on ne s'y trompe pas, mais une esthétique du peu, une esthétique du rien qui ne se traduit pas en monuments ou en instruments concrets (l'Afrique construisait des châteaux et des mosquées en terre), mais dans une immatérialité première dont l'Afrique a le secret. La forme n'est plus une entité palpable et définissable, elle est ressenti pur. Elle est quotidienneté d'une gestion sociale qui est à réinventer tous les jours. Penser qu'en Afrique l'organisation physique de la cité n'obéit à aucune règle, à aucun dessein ou critère tangible, relève naturellement de l'incapacité à déchiffrer la subtile toile humaine qui relie les choses les unes aux autres. Cela revient à vouloir comparer, sans disposer des outils adéquats, une organisation sociale occidentale avec une organisation sociale non-occidentale. L'ambition du projet que nous proposons au public des capitales africaines est de se situer à l'intersection du public et du privé, d'être un outil modulable qui travaillera, pour reprendre l'expression d'Achille Mbembe, à la frontière du perçu et du tangible.³

Qu'est-ce qu'Art at Work ?

Art at Work est une expérimentation, c'est une proposition. C'est pour cela que je préfère l'appeler un projet. L'idée n'est pas d'imposer un système en Afrique — cela a déjà été fait. L'idée est de proposer des systèmes de démonstration, des systèmes d'interaction, par rapport aux expositions. C'est-à-dire que le modèle occidental n'est

pas forcément, aujourd'hui, le meilleur modèle pour montrer des choses, pour présenter l'art visuel. Donc, avec David Adjaye, qui a conçu la structure, nous nous sommes demandés quels éléments seraient suffisamment fluides, suffisamment interactifs, à proposer. Et si cela s'appelle un projet, c'est que, depuis son début, nous tenons compte des différentes interférences et des critiques. Nous nous situons vraiment dans un processus de proposition, qui se modifie, qui évolue selon les étapes, et selon ce que les gens en font. Ce que nous mettons là, c'est un outil.

A l'intérieur de cette structure, de cet outil, sont exposés des moments. Un moment s'appelle « avant », un autre s'appelle « aujourd'hui », et le dernier « demain ». Evidemment, ces moments sont des moments qui s'interpénètrent. Déjà, dans le projet conceptuel, je voulais qu'il y ait une interpénétration de ces différents temps. Mais, d'une façon un peu plus formelle, dans la partie « avant », se trouvent des photographies, qui situent mieux, avec l'illusion de réalité, les temps donnés. Ainsi vous avez une photo en noir et blanc, qui évoque les années 60, vous vous sentez déjà transporté dans un ailleurs. Je pense par exemple à cette photo formidable où Nelson Mandela s'entraîne à boxer sur un toit. Cette figure peut renvoyer à beaucoup de choses symboliquement, rien que par une photo : on connaît les combats qu'il a menés, qui peuvent aussi symboliser les combats menés par l'Afrique. Il y a des lieux de passage, que j'appelle des « hubs », qui sont les moments d'aujourd'hui, qui sont représentés par les photos que David Adjaye a prises des 52 capitales d'Afrique pendant 10 ans. Ces photos situeront, « localiseront » un peu les débats dans des espaces qui ne sont pas forcément les espaces où se situera l'exposition, mais qui sont des espaces propres aux capitales africaines. Il y aura aussi des espaces pour les populations locales, les « stakeholders », le terme à la mode, pour

qu'elles puissent intervenir, apporter leur contribution. Ces espaces-là se modifieront d'une étape à l'autre. Et le troisième espace, celui de demain, qui est, encore une fois, un domaine métaphorique, est l'espace où il y aura des œuvres d'art contemporain.

Comme nous avons voulu quelque chose de léger, dans tous les sens du terme, parce que ce qui est léger peut être modifié, nous avons mis l'accent sur les photos et sur la vidéo, plutôt que sur des œuvres lourdes qui, au niveau du transport, et même de la symbolique, seraient trop ancrées dans une réalité. Nous voulions quelque chose qui puisse faire réfléchir, faire transformer. Quelque chose qui resterait ouvert.

1. Jürgen Habermas, *L'espace public*, Paris, Payot, 2008.
2. Hannah Arendt, citée par Habermas, *L'espace public*, p. 30.
3. Achille Mbembe, *De la postcolonie*, Paris, Karthala, 273.



Installation view of the exhibition in the pavilion , Ouagadougou, photo David Adjaye, 2011

ART AT WORK'S ARTIST RESIDENCY PROGRAM

The objective of the program is to invite an African contemporary artist to develop a commissioned project. He or she is asked to focus on the role of art in addressing major historical and social issues such as the 50th anniversary of independence of a number of African nations or the future of museums in Africa. The resulting art project is donated to the local partner arts organization involved in making the residency productive. The two-to-three week residency is connected to either the opening of the exhibition or to the workshop, so that local artists involved in the exhibit have a chance to interact with the artist in residence.

Two artists have already participated in the program and below is a brief presentation of their experience. Three more artists are being selected for upcoming venues.

Theo Eshetu (Ethiopia), Ouagadougou, February 14th – March 5th 2011

Theo Eshetu has worked in media art since 1982, creating installations, video art works, and television documentaries. As a video-maker, he explores the expressive capabilities of the medium and the manipulation of the language of television.

His work has been shown at the Institute of Contemporary Art, London; the Museum of Contemporary Art, Rome; the Museum of Modern and Contemporary Art, Nice; the 2nd Video Biennial of Fukui, Japan, and at festivals such as the Venice Film Festival; London Film Festival; International Festival of Film on Art, Montreal; and other venues throughout the world.

During his residency Theo Eshetu developed his project proposal into a multi-media research. The first output was a photographic reportage of the FESPACO Film festival, of which he captured uncanny and emblematic moments. He has called this series *around FESPACO*. Eshetu's main work, which will be donated to the National Museum of Burkina Faso once it is completed, consist in a one hour video of the gazes of audiences at the movie screenings during the FESPACO festival. These images were filmed in the dark with a special infrared camera. It is a project about spectatorship, but also about an encounter between different cult objects. The video in fact will be embodied in a traditional sculpture. This installation will generate a short circuit between the modern cult of cinema and the traditional cult of fetishes. The



Theo Eshetu, *Projectionniste du Cinéma Burkina*, de la série *Autour de FESPACO*, 2011

viewer will be captured into an interplay between looking at the fetish and being looked at by the audiences of FESPACO.

This is an extract from his report after the residency:

"Ouagadougou is known for two specific features; it is a place with a very ancient tradition of ritual masks and sacred objects and at the same time a place known

worldwide as a focal point for African Cinema with FESPACO its biennial film festival. In my stay in Ouagadougou I worked on a project to try and integrate these two very different tendencies; of mixing the primordial beauty of the wooden sculptures with an expression made from moving images. My idea was to make a sculpture based on a traditional fetish, that would incorporate within it video images. A sort of divinity of Light."

At the end of his residency Eshetu was interviewed on the role of artists in today's society and in particular in Africa:

"We expect artists to say the truth about what they feel about things and how they think about things," ... "By expressing what it is that he thinks and feels — and what he thinks is right, and what he thinks is beautiful and what he thinks is wrong — the artist is a kind of barometer of the society he's living in." ... "I think the great difficulty is for an African artist to be aware of his role in those terms."



**Bili Bidjocka (Cameroon), Addis Ababa,
10 May – 2 June 2011**

Bili Bidjocka is a Camerounian artist based in Paris who over the past thirty years has worked with performance and installation focusing on urban living and traditional rites and practices. He has participated in a number of collective exhibitions such as the Biennales of Johannesburg (1997), Havana (1997), Dakar (2000), Taipei (2004) and Venice Biennale (inside Check List – Luan-da Pop, 2007 curated by Fernando Alvim and Simon Njami); he has exhibited his works in the New Museum of Contemporary Art of New York and in the exhibition Africa Remix (Düsseldorf, London, Paris, Tokyo, Johannesburg, 2005–2007). He founded and directed the contemporary Art Center Matrix Art Project in Brussels.

Bidjocka's proposal prior to his departure to Addis was to realize a new edition of his performance *Do Not take. Do not eat. This is not my boody...* at the site of the pavilion. Aida Muluneh, the director of the Modern Art Museum in Addis was chosen to play the key role in the performance and to select the other eleven participants. Because of difficulties with the installation of the pavilion, Bidjocka had to re-think his project and transformed it into a working group of 13 artists including himself and Aida Muluneh. The workshop focused on the pictorial theme of the *Last Supper* with reference in particular to Leonardo da Vinci's (La Cene), understood in its historical, philosophical, political and spiritual dimensions. A film maker recorded all the sessions of the four workgroups created. The discussions and reflections led to the identification of four themes that inscribed themselves in the overall debate opened by *Visionary Africa*: 1) contemporary art in contemporary culture, in general, and African in particular; 2) The museum as the space for art; 3) Artists in the space for art, as operators; 4) African artists, their art and their museum.

Writing about the artists who participated in this workshop and their working conditions in Addis, Bidjocka says:

"The artists I worked with in the course of this residency represent, in the diversity of their social backgrounds and artistic practices, a broad range of the artists of Addis Ababa. Their artistic productions are, in their form, quite similar to what can be observed 'elsewhere.'

Still, like many African artists, they are confronted with the absence of the social and economic dynamic of artistic activities in their cities.

Once out of an academic system (the university) that is solid, efficient and streamlining, these artists find themselves lacking wherewithal and obliged, above all, to pursue their careers in considerable isolation.

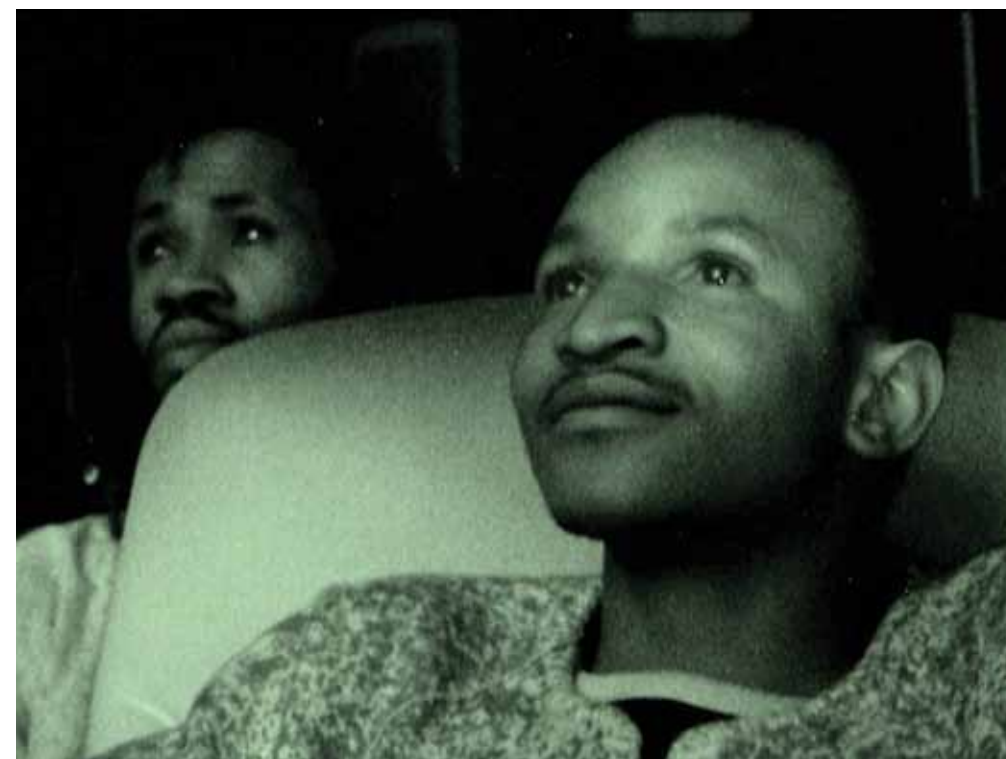
Addis Ababa, moreover, has the following peculiarity: it is an immense city with a fairly developed urban infrastructure, but whose systems of communication are defective. One might think that this 'isolating' situation would stimulate original collective or group actions. Paradoxically, however, the 'collective creation' we pursued together in the three weeks of the residency was a first time experience for most of the artists in the group. It was an original experience for them, and the meetings and exchanges were filled with enthusiasm and, sometimes, even passion."

Bidjocka founded with these artists *The last supper-Group*.

The group is composed by: Nuru Abegazu, Berhanu Ashagrie, Behailu Bezabiy, Dawit Gerresu, Mery Kokeb-derege, Tamrat Gezahegne, Daniel Alemayehu, Mehrit Kebede, Mulugeta Kassa, Tewodros Hagos, Genet Alemu, Aida Muluneh and Bili Bidjocka.



© Bili Bidjocka – *The last supperGroup*, 2011



A still from Theo Eshetu's video of the audience's gazes during FESPACO, 2011

PROGRAMME DE RÉSIDENCE D'ARTISTE *ART AT WORK*

L'objectif de ce programme est d'inviter un artiste africain contemporain à travailler sur un projet de commande portant sur le rôle que peut jouer l'art dans les débats sur des thèmes historiques et sociaux, comme le cinquantième anniversaire de l'indépendance d'un certain nombre de nations africaines ou l'avenir des musées en Afrique. L'œuvre produite est ensuite offerte à l'organisation locale partenaire de la résidence. La résidence de deux ou trois semaines coïncide soit avec l'inauguration de l'exposition soit avec l'atelier, afin que les artistes locaux impliqués dans ce projet aient l'occasion de rencontrer l'artiste en résidence.

Deux artistes ont déjà participé à ce programme, voici une brève présentation de leur expérience. Trois artistes seront choisis pour les événements à venir.

Theo Eshetu (Ethiopie), Ouagadougou, 14 février - 5 mars 2011

Theo Eshetu travaille sur l'art médiatique depuis 1982, il crée des installations, des vidéos, des documentaires télévisuels. En tant que vidéaste, il explore les capacités expressives de ce média et la manipulation du langage télévisuel.

Son travail a été exposé à l'institut d'art contemporain de Londres, au musée d'art contemporain de Rome, au musée d'art moderne et contemporain de Nice, à la deuxième biennale de la vidéo de Fukui, au Japon, et dans divers festivals : le festival du film de Venise, le festival du film de Londres, le festival international du film sur l'art de

Montréal, et lors de nombreux événements artistiques à travers le monde.

Au cours de sa résidence, Theo Eshetu a travaillé sur une recherche multimédia. Il a d'abord réalisé un reportage photographique sur le FESPACO, capturant les instants étranges et emblématiques du festival. Il a intitulé cette série de photos *around FESPACO*. La principale œuvre d'Eshetu, qui sera offerte au musée national du Burkina Faso une fois achevée, est un film d'une heure qui voit défiler les regards des spectateurs lors de la projection des films du FESPACO. Ces images ont été filmées dans le noir avec une caméra infrarouge spéciale. C'est un projet sur le spectateur, mais aussi sur une rencontre entre différents objets de culte. Ce film va en effet être inséré dans une sculpture traditionnelle. Cette installation est conçue pour produire un court-circuit entre le culte moderne du cinéma et le culte traditionnel des fétiches. L'observateur est ainsi pris dans une interaction : il regarde le fétiche tout en étant regardé par les spectateurs du FESPACO.

Voici un extrait du compte-rendu qu'il a fourni suite à sa résidence :

« Ouagadougou est célèbre pour deux choses : sa très ancienne tradition de masques rituels et d'objets sacrés, et sa biennale du film, le FESPACO, qui est essentiel pour le cinéma africain. Au cours de mon séjour à Ouagadougou j'ai travaillé sur un projet pour essayer de combiner ces deux tendances très différentes, d'associer la beauté primordiale de ces sculptures en bois à une expression créée avec des images en mouvement. L'idée était de fabriquer une sculpture à partir d'un fétiche traditionnel en y imbriquant des séquences de films. Une sorte de divinité de la Lumière. »

Au terme de sa résidence, Eshetu a répondu à quelques questions sur le rôle de l'artiste dans la société d'aujourd'hui et plus particulièrement dans les sociétés africaines.

« On attend de l'artiste qu'il dise la vérité sur ce qu'il ressent par rapport aux choses, sur sa façon de réfléchir aux choses. (...) En exprimant ce qu'il pense et ce qu'il ressent — en parlant de ce qu'il trouve juste, de ce qu'il trouve beau, de ce qu'il trouve mal —, l'artiste est une sorte de baromètre de la société dans laquelle il vit. (...) Je pense que la grande difficulté, pour un artiste africain, c'est d'avoir conscience de son rôle dans ces termes. »

Bili Bidjocka (Cameroun), Addis Abeba, 10 mai – 2 juin 2011

Bili Bidjocka est un artiste camerounais installé à Paris qui crée depuis trente ans des performances et des installations portant sur la vie urbaine et les rites et pratiques traditionnels. Il a participé à de nombreuses expositions collectives : la biennale de Johannesburg (1997), de La Havane (1997), de Dakar (2000), de Taipei (2004) et de Venise (inside Check List — Luanda Pop, 2007, organisée par Fernando Alvim et Simon Njami), il a exposé ses œuvres au musée d'art contemporain de New York et dans l'exposition Africa Remix (Düsseldorf, Londres, Paris, Tokyo, Johannesburg, 2005-2007). Il a fondé et dirigé le centre d'art contemporain Matrix Art Project de Bruxelles.

Avant son départ pour Addis, Bidjocka avait proposé de réaliser une nouvelle version de sa performance *Do not take. Do not eat. This is not my body...* sur le site du pavillon. Aida Muluneh, la directrice du musée d'art moderne d'Addis, a été choisie pour jouer le rôle principal et pour sélectionner les onze autres participants. En raison des difficultés rencontrées à l'installation du pavillon, Bidjocka a dû repenser son projet, qu'il a transformé en un groupe de travail de treize artistes, dont Aida Muluneh et lui-même. L'atelier a porté sur le thème pictural du *Dernier repas*, avec une référence particulière à la fresque de Léonard de Vinci (*La*

Cène), saisie dans sa dimension historique, philosophique, politique et spirituelle. Un vidéaste a filmé les sessions des quatre groupes créés. Les débats et réflexions ont mené à l'identification de quatre thèmes qui s'inscrivent dans le débat initié par *Visio-nary Africa* : 1) l'art contemporain dans la culture contemporaine en générale et dans la culture contemporaine africaine en particulier, 2) le musée en tant qu'espace consacré à l'art, 3) les artistes au sein de l'espace consacré à l'art, en tant qu'opérateurs, 4) les artistes africains, leur art et leur musée.

Voici ce que dit Bidjocka au sujet des artistes qui ont participé à son atelier et de leurs conditions de travail à Addis :

« Les artistes avec lesquels j'ai réalisé ces séances de travail représentent, dans leur diversité, un panel large des artistes de la ville d'Addis Abeba. Autant par leurs origines sociales que par leurs pratiques. Leurs productions artistiques sont assez similaires, dans leurs formes, de celles que l'on peut observer globalement « ailleurs ». Comme pour beaucoup d'artistes en Afrique, ils sont néanmoins confrontés à un manque de dynamique sociale et économique de l'activité artistique dans leur ville. Une fois sortis d'un système académique (l'université) plutôt solide, performant et très encadrant, ces artistes se retrouvent assez démunis et surtout très isolés pour la poursuite de leur carrière.

Addis Abeba a aussi cette particularité d'être une immense ville aux infrastructures urbaines plutôt développées, mais dont les systèmes de communication sont très défectueux. On pourrait imaginer que cette situation « d'isolement » soit stimulante pour des actions originales de regroupement.



© Bili Bidjocka – *The last supperGroup*, 2011

ART AT WORKSHOP



© Bili Bidjocka – *The last supperGroup*, 2011

Paradoxalement, l'expérience de « création collective » que nous avons vécue pendant près de 3 semaines était une première pour la plupart des artistes de ce groupe. L'expérience était donc originale pour eux. Les rencontres et les échanges pleins d'enthousiasme et parfois de passion. »

Bidjocka a créé *The last supper-Group* avec ces artistes, qui profitent maintenant du démantèlement du pavillon pour transformer le bois de construction en piédestaux destinés à une exposition spéciale qui pourra être présentée lors de l'inauguration du nouveau siège de l'Union africaine à Addis Abeba en janvier 2012. L'idée est de présenter des nouvelles pièces des artistes qui sont en relation au thème de l'exposition. Ce groupe est composé de Nuru Abegazu, Berhanu Ashagrie, Behailu Bezabiy, Dawit Gerresu, Mery Kobeb-derege, Tamrat Gezahegne, Daniel Alemayuh, Mehirt Kebede, Mulugeta Kassa, Tewdros Hagos, Genet Alemu, Aida Muluneh et Bili Bidjocka.



© Bili Bidjocka – *The last supperGroup*, 2011

Art at Work is engaged in generating spaces for debate around the role of art in public environments in Africa and promoting a better understanding of which audiences it is directed to.

The most visible feature of *Art at Work* is an architectural and artistic proposal in the form of an exhibition meant to raise questions in regards to the ways in which it is possible to transform the urban landscape of African cities, even if for a brief period, and to offer people an encounter with contemporary art practice. What is the value of such an initiative? How can it contribute to a more rich experience of public space and what other kind of initiatives can operate in this direction?

Art at Work includes a one-day workshop program in each of the host cities to extract concrete reflections on these issues. Selected key players (artists and intellectuals) of the city are invited to participate in a discussion with the curators to address these questions, to allow the project to evolve, but also to map and collect positions concerning the effectiveness of cultural policies both on a national and international level in supporting a stronger role for art in African civil societies. The workshop is moderated by curator Simon Njami and the director of the local Arte Centre partner for each city. Two additional African panelists are invited to bring additional regional perspectives.

The first workshop took place in Ouagadougou and gathered over eighty participants. It was moderated by Etienne Minoungou, director of the theatre company *Recreatrales*, based in the city, and Nicola Setari. The cultural community was well

represented and there were a number of key representatives of the Municipality and of the Ministry of Culture, which led to animated discussions.

In general, participants are approximately 10 to achieve quality discussions. They are divided in two groups, for common and separate sessions throughout the day;

The theme of the workshop is limited to art in public space and how it can transform the urban landscape, and structures and audiences;

Discussions lead to a synthetic document with propositions. These will be presented in the *Atlas Manifesto*, the closing publication of *Art at Work*.

All issues regarding legislation and cultural policies related to public art are addressed, and presented in introduction to the workshop.

Participants come essentially from the contemporary art community. They can include one or two representatives of the local and national political bodies, not chosen for protocol reasons, but instead for their knowledge of the governing policies.

ART AT WORKSHOP

Art at Work vise à créer des espaces de débat autour du rôle de l'art dans les environnements publics en Afrique et à promouvoir une meilleure perception des audiences auxquelles il est destiné.

L'élément le plus visible de *Art at Work* est une proposition architecturale et artistique, sous la forme d'une exposition conçue pour soulever des questions quant aux manières de transformer le paysage urbain des villes africaines, même de façon éphémère, et de créer des occasions de rencontre entre les gens et la pratique artistique contemporaine. Quelle est la valeur d'une telle initiative ? En quoi peut-elle contribuer à enrichir l'espace public et quelles sont les autres initiatives qui peuvent aller dans ce sens ?

Art at Work, c'est aussi un programme d'ateliers d'une journée dans chacune des villes d'accueil, afin d'élaborer des réflexions concrètes sur ces questions. Des acteurs choisis (des artistes et des intellectuels) de la ville sont invités à participer à une discussion avec les commissaires pour aborder ces questions, pour permettre au projet d'évoluer, mais aussi pour exprimer et recueillir les différentes idées au sujet de la capacité des politiques culturelles, à la fois au niveau national et au niveau international, à conférer à l'art un rôle plus important dans les sociétés civiles africaines. L'atelier est modéré par Simon Njami et le directeur du centre d'art contemporain partenaire du projet dans chaque ville. Deux panélistes africains sont en outre chaque fois invités pour apporter une dimension régionale au débat.

Le premier atelier a eu lieu à Ouagadougou et a rassemblé plus de quatre-vingts participants. Il a été animé par Etienne Minoungou,

le directeur de la compagnie de théâtre *Recrea-trales*, basée à Ouagadougou, et par Nicola Setari. La communauté culturelle était bien représentée et il y avait plusieurs représentants de la municipalité et du ministère de la culture, ce qui a donné lieu à de vives discussions.

De manière générale :

Les participants sont une dizaine, afin de pouvoir mener des débats de qualité. Ils sont divisés en deux groupes, qui ont des sessions communes et distinctes au fil de la journée.

L'atelier porte sur l'art dans l'espace public, sur la façon dont il peut transformer le paysage urbain, sur les structures et les audiences.

Les débats mènent, à la fin de la journée, à l'élaboration d'un document synthétique présentant des propositions. Celles-ci seront exposées dans *Atlas Manifesto*, l'ouvrage qui viendra clôturer le projet.

Toutes les questions concernant la législation et les politiques culturelles liées à l'art public dans le pays hôte sont examinées et présentées en introduction de l'atelier.

Les participants doivent être essentiellement issus du milieu de l'art contemporain. Quelques représentants des entités politiques locales et nationales, choisis non pour des raisons protocolaires mais pour leur connaissance des politiques culturelles existantes, peuvent également intervenir.



Installation view, *GEO-graphics*. Raw Material Company, based in Dakar, presented a selection from George Osodi's photographic series, *Oil Rich Niger Delta* (2006). Centre for Fine Arts, Brussels, July 2010. Photo by Philip de Gobert

Artists' comments, 48 hours, Brussels, 2010:

Music as we know it today would absolutely not exist without the input of African music. People tend to forget that rock comes from the blues, and the blues arrived in the United States with the slaves. R&B, soul, rap—Manu Dibango rapped in the 1970s, well before rap had started—it's all African. But developed countries are bent on denying Africa its culture and what it has contributed to world culture. That is why you ask me about the future of African music. But African music means nothing to me: what speaks to me are Africa's many musical traditions. People have to realize that it's not possible to put a label on Africa, just as we don't put a label on Europe. The music played

in Belgium is not the same played in France, or in Bulgaria. Europeans accept this European diversity. But they have a hard time accepting the same diversity in Africa. Why? Because they don't want to recognize that Africans have a brain, one that, like all brains, has no colour, that Africans speak Western languages just as well as their local languages ... in short, what is at stake in all this, for me at least, is the future of humanity, not the future of African music. And what is the most pressing, the most palpable, danger for humanity's survival on this planet? Money. Money is the weapon that will destroy us a lot quicker than the bomb. Nobody has the courage to push the button. But money

kills every day. Every day there are people who die in Africa, to the detriment of its development. Look at the Niger Delta: the mangrove is dead, the water is polluted, children are born with malformations. And nobody gives a damn, as long as we have fuel for our cars! We couldn't care less about how many children have to die for us to have the fuel. If you want to talk to me about the future of humanity, we'll talk. But the future of Africa's music, no. Its many musical traditions have always been there, and always will be.

— Angelique Kidjo, musician

You should put European cars next to these images.

— Rokia Traoré, musician



Visite de Rokia Traoré à l'exposition *GEO-graphics*. George Osodi à l'arrière-plan. Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, juillet 2010. Photo Philip de Gobert

La musique telle qu'on la connaît aujourd'hui n'existerait absolument pas sans la musique africaine. Les gens ont tendance à oublier que le rock vient du blues. Le blues est arrivé aux Etats-Unis avec les esclaves. Le r&b, la soul, le rap, ... Manu Dibango rapportait dans les années 70, bien avant que le rap ne commence. C'est africain tout ça. Mais c'est cette volonté des pays développés de nier à l'Afrique sa culture et ce qu'elle a apporté au reste du monde qui fait qu'on parle encore de l'avenir de la musique africaine. On ne peut pas parler d'une musique africaine, on parlera des musiques africaines. Pour moi, la musique africaine ne veut rien dire : ce sont les musiques africaines qui me parlent. Il faut que les gens se rendent compte qu'on

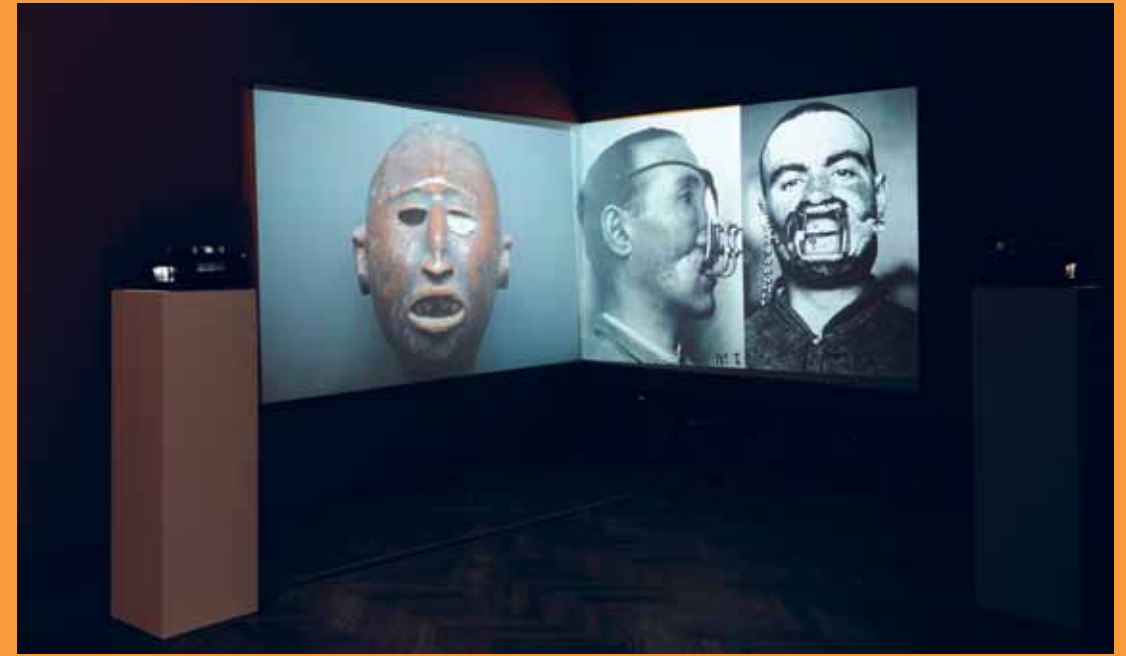
ne peut pas mettre une étiquette sur l'Afrique. On ne met pas une étiquette sur l'Europe : la musique qui se joue en Belgique n'est pas la musique que se joue en France, ou en Bulgarie. Les Européens acceptent cette diversité européenne, mais ils ont du mal à accepter cette diversité africaine. Pourquoi ? Parce que on veut pas reconnaître qu'en Afrique on a un cerveau qui, comme les autres, n'a pas de couleur, qu'on parle aussi bien les langues occidentales que nos langues ... Bref, pour moi, c'est l'avenir de l'humanité qui est en jeu, pas l'avenir de la musique africaine. Et quelle est le danger le plus pressant, le plus palpable, pour la survie de l'homme sur cette planète ? C'est l'argent. L'argent et l'arme que vas nous tuer beaucoup plus vite que l'arme atomique. Personne

n'a le courage de presser le bouton, mas l'argent tue tous les jours. Tous les jours il y a des gens qui meurent en Afrique, au détriment de leur propre développement. Quand on voit le Delta au Niger : la mangrove est morte, l'eau est polluée, les enfants naissent avec des malformations. Et tout le monde s'en fout ! Tant qu'on a de l'essence dans sa voiture, on s'en fout de combien d'enfants meurent pour qu'on puisse avoir de l'essence dans la voiture. Donc parlez-moi de l'avenir de l'humanité, on discutera, mais l'avenir des musiques africaines a toujours été là et sera toujours là.

— Angelique Kidjo, musicienne

Il faudrait mettre des bagnoles européennes à côté de ces images.

— Rokia Traoré, musicienne



Kader Attia, *Open your eyes*, 2010. Installation view of one of RAW Material Company's rooms for the exhibition *GEO-graphics*. Photo by Philip de Gobert

'I like the utopian flavour of some of the things I've seen here. My favourite room is the one with the Unit of currency, the Afro. To me, that's what art should be about: it should be suggesting visionary ideas'.

— Adam Hochschild, author

'The artist has to confront Africa's many difficulties, its darkness, but he must also be the bearer of hope. The image of a single African currency, the bills bearing the faces of Africa's great leaders, like Sankara or Mandela, is a beautiful hope. Desperate, maybe, but a beautiful hope nonetheless'.

— Denis Hirson, author

'I was struck by the way Mansour Ciss revisits the great figures of recent African history, like Lumumba, Sankara, Cheik A. Diop ... I think that showcasing these figures, like medallions, icons, for the younger generation is very interesting, both pedagogically and artistically'.

— Abdourahman A. Waberi, author

'I conceived the Afro, an art project for a single, pan-African currency, in opposition to the colonial Franc, the CFA. We bring samples of the Afro to every one of our performances. The Afro travels with me a bit everywhere, and I want to stress that it is my conviction that the unit of currency can become an important element in the economic stabilization of the African continent. This is why I am always drawing the attention of politicians to the pertinence of this project. I think, I am convinced, that this is one very real way to seal Africa's unity'.

— Mansour Ciss, artist



Mansour Ciss, *50 Afro Bill, Hommage au Pan-Africanisme*, 2010. Courtoisie de l'artiste

'J'aime la saveur utopique de certaines des choses que j'ai vues ici. Ma salle préférée est celle qui présente la monnaie africaine, l'Afro. C'est à mes yeux ce que l'art devrait faire : suggérer des idées visionnaires'.

— Adam Hochschild, auteur.

'L'artiste doit se confronter aux nombreuses difficultés que connaît l'Afrique, à ses ténèbres, mais il doit également être porteur d'espoir. La proposition d'une monnaie africaine unique, avec des billets qui portent l'image de ses leaders symboliques, comme Sankara ou Mandela, c'est un bel espoir. Peut-être désespéré, mais un bel espoir'.

— Denis Hirson, auteur

'Je m'arrête sur la révisitation que Mansour Ciss fait des grands personnages de l'histoire africaine récente, que ce soit Lumumba, Sankara, Cheik Anta Diop ... C'est vrai que pour la jeunesse, mettre ces gens-là en vitrine, en médaille, en icône, est quelque chose que me semble intéressant, tant du point de vue pédagogique qu'artistique'.

— Abdourahman A. Waberi, auteur

'L'Afro, un projet artistique de monnaie panafricaine, a effectivement été conçu en opposition au franc colonial, le franc CFA. Nous emmenons des échantillons de l'Afro à chacune de nos performances. L'Afro voyage avec moi, un peu partout, et je tiens à préciser que je suis convaincu que cette monnaie peut devenir un élément important pour le redressement économique du continent africain. C'est la raison pour laquelle j'attire constamment l'attention des hommes politiques sur la pertinence de ce projet. Je le pense, j'en suis convaincu : c'est un véritable moyen de sceller l'unité de l'Afrique'.

— Mansour Ciss, artiste



Theo Eshetu, *The Return of the Aksum Obelisk*, 2008. Courtesy of Theo Eshetu and UNESCO. Installation view, BOZAR Street (GEO-graphics). Photo © Philip de Gobert

Roundtable of contemporary art centres, Brussels, 2010:

Two challenges were met here at BOZAR, which ought to both be followed-up: a platform for African encounters, which is rare; and bringing Africa to BOZAR, an international cultural space. A traveling exhibition program can involve each art centre welcoming artworks from the others, and not only as an opportunity for art openings, but also as an opportunity for reflection.

— Patrick Mudekereza, writer and curator

An exhibition in Brussels is good, but it is more interesting to make artists known in Africa, and foster intra-regional connections. This diverse African platform offered by the CFA project was the interesting aspect. Small, intra-regional programs, without stress, are needed.

— Yacouba Konate, writer and historian

Geo-GRAPHICS was an institutional critique against the unchanged arts doctrines of national governments, the European Union, and African Union. It is important to go beyond borders and work outside the framework to innovate. So beyond making the CFA exhibit travel (which can only happen with international collaboration), what art centres need is infrastructure, and institutional development. We must rely on existing expertise, and beware of miracle expectations of more roundtables.

— Koyo Kouoh, curator and writer



Installation view of the Pavilion in the congress centre where the 3rd Africa-EU summit took place in Tripoli, 29-30th November, 2010, Photo Sophie Uhoda



Installation view of Pavilion in Place de la Nation in Ouagadougou, February 2011. Photo David Adjaye

Deux défis, auxquels il faut continuer à s'attaquer, ont été relevés au BOZAR : une plateforme dédiée aux rencontres africaines a été créée, ce qui est rare, et l'Afrique a été amenée au BOZAR, un espace culturel international. Une exposition itinérante permet à chacun des centres d'art du programme d'accueillir des œuvres d'art venues d'ailleurs, ce qui favorise non seulement les événements artistiques, mais aussi la réflexion.

— Patrick Mudekerezza, écrivain et commissaire de l'exposition

Exposer à Bruxelles, c'est bien, mais il est plus important de faire connaître les artistes en Afrique et d'encourager les réseaux intra-régionaux. Cette plateforme africaine offerte par la CFA était l'aspect le plus intéressant. Nous avons besoin de petits programmes intra-régionaux sans contraintes.

— Yacouba Konate, écrivain et historien

GEO-Graphics est une critique institutionnelle des politiques artistiques immuables des gouvernements nationaux, de l'Union européenne et de l'Union africaine. Il est important de franchir les frontières et de travailler en dehors du cadre habituel, pour innover. Au-delà de la transformation de cet événement en une exposition itinérante (chose qui n'aurait pas pu se faire sans une collaboration internationale), les centres d'art ont besoin d'infrastructures et d'un développement institutionnel. Nous devons nous appuyer sur le savoir-faire existant, et nous méfier des solutions miracles imaginées lors des tables rondes.

— Koyo Kouoh, écrivain et commissaire de l'exposition



Dismantlement of the Pavilion, Meskal Square, Addis Ababa, May 2011, Photo Bili Bidjocka.

ATLAS TIMELINE

The *Atlas Wall* maps significant culture and arts policy-making documents about Africa created both on the international and national level from 1954 to the present. It is neither exhaustive nor complete, but rather a specific selection of the numerous documents focusing on the African continent, drawn up by international institutions from UNESCO to the African Union. The *Atlas Wall* is presented on a section of the external walls of the *Art at Work* pavilion designed by David Adjaye.*

L'*Atlas Wall* présente des documents importants concernant les politiques culturelles et artistiques en Afrique, initiées au niveau à la fois national et international de 1954 à aujourd'hui. Non-exhaustif, il reflète plutôt un choix fait parmi les nombreux documents sur le continent africain produits par des organisations internationales, de l'UNESCO à l'Union africaine. L'*Atlas Wall* est exposé sur quelques-uns des murs extérieurs du pavillon *Art at Work* conçu par David Adjaye. **



DOCUMENTS: INTERNATIONAL BODIES

DOCUMENTS: NATIONAL BODIES

* This timeline was originally presented in 2010 as part of the exhibition GEO-Graphics in Brussels, developed in partnership with eight African art centres. This explains why the national policy documents included emanate from the respective countries of these partners (Cameroon, Ivory Coast, DRC, Egypt, Kenya, Morocco, Nigeria, and Senegal). The *Atlas Wall* is a result of a joint research between Adjaye Associates, London and SUMResearch, Brussels.

** Cette chronologie a d'abord été présentée en 2010 dans le cadre de l'exposition GEO-Graphics à Bruxelles, créée en partenariat avec huit centres d'art africains. Cela explique pourquoi les documents de politique nationale qui y sont exposés sont issus des pays respectifs de ces partenaires (Cameroun, Côte d'Ivoire, RDC, Egypte, Kenya, Maroc, Nigéria et Sénégal). L'*Atlas Wall* est le résultat d'une recherche menée conjointement par Adjaye Associates, à Londres, et SUMResearch, à Bruxelles.

1912

LE SAVANT CHARGÉ DE MISSION DE FOUILLE DEVRA REMETTRE À LA FIN DE CHAQUE CAMPAGNE À LA DIRECTION GÉNÉRALE: UN PLAN / UNE LISTE DE TOUS LES OBJETS ET MONUMENTS / UN RAPPORT SOMMAIRE.



INDEPENDENCE OF EGYPT
1922
LITERARY REVIEW L'ETUDIANT NOIR (THE BLACK STUDENT)
1935

FOUNDATION UNITED NATIONS
1945

THE ILLICIT IMPORT, EXPORT AND TRANSFER OF OWNERSHIP OF CULTURAL PROPERTY IS ONE OF THE MAIN CAUSES OF THE IMPOVERISHMENT OF THE CULTURAL HERITAGE OF THE COUNTRIES OF ORIGIN OF SUCH PROPERTY.

– UNESCO CONVENTION ON THE MEANS OF PROHIBITING AND PREVENTING THE ILLICIT IMPORT, EXPORT AND TRANSFER OF OWNERSHIP OF CULTURAL PROPERTY

1970

ADHERENTS TO THE CONVENTION ON THE MEANS OF PROHIBITING AND PREVENTING THE ILLICIT IMPORT, EXPORT AND TRANSFER OF OWNERSHIP OF CULTURAL PROPERTY
UNESCO 1970



CULTURE IS THE ESSENTIAL CEMENT OF EVERY SOCIAL GROUP, ITS PRIMARY MEANS OF INTERCOMMUNICATION AND OF COMING TO GRIPS WITH THE OUTSIDE WORLD; IT IS ITS SOUL, ITS MATERIALISATION AND ITS CAPACITY FOR CHANGE.

– PAN-AFRICAN CULTURAL MANIFEST

1969

FOUNDATION ORGANISATION OF AFRICAN UNITY (OAU)
1963

INDEPENDENCE OF NIGERIA, TOGO, COTE D'IVOIRE, SOMALIA, SENEGAL, GABON, BENIN, NIGER, CONGO, MADAGASCAR, CHAD, MALI, MAURITANIA, CAMEROON, BURKINA FASO, DEMOCRATIC REPUBLIC OF CONGO, CENTRAL AFRICAN REPUBLIC

1960

INDEPENDENCE OF MOROCCO
1956

1ST CONGRESS OF BLACK WRITERS AND ARTISTS IN PARIS
A MEETING OF LEADING BLACK INTELLECTUALS FOR THE PURPOSE OF ADDRESSING THE ISSUES OF COLONIALISM, SLAVERY AND NEGRIITUDE WAS ORGANIZED BY THE REVIEW PRESENCE AFRICAINE
1956

RESPECT CULTURAL PROPERTY SITUATED WITHIN THEIR OWN TERRITORY AS WELL AS WITHIN THE TERRITORY [OF OTHERS].

– UNESCO CONVENTION FOR THE PROTECTION OF CULTURAL PROPERTY IN THE EVENT OF ARMED CONFLICT

1954



ADHERENTS TO THE CONVENTION FOR THE PROTECTION OF CULTURAL PROPERTY IN THE EVENT OF ARMED CONFLICT
UNESCO 1954



AXUM OBELISK/ ETHIOPIA

© UNESCO / MICHEL RAVASSARD 2004

1ST FESMAN (FESTIVAL MONDIAL DES ARTS NÈGRES) - DAKAR FESTIVAL, SENEGAL THEME: "THE FUNCTION AND IMPORTANCE OF BLACK AND AFRICAN ART, FOR PEOPLES AND IN PEOPLES"
1966

1ST FESPACO (FESTIVAL PANAFRICAIN DU CINÉMA ET DE LA TÉLÉVISION DE OUAGADOUGOU). FESPACO IS THE LARGEST AFRICAN FILM FESTIVAL, HELD BIENNIALY IN OUAGADOUGOU, BURKINA FASO
1969

PRÉSENCE AFRICAINE. A PANAFRICAN QUARTERLY CULTURAL, POLITICAL, AND LITERARY REVIEW
AS A JOURNAL, IT WAS HIGHLY INFLUENTIAL IN THE PANAFRICANIST MOVEMENT, THE DECOLONISATION STRUGGLE OF FORMER FRENCH COLONIES, AND THE BIRTH OF THE NEGRIITUDE MOVEMENT.
1947

ENSURE RESPECT
FOR THE RIGHTS OF
THE INDIVIDUAL
AND ENCOURAGE
THE DEVELOPMENT
OF LITERATURE,
THE SCIENCES AND
THE ARTS.

– UNESCO UNIVERSAL
COPYRIGHT CONVENTION

1952, REVISED

1971

PARTS OF THE
CULTURAL AND
NATURAL HERITAGE
ARE OF
OUTSTANDING
INTEREST AND
THEREFORE NEED
TO BE PRESERVED
AS PART OF THE
WORLD HERITAGE
OF MANKIND AS A
WHOLE.

– UNESCO CONVENTION
CONCERNING THE PROTECTION
OF THE WORLD CULTURAL AND
NATURAL HERITAGE

1972

ADHERENTS TO THE WORLD HERITAGE
CONVENTION
UNESCO 1972



ADHERENTS TO THE UNIVERSAL COPYRIGHT
CONVENTION
UNESCO 1952-1971



WORLD HERITAGE SITE
ABU SIMBEL / EGYPT

© UNESCO / ROGER DOMINIQUE 1988



WORLD HERITAGE SITE
ISLAND OF GOREE / SENEGAL

© UNESCO / ROGER DOMINIQUE 1982



WORLD HERITAGE SITE
SUKUR / NIGERIA

© UNESCO

1972

CULTURE IN EGYPT
MUST BE BASED ON
EXCHANGE. THE
CULTURAL
HERITAGE MUST
BE PRESERVED AND
NURTURED, BUT IT
MUST ALSO BE
OPEN TO A
SITUATION OF
DIALOGUE
WITH INFLUENCES
FROM ABROAD.

– CULTURAL POLICY IN EGYPT,
MAGDI WAHBA



1976

WHEN WE SPEAK OF A
CULTURAL CENTRE, WE
THINK NOT SO MUCH OF A
BUILDING (PUBLIC OR
PRIVATE) AS OF A CENTRE
FORMING A WHOLE
NETWORK OF THE
PROGRESSIVE ELEMENTS
OF OUR CIVILIZATION, A
DYNAMIC FOCAL POINT
WHERE THE MODELS OF
CIVILIZATION NEEDED BY
THE NATIONAL
COMMUNITY ARE
DEvised.

– CULTURAL POLICY IN THE UNITED
REPUBLIC OF CAMEROON,
J. C. BAHOKEN AND ENGELBERT
ATANGANA



AFRICAN CULTURE IS MEANINGLESS UNLESS IT PLAYS A FULL PART IN THE POLITICAL AND SOCIAL LIBERATION STRUGGLE, AND IN THE REHABILITATION AND UNIFICATION EFFORTS AND THAT THERE IS NO LIMIT TO THE CULTURAL DEVELOPMENT OF A PEOPLE.

— CULTURAL CHARTER FOR AFRICA

1976

ADHERENTS TO THE CULTURAL CHARTER OF AFRICA 1976



IT IS CULTURE THAT GIVES MAN THE ABILITY TO REFLECT UPON HIMSELF. IT IS CULTURE THAT MAKES US SPECIFICALLY HUMAN, RATIONAL BEINGS, ENDOWED WITH A CRITICAL JUDGEMENT AND A SENSE OF MORAL COMMITMENT. IT IS THROUGH CULTURE THAT WE DISCERN VALUES AND MAKE CHOICES. IT IS THROUGH CULTURE THAT MAN EXPRESSES HIMSELF, BECOMES AWARE OF HIMSELF, RECOGNIZES HIS INCOMPLETENESS, QUESTIONS HIS OWN ACHIEVEMENTS, SEEKS UNTIRINGLY FOR NEW MEANINGS AND CREATES WORKS THROUGH WHICH HE TRANSCENDS HIS LIMITATIONS.

— UNESCO MEXICO CITY DECLARATION ON CULTURAL POLICIES

1982

1ST FESTAC (FESTIVAL PAN-AFRICAIN DE DANSE) HELD BIENNIALY IN KIGALI, RWANDA. THE PAN AFRICAN DANCE FESTIVAL, AS SET UP BY THE FORMER AFRICAN UNION ORGANIZATION (OUA) IN 1959 IS AN EVENT THAT AIMS AT DEVELOPING THE AFRICAN CONTINENT AND ITS PEOPLE.

1ST ZIEF, ZANZIBAR INTERNATIONAL FILM FESTIVAL. AT ZIEF WE CELEBRATE DIVERSITY. ZIEF IS THE ANTITHESIS OF THE WESTERN-STYLE BLITZ FILM FESTIVAL. THERE ARE NO RED CARPETS, NO STAR TREATMENT AND NO LINDSAY WEAVER WE HAVE CONSTRUCTED ALTERNATIVES GOVERNED BY FAIRNESS, SOLIDARITY AND RESPECT FOR HUMAN DIGNITY.

1ST FESTAM = PANAFRICAN FESTIVAL OF MUSIC, HELD BIENNIALY IN BRAZZAVILLE, REPUBLIC OF THE CONGO.

1ST JOHANNESBURG BIENNIAL. AFTER THE YEARS OF ISOLATION AS A CONSEQUENCE OF THE APARTHEID SYSTEM, THE BIENNIAL OF JOHANNESBURG WAS MEANT TO RESTORE THE DIALOG BETWEEN SOUTH AFRICA AND THE INTERNATIONAL ART SCENE.

1ST RENCONTRES DE BAMAKO AFRICAN BIENNIAL FOR PHOTOGRAPHY (BAMAKO, MALI) 1984

1ST OAKLAND BIENNIAL OF CONTEMPORARY AFRICAN ART (OAKLAND, CALIFORNIA) 1982

1ST INTERNATIONAL CAIRO BIENNIAL FOR CONTEMPORARY ART 1984



FESTAC FESTIVAL 1977 LAGOS / NIGERIA

© JORDAN / PHILIP DUBOIS 1977

2ND FESTAM TOOK PLACE IN LAGOS, NIGERIA UNDER THE NAME OF FESTAC 77 (FESTIVAL OF ARTS AND CULTURE 1977) AND THE SURROUNDING "2ND WORLD FESTIVAL OF BLACK AND AFRICAN ARTS". IT ADDRESSED THE THEME OF "BLACK CIVILISATION AND EDUCATION".

1977

AT THE BROADEST LEVEL, THE NATURAL AND CULTURAL HERITAGE BELONGS TO ALL PEOPLE. WE EACH HAVE A RIGHT AND RESPONSIBILITY TO UNDERSTAND, APPRECIATE AND CONSERVE ITS UNIVERSAL VALUES.

— ICOMOS INTERNATIONAL CULTURAL TOURISM CHARTER —
MANAGING TOURISM AT PLACES OF HERITAGE SIGNIFICANCE

1999

COOPERATION IN THE AREA OF CULTURE SHALL AIM AT:

INTEGRATING THE CULTURAL DIMENSION AT ALL LEVELS OF DEVELOPMENT COOPERATION;

RECOGNISING, PRESERVING AND PROMOTING CULTURAL VALUES AND IDENTITIES TO ENABLE INTER CULTURAL DIALOGUE;

RECOGNISING, PRESERVING AND PROMOTING THE VALUE OF CULTURAL HERITAGE; SUPPORTING THE DEVELOPMENT OF CAPACITY IN THIS SECTOR; AND

DEVELOPING CULTURAL INDUSTRIES AND ENHANCING MARKET ACCESS OPPORTUNITIES FOR CULTURAL GOODS AND SERVICES.

RECOGNIZING AND SUPPORTING THE ROLE OF CULTURAL ACTORS AND CULTURAL NETWORKS, AND THEIR CONTRIBUTION TO SUSTAINABLE DEVELOPMENT; AND

PROMOTING THE CULTURAL DIMENSION IN EDUCATION AND THE PARTICIPATION OF YOUTH IN CULTURAL ACTIVITIES.

- PARTNERSHIP AGREEMENT ACP-EC SIGNED IN COTONOU. REVISION 2010

2000

RESPONSIBLE NON-INTRUSIVE ACCESS TO OBSERVE OR DOCUMENT IN SITU UNDERWATER CULTURAL HERITAGE SHALL BE ENCOURAGED TO CREATE PUBLIC AWARENESS, APPRECIATION, AND PROTECTION OF THE HERITAGE.

— UNESCO CONVENTION ON THE PROTECTION OF THE UNDERWATER CULTURAL HERITAGE

2001

OUA BECOMES AFRICAN UNION
2002

THE 'INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE' MEANS THE PRACTICES, REPRESENTATIONS, EXPRESSIONS, KNOWLEDGE, SKILLS — AS WELL AS THE INSTRUMENTS, OBJECTS, ARTEFACTS AND CULTURAL SPACES ASSOCIATED THEREWITH — THAT COMMUNITIES, GROUPS AND, IN SOME CASES, INDIVIDUALS RECOGNIZE AS PART OF THEIR CULTURAL HERITAGE. THIS INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE, TRANSMITTED FROM GENERATION TO GENERATION, IS CONSTANTLY RECREATED BY COMMUNITIES AND GROUPS IN RESPONSE TO THEIR ENVIRONMENT, THEIR INTERACTION WITH NATURE AND THEIR HISTORY, AND PROVIDES THEM WITH A SENSE OF IDENTITY AND CONTINUITY. THUS PROMOTING RESPECT FOR CULTURAL DIVERSITY AND HUMAN CREATIVITY.

— UNESCO CONVENTION FOR THE SAFEGUARDING OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE

2003

FIGHT AGAINST THE INTENTIONAL DESTRUCTION OF CULTURAL HERITAGE IN ANY FORM SO THAT IT MAY BE TRANSMITTED TO THE SUCCEEDING GENERATIONS.

— UNESCO DECLARATION CONCERNING THE INTENTIONAL DESTRUCTION OF CULTURAL HERITAGE

2003

CULTURAL HERITAGE IS A SYNCHRONIZED RELATIONSHIP INVOLVING SOCIETY, NORMS AND VALUES. SYMBOLS, TECHNOLOGIES AND OBJECTS ARE TANGIBLE EVIDENCE OF UNDERLYING NORMS AND VALUES. THE INTANGIBLE HERITAGE THEREFORE SHOULD BE REGARDED AS THE LARGER FRAMEWORK WITHIN WHICH TANGIBLE HERITAGE TAKES ON SHAPE AND SIGNIFICANCE

— M. BOUCHENAKI, THE INTERDEPENDENCY OF THE TANGIBLE AND INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE

2003



ADHERENTS TO THE CONVENTION ON THE PROTECTION OF THE UNDERWATER CULTURAL HERITAGE
UNESCO 2001



ADHERENTS TO THE CONVENTION FOR THE SAFEGUARDING OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE
UNESCO 2003



INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE
MALI - THE SANKÉ MON: COLLECTIVE FISHING RITE OF THE SANKÉ

© UNESCO / MINISTÈRE DE LA CULTURE DU MALI 2008



INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE
KENYA - TRADITIONS AND PRACTICES ASSOCIATED TO THE KAYAS IN THE SACRED FORESTS OF THE MIJIKENDA

© UNESCO / STEVE GRUND ASSOCIATES 2009

THIS ALSO PRE-SUPPOSES THAT CULTURE IS PLACED AT THE HEART OF THE SOLIDARITY TO BE BUILT AMONG THE COUNTRIES OF THE CONTINENT, AT THE HEART OF SOCIETY PROJECTS AND THE DESTINY OF THE AFRICAN PEOPLE, AND AT THE HEART OF THE EDUCATIONAL PROGRAMMES AND EXCHANGES THAT AFRICA IS DEVELOPING WITH OTHER REGIONS OF THE WORLD.

— WORKSHOP ON CULTURE AND DEVELOPMENT IN NEPAD'S PROGRAMME OF ACTION

2003

THE LIMITED COMMERCIALISATION OF AFRICAN CULTURAL AND ARTISTIC CREATIONS ON BOTH THE DOMESTIC AND FOREIGN MARKET HAS A SERIOUS CONSEQUENCE, NAMELY THE GRADUAL IMPOVERISHMENT OF THE CULTURAL HERITAGE OF AFRICAN COUNTRIES.

— NAIROBI PLAN OF ACTION FOR CULTURAL INDUSTRIES IN AFRICA

2005

THE SCHOOL ADMINISTRATOR'S ROLE IS TO ENSURE THAT THE TERM 'CURRICULUM' ASSUMES ITS FULL MEANING OF 'TOTAL SCHOOL ATMOSPHERE' BY CREATING A SCHOOL ENVIRONMENT THAT RADIATES CULTURE. [...] ABOVE ALL, IT INVOLVES BRINGING CULTURE OUT OF THE BACKBENCH OF ONCE-IN-A-YEAR OUT-OF-CONTEXT SCHOOL FESTIVALS, PERFORMED BY A FEW AND MERELY APPLAUDED BY THE REST. INSTEAD, CULTURE WILL OCCUPY THE FRONT SEAT, TO BE INFUSED IN ALL ASPECTS OF ORGANISATION AND MANAGEMENT OF THE SCHOOL.

— CONFERENCE OF AFRICAN MINISTERS OF CULTURE, CULTURE-IN-EDUCATION AND EDUCATION-IN-CULTURE

2005

WE BELIEVE THAT THE INATTENTION TO CULTURE IN THE POLICY-MAKING OF MANY DONOR COUNTRIES GOES SOME WAY TO EXPLAIN THE FAILURE OF SO MANY DEVELOPMENT INITIATIVES IN AFRICA OVER THE YEARS.

— OUR COMMON INTEREST. REPORT OF THE COMMISSION FOR AFRICA

2005

CULTURAL DIVERSITY IS MADE MANIFEST NOT ONLY THROUGH THE VARIED WAYS IN WHICH THE CULTURAL HERITAGE OF HUMANITY IS EXPRESSED, AUGMENTED AND TRANSMITTED THROUGH THE VARIETY OF CULTURAL EXPRESSIONS, BUT ALSO THROUGH DIVERSE MODES OF ARTISTIC CREATION, PRODUCTION, DISSEMINATION, DISTRIBUTION AND ENJOYMENT, WHATEVER THE MEANS AND TECHNOLOGIES USED.

— UNESCO CONVENTION ON THE PROTECTION AND PROMOTION OF THE DIVERSITY OF CULTURAL EXPRESSIONS

2005

THE AU COMMISSION DEEMS IT IMPERATIVE TO CREATE A FORUM THAT BRINGS CULTURAL ACTORS TO RE-EXAMINE THE CHALLENGES AND OPPORTUNITIES IN THE CULTURAL SECTOR, ESPECIALLY IN THE CONTEXT OF GLOBALIZATION AND THE NEW INFORMATION AND COMMUNICATION TECHNOLOGIES AS WELL AS SOME OF THE DEVASTATING CONFLICTS WHOSE IMPACT ON AFRICAN CULTURAL HERITAGE NEEDS TO BE UNDERSTOOD.

— 1ST PAN-AFRICAN CULTURAL CONGRESS

2006



SENEGAL / DAKAR

© PHOTOFEST/DAVID SPENCER/GETTY



MOROCCO / FEZ

© JACQUES LEROY/ARND BRONKHORST



ADHERENTS TO THE CONVENTION ON THE PROTECTION AND PROMOTION OF THE DIVERSITY OF CULTURAL EXPRESSIONS UNESCO 2005

AFRICAN STATES COMMIT THEMSELVES TO WORK FOR AFRICAN RENAISSANCE. THEY AGREE ON THE NEED FOR RECONSTRUCTION OF THE HISTORICAL MEMORY AND CONSCIENCE OF AFRICA AND THE AFRICAN DIASPORA.

— CHARTER FOR AFRICAN CULTURAL RENAISSANCE

2006

ADHERENTS TO THE CHARTER FOR AFRICAN CULTURAL RENAISSANCE AU 2006, NOT YET INTO FORCE



1ST AFRICAN PAVILION AT THE VENICE BIENNIAL 2007

WE NEED TO LOOK BEYOND EUROPE AS A PRIMARY MARKET AND SOURCE OF EXPERTISE AND SHOULD EMBRACE LOCAL, CONTINENTAL AND INTERNATIONAL MARKETS AND PARTNERS. WE NEED TO PAY MORE ATTENTION TO LOCAL/AFRICAN MARKETS, PROMOTERS, YOUTH, BEST PRACTICE MODELS AND STORIES AND BUILD PAN AFRICAN PROGRAMMES. WE NEED TO RAPIDLY INCREASE CULTURAL MOBILITY ACROSS THE CONTINENT.

— THE ARTERIAL CONFERENCE. VITALISING AFRICAN CULTURAL ASSET

2007

DESPITE ITS CULTURAL RICHNESS AND POTENTIAL, AFRICA IS STILL BEHIND REPRESENTING LESS THAN 1% OF WORLD EXPORTS OF CREATIVE GOODS.

— UNCTAD, CREATIVE ECONOMY REPORT

2008

THE DEVELOPMENT AND MANAGEMENT OF CULTURAL HERITAGE SHOULD NO LONGER BE VIEWED AS A NON-ECONOMIC SECTOR, BUT AS A MODERN SCIENCE, A THRIVING INDUSTRY AND A DYNAMIC PROFESSIONAL SECTOR VITAL FOR THE SOCIOECONOMIC DEVELOPMENT OF THE CONTINENT.

— 2ND PAN-AFRICAN CULTURAL CONGRESS

2009

2006

LES "TRÉSORS HUMAINS VIVANTS" SONT DES PERSONNES OU GROUPES DE PERSONNES DÉTENANT DES SAVOIRS OU SAVOIR-FAIRE DONT ILS SONT LES ACTEURS STRATÉGIQUES DE TRANSMISSION. ILS PARTICIPENT, AINSI, AU PLUS HAUT POINT, À LA PRÉSERVATION ET À LA VALORISATION DU PATRIMOINE CULTUREL D'UN PEUPLE.

— SENEGAL, ARRÊTÉ 2712 PORTANT CRÉATION DE LA COMMISSION NATIONALE DE SÉLECTION DES TRÉSORS HUMAINS VIVANTS.

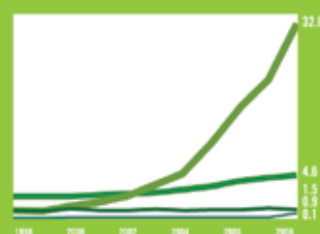
2006

LA LANGUE OFFICIELLE DU CONGO EST LE FRANÇAIS. SES LANGUES NATIONALES SONT LE KIKONGO, LE LINGALA, LE SWAHILI ET LE TSHILUBA. L'ÉTAT EN ASSURE LA PROMOTION SANS DISCRIMINATION. LES AUTRES LANGUES DU PAYS FONT PARTIE DU PATRIMOINE CULTUREL CONGOLAIS DONT L'ÉTAT ASSURE LA PROTECTION.

— RD CONGO CONSTITUTION DU 18 FÉVRIER



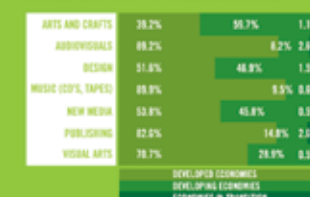
ICT DEVELOPMENTS IN AFRICA 1998–2008 PENETRATION RATE PER HUNDRED INHABITANTS



MOBILE CELLULAR SUBSCRIPTIONS
INTERNET USERS
FIXED TELEPHONE LINES
MOBILE BROADBAND SUBSCRIPTIONS
FIXED BROADBAND SUBSCRIPTIONS

SOURCE: ITU WORLD TELECOMMUNICATIONS INDICATORS DATABASE

SHARE OF ECONOMIC GROUPS IN WORLD EXPORTS OF CREATIVE GOODS



SOURCE: UNCTAD



THE EUROPEAN UNION HAS DEVELOPED, OVER MANY YEARS, IMPORTANT CULTURAL COOPERATION PROGRAMMES WITH ALL ACP (AFRICAN, CARIBBEAN AND PACIFIC GROUP OF STATES) COUNTRIES. HOWEVER, THESE PROGRAMMES HAVE NOT REALLY BEEN ABLE TO DELIVER NATIONAL CULTURAL POLICIES NOR HELPED TO BUILD MORE STRUCTURED AND PROFESSIONAL CULTURAL SECTORS AT A NATIONAL OR REGIONAL LEVEL.

— BRUSSELS DECLARATION BY ARTISTS AND CULTURAL PROFESSIONALS AND ENTREPRENEURS

2009

HALF OF THE 6,700 LANGUAGES SPOKEN TODAY ARE IN DANGER OF DISAPPEARING BEFORE THE CENTURY ENDS. LANGUAGES ARE PRIMARY VEHICLES OF CULTURAL EXPRESSIONS AND INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE, ESSENTIAL TO THE IDENTITY OF INDIVIDUALS AND GROUPS.

— UNESCO ENDANGERED LANGUAGES

2009

EN FAIT, POUR L'IMMENSE MAJORITÉ DE LA POPULATION, EN PARTICULIER DANS LES ZONES RURALES, LA CULTURE DEMEURE ESSENTIELLEMENT UNE PARTIE INTÉGRANTE DU MODE DE VIE TRADITIONNEL DE COMMUNAUTÉS POUR QUI LES ACTIVITÉS, BIENS ET SERVICES CULTURELS PROPOSÉS PAR LES INSTITUTIONS CULTURELLES OFFICIELLES ET PAR LE SECTEUR COMMERCIAL N'ONT AUCUNE PERTINENCE.

— AECID — ACERCA — OCPA, POLITIQUES CULTURELLES EN AFRIQUE — RECUEIL DE DOCUMENTS DE RÉFÉRENCE

2009

THE CULTURAL COMPLEXITIES OF AFRICAN CITIES ARE EVIDENT AND MANAGERS OF THE URBAN SPACE MUST BEGIN TO CONSIDER PROACTIVELY THE ROLE OF CULTURE IN THE SOCIAL CO-EXISTENCE OF PEOPLES FROM DIFFERENT CULTURAL BACKGROUNDS.

— AECID — ACERCA — OCPA, TRAINING SEMINAR ON CULTURAL POLICIES OF LOCAL COMMUNITIES

2009

ACCORDING TO A RECENT HOUSEHOLD SURVEY CONDUCTED BY RESEARCH ICT AFRICA, THE MAIN LOCATION OF INTERNET USE IN SUB-SAHARIAN AFRICA IS THE CYBER/INTERNET CAFE. THIS FINDING IS MOST VALUABLE FOR POLICY MAKERS SINCE IT HIGHLIGHTS THE IMPORTANCE OF PROVIDING PUBLIC ACCESS TO THE INTERNET.

— ITU, INFORMATION SOCIETY STATISTICAL PROFILES 2009: AFRICA

2009



MOBILE CELLULAR PENETRATION IN AFRICA 2009 PER HUNDRED INHABITANTS

2009

THE RICHNESS OF OUR DIVERSITY DOES NOT NEGATE NATIONAL COHESION.

— KENYA NATIONAL POLICY ON CULTURE AND HERITAGE



2009

ARTISTS IN KENYA, LIKE OTHERS IN AFRICA, HAVE ALWAYS FUNCTIONED AS CUSTODIANS OF MORES AND THE VOICES OF VISION OF THE SOCIETY. THEY ILLUMINATE THE SOCIETY'S SOCIAL REALITIES AND PROPHECY ABOUT ITS POTENTIALS.

— KENYA NATIONAL POLICY ON CULTURE AND HERITAGE



2009

SUR LA PLAN STRATÉGIQUE, TRÈS VITE (1968) LE CARACTÈRE PRIORITAIRE DU TOURISME APPARAÎT DANS LES PLANS QUINQUENNAUX. L'OBSESSION DU DÉVELOPPEMENT ÉCONOMIQUE DONNAIT UNE VOCATION EXCLUSIVEMENT TOURISTIQUE À L'ARTISANAT AINSI QU'AUX DANSES FOLKLORIQUES, NÉGLIGEANT DE CE FAIT TOUTE PORTÉE SYMBOLIQUE DU PATRIMOINE. LA PRISE DE CONSCIENCE DE LA PROBLÉMATIQUE DU PATRIMOINE AU MAROC, DU MOINS DANS LE DISCOURS POLITIQUE, S'EST OPÉRÉE EN 1975 À LA PUBLICATION DU DÉCRET FIXANT ATTRIBUTION ET ORGANISATION DU MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES.

— WORLD ARTS SUMMIT ON ARTS AND CULTURE, JOHANNESBURG

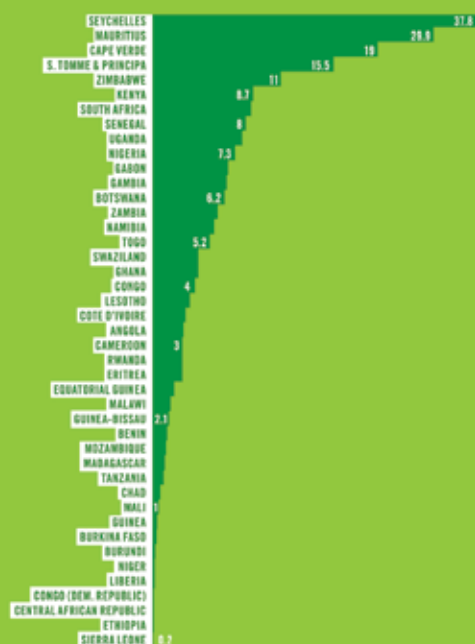


2010

LA CROISSANCE CULTURELLE IVOIRIENNE SE CARACTÉRISE PAR UNE DICHOTOMIE, CERTES ARTIFICIELLE, QUI MET L'UNE EN FACE DE L'AUTRE, UNE CULTURE HÉRITÉE DE LA COLONISATION, QUI EST L'APANAGE DES LETTRÉS ET DIFFUSÉE ABONDAMMENT PAR LES MÉDIA ET LE SYSTÈME ÉDUCATIF, ET UNE CULTURE PLUS OU MOINS TRADITIONNELLE VECUE PAR LA PLUS GRANDE PARTIE DES IVOIRIENS ET VÉHICULÉE PAR LES LANGUES NATIONALES. CONFORMÈMENT À LA CONSTITUTION D'AOUT 2000 EN SON ARTICLE 7, LA POLITIQUE CULTURELLE DE LA RÉPUBLIQUE DE CÔTE D'IVOIRE VEILLE À NE MARGINALISER AUCUN DE CES DEUX PÔLES. ELLE SE PROPOSE AU CONTRAIRE DE LES METTRE EN DIALOGUE.

— PROJET DE POLITIQUE CULTURELLE DE LA RÉPUBLIQUE DE CÔTE D'IVOIRE





INTERNET USERS PER
100 INHABITANTS IN AFRICA
SOURCE: ITO WORLD TELECOMMUNICATIONS / IET INDICATORS DATABASE

2010

LA RECHERCHE DOIT SUSCITER
ET ENCOURAGER LA CRÉATION
DE VÉRITABLES SOCIÉTÉS
SAVANTES QUI INTERROGENT LE
PASSÉ DU MONDE AFIN DE
METTRE À LA DISPOSITION DES
IVOIRIENS L'HÉRITAGE
CULTUREL MONDIAL. ELLE DOIT
À TERME CONDUIRE L'IVOIRIEN
À LA PERTE TOTALE DE TOUT
COMPLEXE D'INFÉRIORITÉ ISSU
DES VICISSITUDES DE
L'HISTOIRE, DE FAÇON À
S'APPROPRIER LA SCIENCE ET
LA TECHNOLOGIE COMPRISES
COMME LE FRUIT DE LA
COOPÉRATION UNIVERSELLE À
TRAVERS LES ÂGES ET NON
COMME L'APANAGE D'UN
PEUPLE DONNE

— PROJET DE POLITIQUE CULTURELLE DE
LA RÉPUBLIQUE DE CÔTE D'IVOIRE

2010

THE PROMOTION AND
DEVELOPMENT OF CULTURE IS
THE EXCLUSIVE
RESPONSIBILITY OF EACH
NIGERIAN STATE,
ALTHOUGH THE FEDERAL
GOVERNMENT FINANCES AND
OFFERS ADMINISTRATIVE
SUPPORT FOR CULTURE TO
EACH
STATE. IN SUCH A
DECENTRALIZED SYSTEM, THE
CONTACT BETWEEN THE
PEOPLE AND THE CULTURAL
BODIES IS ENLARGED.

— NATIONAL COUNCIL FOR ARTS &
CULTURE

Visionary Africa: Art at Work
Une plateforme itinérante en Afrique



BO
ZAR
BOOKS

Published by/Publié par
BOZAR Books

Responsible Editor/ Editeur responsable
Paul Dujardin

Editors/Rédacteurs
Emiliano Battista and Nicola Setari

Contributors/Contributeurs
David Adjaye (EN), Simon Njami (FR)

Closing pages/Pages de clôture
Mansour Ciss, Adam Hochschild, Angelique Kidjo,
Yacouba Konate, Koyo Kouoh, Patrick Mudekereza,
Rokia Traoré, Abdourahman Waberi
Atlas Timeline, Adjaye Associates & SumResearch

Translators/Traducteurs
Charlotte Woillez

Design and layout/
Design et mise en page
Studio Luc Derycke, Gent,
Belgium

Printer/Imprimeur
New Goff, Gent

Printed/Imprimé
February/février 2012

First edition/Première édition
November/Novembre 2010

Special thanks to the directors of the eight art centres/
Remerciements tout particuliers aux directeurs des huit
centres d'art:

Marilyn Douala Bell et Didier Schaub, Doual'art
Yacouba Konaté, La Rotonde des arts
Abdellah Karroum, L'Appartement 22
Koyo Kouoh, Raw Material Company
Patrick Mudekereza, Picha
Moataz Nasr, DARB 1718
Jimmy Ogonga, CCAEA
Bisi Silva, CCA, Lagos

All rights reserved. No part of this publication may be
reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted
in any form or by any means, electronic, mechanical,
photocopying, recording or otherwise, without the prior
written permission of the publisher.

Tous droits réservés. Toute reproduction de cet ouvrage,
même partielle, sous quelle forme que ce soit, ou par
tout procédé actuel ou futur, constitue une contrefaçon
et est interdite sans autorisation des propriétaires des
droits, des auteurs et de l'éditeur.

“*Visionary Africa: Art at Work* is a symbolic project meant to bring together and reconcile painful historical backgrounds with the complexity of the present through a celebration of African culture in the form of a traveling exhibition, artist residency program and workshop. It is also a project that promotes, through the statements of artists, musicians, writers and intellectuals from the African continent and its diasporas, the role that cultural industries can play in the development of civil societies in particular today in Africa.” – www.africa-eu-partnership.org

« *Visionary Africa : Art at Work* est un projet symbolique conçu pour rassembler et réconcilier une histoire douloureuse et un présent complexe en célébrant la culture africaine par le biais d’une exposition itinérante, d’un programme de résidence d’artistes et d’ateliers. C’est également un projet qui met en avant, à travers les déclarations d’artistes, de musiciens, d’écrivains et d’intellectuels du continent africain et de sa diaspora, le rôle que les industries culturelles peuvent jouer dans le développement des sociétés civiles, particulièrement aujourd’hui en Afrique. » – www.africa-eu-partnership.org



Art at Work, Ouapadougou. Photo © Dominique Thiange

