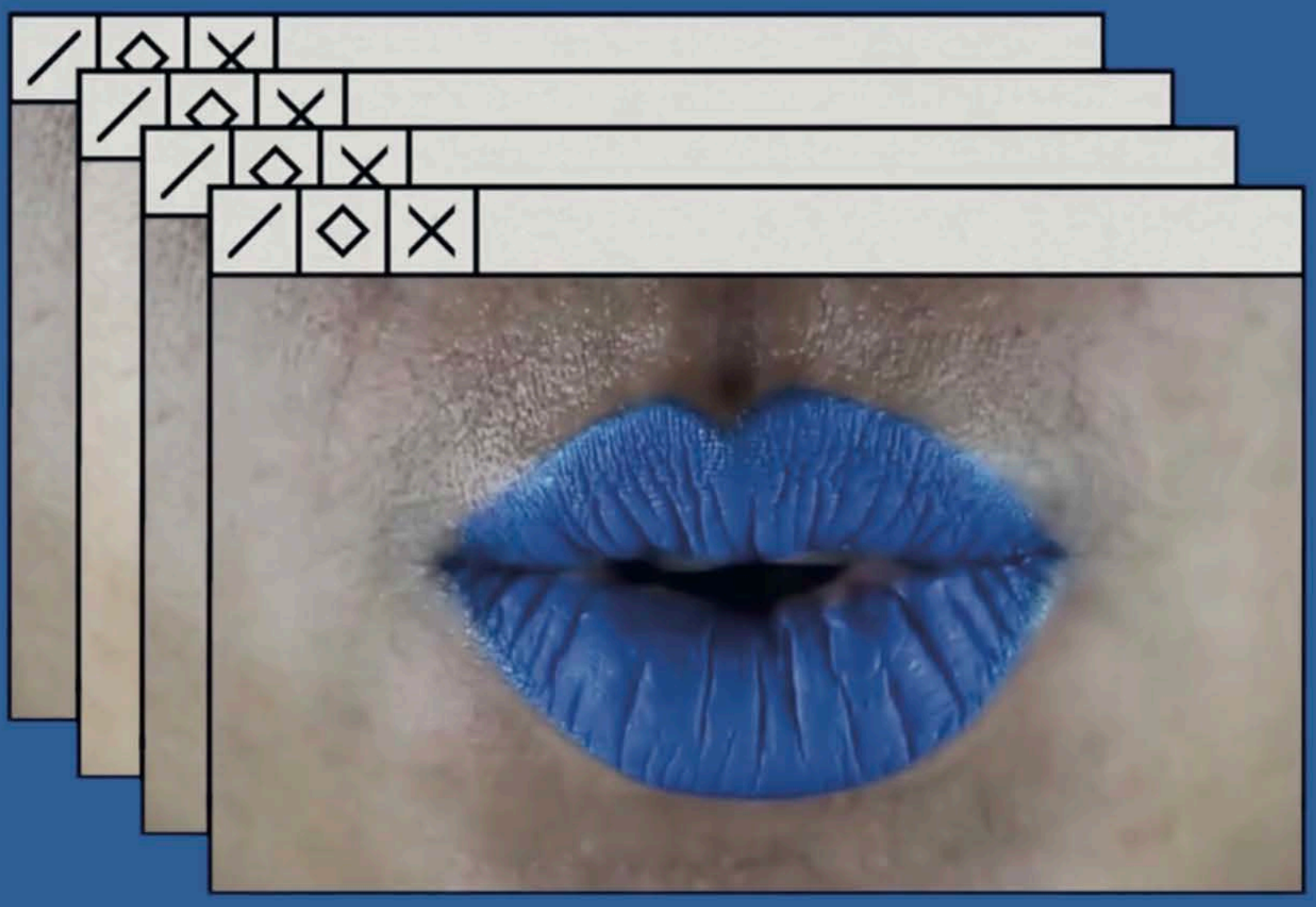
# MEMORIA



# YAOUNDÉ

Musée national du Cameroun
National Museum of Cameroon

# MEMORIA YAOUNDÉ

Catalogue de l'exposition | Exhibition catalogue
Memoria : récits d'une autre Histoire | Memoria: accounts of another History

Musée national du Cameroun | National Museum of Cameroon
10 février – 31 juillet 2023 | 10 February – 31 July 2023

→ Vue d'exposition | Exhibition view © 2023 - Serenah Pictures/Institut français du Cameroun




4 TEXTES D'INTRODUCTION | INTRODUCTION TEXTS

14 CHAPITRE I | CHAPTER I
**Explorer la mémoire et l'intime | Exploring memory and intimacy**

16 Grâce Dorothée Tong
***Ntu* : retrouver l'humain | Ntu: Finding the human**
*Viviane Maghela*

22 Kristine Tsala
**Miroir conteur | Storyteller mirror**
*Rita Diba*

30 Charlotte Yonga
**Le grand écart, une fable moderne | The great gap, a modern fable**
*Dagara Dakin*

38 Carine Mansan Chowanek
**En quête d'elles et de soi aux sources de la spiritualité**
**In search of themselves and the self at the sources of spirituality**
*Nadeige Laure Ngo Nlend*

44 Georgina Maxim & Tuli Mekondjo
**Le réveil des puissances sourdes | The reawakening of muted powers**
*Julie Diabira*

54 CHAPITRE II | CHAPTER II
**Interroger la dimension politique de la mémoire**
**Questioning the political dimension of memory**

56 Ruth Belinga
**La lumière de nos âmes | The light of our souls**
*William Mpah Dooh*

62 Justine Gaga
**Present of the Past!**
*Rachel Mariembe*

68 Aurélie Djiena
**L'art de retisser les liens rompus | The art of re-weaving broken connections**
*Rita Diba*

74 Gosette Lubondo
**Aux pieds des murs | At the foot of the walls**
*Jean Kamba*

82 Roxane Mbanga
**Habiter la nudité : quand le vêtement dévoile le corps pour mieux l'affirmer | Inhabiting nudity: When the garment reveals the body to affirm it better**
*Landry Mbassi*

88 Enam Gbewonyo
**La (re)considération du soi et de notre humanité**
**The (re)consideration of the self and our humanity**
*Patrick Ngouana*

96 CHAPITRE III | CHAPTER III
**Imaginer le futur de nos mémoires**
**Imagining the future of our memories**

98 Beya Gille Gacha
**L'Autre Royaume | The Other Kingdom**
*Beya Gille Gacha*

104 Josèfa Ntjam
**Leurres et lueurs identitaires | Lures and glimmers of identity**
*Joana Danimbe*

110 Elsa M'bala
**Écoute les voix des ancêtres | Listen to the voices of the ancestors**
*Susanne Fürniss*

116 Na Chainkua Reindorf
**Le masque comme instrument puissant d'affirmation du Soi | An emphatic assertion of self through the mask**
*Nkgopoleng Moloi*

124 Barbara Asei Dantoni
**Toucher l'invisible | Touching the invisible**
*Stéphanie Pioda*

130 **Biographies des artistes | Artist biographies**

136 **Biographies des auteurs et autrices | Author biographies**

140 **Listes des œuvres exposées | List of exhibited works**

142 **Remerciements | Acknowledgements**

144 **Ours | Masthead**

Quand à travers un événement remarquable comme l'exposition *Memoria : récits d'une autre Histoire*, des femmes artistes talentueuses acceptent de mettre leur génie à contribution pour repenser le monde et transmettent des illuminations, des inspirations et des créations originales dont nos regards et impressions ne pourront altérer ni la pureté, ni la multiplicité et l'intensité des sens, c'est avec beaucoup d'admiration que nous les accueillons au Musée national.

À cet effet, vous me permettrez d'adresser mes sincères remerciements à ces icônes de l'art contemporain que sont :
Barbara Asei Dantoni (Cameroun) ; Ruth Belinga (Cameroun) ; Aurélie Djiena (Cameroun) ; Beya Gille Gacha (Cameroun) ; Justine Gaga (Cameroun) ; Enam Gbewonyo (Ghana) ; Gosette Lubondo (République démocratique du Congo) ; Carine Mansan Chowanek (Côte d'Ivoire) ; Georgina Maxim (Zimbabwé); Roxane Mbanga (Cameroun) ; Elsa M'Bala (Cameroun) ; Tuli Mekondjo (Namibie) ; Josèfa Ntjam (Cameroun) ; Na Chainkua Reindorf (Ghana) ; Grâce Dorothée Tong (Cameroun) ; Kristine Tsala (Cameroun) ; Charlotte Yonga (Cameroun).

Ambassadrices de valeur et de talent, le Cameroun, et partant l'Afrique, sont fiers de vous. Vous êtes par vos créations des modèles dont la vitalité artistique assure la construction d'œuvres de référence qui participent à la permanence du rayonnement des arts et de la culture en Afrique et dans le monde.

Cette exposition, dans ce lieu mythique et résonnant de symboles pour les Camerounais, vient matérialiser la vision du Chef de l'État Son Excellence Monsieur Paul Biya qui rappelait dans son livre programme, *Pour le libéralisme communautaire,* je le cite : « C'est notre conviction que toutes les cultures recèlent et sécrètent des valeurs positives qu'il convient d'explorer et de promouvoir au bénéfice de toute l'humanité. »

Pour ce faire, les objectifs de la présente exposition sont en phase avec les préoccupations du ministère des Arts et de la Culture qui travaille, depuis deux ans, à redynamiser la fréquentation du Musée national. Le Cameroun encourage vivement toute réflexion que suscitera cette exposition sur les rapports entre les différentes structures culturelles du pays et le peuple camerounais, et plus largement sur les modes de coopération entre structures culturelles camerounaises et internationales.

When through a remarkable event such as the *Memoria: accounts of another History* exhibition, talented women artists agree to put their genius to work to rethink the world and pass on illuminations, inspirations and original creations whose purity and many-sided sensory intensity cannot be altered by our views and impressions, it is with great admiration that we welcome them to the National Museum.

With this in mind, please allow me to extend my sincere thanks to these icons of contemporary art:
Barbara Asei Dantoni (Cameroon); Ruth Belinga (Cameroon); Aurélie Djiena (Cameroon); Beya Gille Gacha (Cameroon); Justine Gaga (Cameroon); Enam Gbewonyo (Ghana); Gosette Lubondo (Democratic Republic of Congo); Carine Mansan Chowanek (Ivory Coast); Georgina Maxim (Zimbabwe); Roxane Mbanga (Cameroon); Elsa M'Bala (Cameroon); Tuli Mekondjo (Namibia); Josèfa Ntjam (Cameroon); Na Chainkua Reindorf (Ghana); Grâce Dorothée Tong (Cameroon); Kristine Tsala (Cameroon); Charlotte Yonga (Cameroon).

Valuable and talented ambassadors, Cameroon, and thus Africa, is proud of you. Through your creations, you are models whose artistic vitality ensures the construction of works of reference that contribute to the continued outreach of arts and culture in Africa and around the world.

This exhibition—in a place that has mythical status and is resonant with symbolism for Cameroonians—brings to life the vision of the Head of State, His Excellency Paul Biya, who recalled in the book setting out his programme, *Pour le libéralisme communautaire:* "It is our conviction that all cultures contain and give out positive values that should be explored and promoted for the benefit of all humanity."

To this end, the objectives of this exhibition are in line with the concerns of the Ministry of Arts and Culture, which has been working for two years to revitalise attendance at the National Museum. Cameroon strongly encourages any thoughts that this exhibition will prompt on the relationship between the country's various cultural organisations and the Cameroonian people, and more broadly on how Cameroonian and international cultural operations cooperate.

H.E. PIERRE ISMAËL BIDOUNG MKPATT
Ministre des Arts et de la Culture du Cameroun
*Minister of Arts and Culture of Cameroon*



Lorsque j'ai participé au vernissage de l'exposition *Memoria : récits d'une autre Histoire,* j'ai été frappé par la vivacité de la création contemporaine africaine. Toutes les approches esthétiques, toutes les formes s'y expriment. Espace d'expression d'artistes féminines, l'exposition a l'intérêt supplémentaire de démontrer la puissance de l'engagement des femmes à dire le monde et à le faire évoluer. Plusieurs des installations ont été créées sur place avec les artistes, les équipes du musée et de l'Institut français.

Ce récit artistique m'a aussi profondément touché parce que cette exposition appelle au dialogue : entre générations, entre cultures, entre continents. *Memoria*, ce sont dix-sept artistes de plusieurs générations spécialement invitées et une douzaine de pays représentés, de la Namibie au Zimbabwé, en passant par la République démocratique du Congo : ensemble, leurs œuvres interpellent sur les enjeux politiques, sociaux et environnementaux de notre époque, dans ce magnifique et emblématique lieu qu'est le Musée national du Cameroun.

Dans la droite ligne des efforts engagés par le président de la République française en vue de revitaliser et de refonder le dialogue entre les continents africain et européen, mais aussi entre pays africains, *Memoria* renvoie à une volonté commune d'échanger, de faire ensemble et de favoriser l'accès à l'art contemporain. *Memoria*, c'est ainsi l'affirmation du talent, quels que soient sa provenance et son terreau d'inspiration. Cette exposition, c'est enfin la satisfaction personnelle de présenter le résultat concret et positif d'une belle coopération culturelle entre le Cameroun et la France. Je remercie tout particulièrement le ministre des Arts et de la Culture, Monsieur Pierre Ismaël Bidoung Mkpatt, pour sa confiance et son implication dans cette opération commune avec l'Ambassade de France, l'Institut français du Cameroun et de Paris.

Le vernissage auquel j'ai participé était seulement le point de départ de six mois d'exposition, d'actions de médiation pour les publics, d'activités pédagogiques pour les enseignants, les élèves et les étudiants, afin de prolonger ce temps fort par un partage le plus ample possible : je vous encourage vivement à participer nombreux à cet événement au cœur d'un autre regard sur le monde !

When I took part in the opening of the exhibition *Memoria: accounts of another History,* I was struck by the vivacity of contemporary African creation. All aesthetic approaches, all forms are expressed. As well as being a space where female artists express themselves, the exhibition has the additional interest of demonstrating the power of the commitment of women to describe the world and to make it evolve. Several of the installations were created on site with the artists, museum teams and the Institut français.

This artistic narrative also touched me deeply, because this is an exhibition that calls for dialogue: between generations, between cultures, between continents. *Memoria* is [composed of] seventeen specially invited artists from different generations, and representing a dozen countries, from Namibia to Zimbabwe, via the Democratic Republic of Congo: together, their works interrogate the political, social, and environmental issues of our time, in this magnificent and emblematic place that is the National Museum of Cameroon.

In line with the efforts undertaken by the President of the French Republic to revitalise and rebuild the dialogue between the African and European continents, and also between African countries, *Memoria* refers to a common desire to exchange, to work together and to promote access to contemporary art. *Memoria* is thus the affirmation of talent, whatever its origin and its source of inspiration. Finally, this exhibition gives [me the] personal satisfaction of presenting the concrete and positive result of an excellent cultural cooperation between Cameroon and France. I particularly want to thank the Minister of Arts and Culture, Mr. Pierre Ismaël Bidoung Mkpatt, for his trust and personal involvement in this collaboration with the Embassy of France, the Institut français of Cameroon and that of Paris, as well as the curators of the exhibition for their work on this project.

The opening I took part in was only the starting point of six months of exhibition, outreach actions for the public, and educational activities for teachers and students, in order to extend this highlight by sharing it as widely as possible: I strongly encourage you to participate in this event at the heart of another way of looking at the world!

THIERRY MARCHAND
Ambassadeur de France au Cameroun
*French Ambassador to Cameroon*

L'Institut français a accompagné la Saison culturelle Africa2020, menée brillamment par sa commissaire, N'Goné Fall. Avec le soutien de nombreux mécènes, cette programmation hors norme d'événements sur l'ensemble du territoire français, métropolitain et ultramarin, a montré la richesse de la création africaine contemporaine à des milliers de spectateurs. De nombreux partenariats entre structures culturelles et artistes du continent et de France ont pu être noués et approfondis à cette occasion ; les regards des uns sur les autres ont évolué.

L'Institut français est heureux d'accompagner au Cameroun une résonance de la Saison Africa2020 avec cette très belle exposition *Memoria : récits d'une autre Histoire*, qui met en lumière dix-sept femmes artistes du continent africain et de la diaspora au Musée national du Cameroun, à Yaoundé.

Merci aux commissaires de *Memoria*, Nadine Hounkpatin et Céline Seror, à l'Institut français du Cameroun et aux responsables institutionnels et sponsors locaux d'avoir rendu possible cette opération.

The Institut français supported the Africa2020 Cultural Season, brilliantly led by its curator, N'Goné Fall. With the support of many patrons, this extraordinary programme of events across French territory, in metropolitan France and overseas, showed the richness of contemporary African creation to thousands of spectators. Many partnerships between cultural organisations and artists from the continent and from France were enabled and strengthened; as a result, people's views of each other changed.

In Cameroon, the Institut français is pleased to support a follow-on of the Africa2020 Season with this very beautiful exhibition, *Memoria: accounts of another History*, which highlights seventeen women artists from the African continent and the diaspora at the National Museum of Cameroon in Yaoundé.

Thank you to the curators of *Memoria,* Nadine Hounkpatin and Céline Seror, to the Institut français of Cameroon, and to the institutional leaders and local sponsors for having made this operation possible.

EVA NGUYEN BINH
Présidente du conseil d'administration de l'Institut français
*President of the Board of Directors of the Institut français*



## SOYONS DÉTERMINÉ.E.S À NOUS CRÉER DES MONDES OÙ NOS CRÉATIVITÉS SERONT RESPECTÉES ET SOUTENUES[1]

## LET'S BE DETERMINED TO CREATE WORLDS FOR OURSELVES WHERE OUR CREATIVITY WILL BE RESPECTED AND SUPPORTED[1]

*La sororité ! Depuis toujours ! Quand les femmes comprendront-elles que leur union leur donnerait une force fabuleuse ? Désunies, elles sont vulnérables. Mais, ensemble, elles représentent une force de création extraordinaire. Une force capable de chambouler le monde, sa culture, son organisation, en le rendant plus harmonieux[2].*

Et si les femmes étaient « folles de ne pas se faire confiance[3] ». Pour *Memoria : récits d'une autre Histoire*, elles ont très naturellement fait alliance pour créer une version unique de ce projet itinérant.

Ces créatrices se sont fait confiance et nous ont fait confiance, comme chaque artiste ayant rejoint les voix de *Memoria*[4], depuis Bordeaux jusqu'à Yaoundé en passant par Abidjan[5]. Chaque étape où ont résonné leurs récits, chaque lieu où leurs voix singulières et uniques ont rejoint le parcours de l'exposition, a été une manière pour nous, commissaires, d'exposer au monde leur unicité autant que leur pluralité, l'occasion d'activer ce puissant pouvoir de la connexion avec l'autre.

Aussi, les artistes réunies à Yaoundé dans le cadre d'une résidence[6] de création ont fait communion non seulement entre elles, mais également avec tous les éléments de l'écosystème qui étaient à leur disposition, pour devenir de véritables initiatrices d'expériences partagées puissantes et enrichissantes. Elles ont ainsi cocréé avec leurs alter ego artistes, avec des artisans, des conteurs, des gardiens de savoir-faire, des techniciens, des marchands ambulants, des chamans, des magiciens de la forêt, des gardiens de mémoires sonores, etc., et parfois même, pour certaines, avec les équipes du musée, des œuvres multimédias, immersives, inédites, créées spécialement pour *Memoria* Yaoundé. Et c'est dans un élan enchanteur, mêlant joie communicative, doutes inévitables et moments de frénésie créative que ces dix-sept artistes réunies au sein du Musée national du Cameroun ont, à travers une diversité d'approches et de techniques, célébré leur singularité et révélé leur attachement tout particulier à ce territoire : ses lieux, ses êtres et leurs histoires.

*"The sisterhood! Always! When will women understand that uniting would give them fabulous strength? Disunited, they are vulnerable. But together they represent an extraordinary creative force. A force capable of turning the world, its culture, and its organisation upside down, by making it more harmonious."[2]*

What if women were "crazy not to trust each other?"[3] For *Memoria: accounts of another History*, they very naturally joined forces to create a unique version of this travelling project.

These creators trusted each other and trusted us, like every artist who has become part of the voices of *Memoria*,[4] from Bordeaux to Yaoundé via Abidjan.[5] Each stage where their stories have been heard and each place where their singular and unique voices have joined the exhibition's journey has been a way for us as curators to show both their uniqueness and their plurality to the world, an opportunity to activate this power of connection with the other.

In this way, the artists gathered in Yaoundé as part of a creative residency[6] have taken communion not only with each other, but also with all the elements of the ecosystem at their disposal, to become true initiators of powerful and rewarding shared experiences. This is how they have co-created—with their artistic alter egos, with craftsmen, storytellers, guardians of know-how, technicians, pedlars, shamans, forest magicians, keepers of sound memories, etc., and sometimes even with museum teams—multimedia, immersive, original works, created especially for *Memoria* Yaoundé. It was in this enchanting momentum, mixing communicative joy, inevitable doubts, and moments of creative frenzy that these seventeen artists who gathered within the National Museum of Cameroon have, through a diversity of approaches and techniques, celebrated their uniqueness and revealed their particular attachment to this territory: its places, its people, and their stories.

Cette expérience unique a permis d'éprouver la force du collectif et la puissance du féminin dans l'acte de création, autorisant chacune à développer un aspect particulier de sa pratique : spiritualité et identités dans les œuvres sur papier en volume de Barbara Asei Dantoni, effacement de la parole enfin dite dans l'intimité des voiles de chambre de Ruth Belinga, devoir de mémoire qui interroge dans les peintures d'Aurélie Djiena.

De perles et de terre, l'œuvre de Beya Gille Gacha nous incite à prêter une écoute attentive aux enfants dont la parole devrait normalement être sacrée, tandis que Justine Gaga nous invite à conjuguer dès à présent nos mémoires communes de demain au féminin… Elsa M'Bala, quant à elle, nous immerge dans les sonorités séculaires et fondatrices de la nation, alors que Roxane Mbanga exhorte, à travers un dispositif multimédia, à faire l'expérience d'un corps de femme dans l'espace public, non pas pour s'allier contre les hommes, mais bel et bien pour dénoncer les stéréotypes auxquels nos corps sont encore trop souvent assignés. L'installation de métal de Grâce Dorothée Tong, réflexion intimiste personnelle de l'artiste sur son passé d'adulte ayant subi la violence des orphelinats, nous renvoie à notre capacité d'empathie, tandis que Kristine Tsala, avec son dispositif en miroir, aborde les notions de paraître, de séduction et de fragilité. À travers une figure masculine ramenée symboliquement à un autre statut social, Charlotte Yonga utilise la vidéo et la photographie pour illustrer ce grand écart que nous expérimentons tous un jour ou l'autre, qu'il soit culturel, social, de génération ou même physique… Enfin, Josèfa Ntjam se nourrit d'images en provenance des Internets, des mythologies du monde et autres littératures africaines, pour penser des futurs possibles qui repeupleraient nos imaginaires.

Ainsi, tout au long du parcours, les voix de ces artistes se mêlent à celles de Gosette Lubondo, d'Enam Gbewonyo, de Tuli Mekondjo, de Georgina Maxim, de Na Chainkua Reindorf et de Carine Mansan Chowanek. Leurs œuvres sont nos récits et souvent des « histoires de résistances et de productions de femmes noires[7] », toujours ancrées dans leurs temporalités, dans leurs identités et géographies fluctuantes. Il est aussi question de luttes et d'invisibilisation qu'il faut réparer.

« Lutter, c'est se battre avec résolution et foi dans une victoire certaine, comme la promesse d'un bonheur prochain et sûr, que l'on vivra ou que d'autres vivront. Donc lutter avec la ferme conviction qu'il y aura un aboutissement positif – en notre présence ou en notre absence. LUTTER[8]. »

This unique experience made it possible to experience the strength of the collective and the power of the feminine in the act of creation, allowing each one to develop a particular aspect of her practice: spirituality and identities in the works on paper of Barbara Asei Dantoni; erasure of the word finally spoken in the intimacy of Ruth Belinga's bedroom veils; and the duty of memory that questions in the paintings of Aurélie Djiena.

The pearl-and-earth work of Beya Gille Gacha encourages us to listen attentively to children whose speech should really be sacred, while Justine Gaga invites us to conjugate our shared memories of tomorrow in the feminine. Elsa M'Bala, meanwhile, immerses us in the nation's secular and foundational sounds, while Roxane Mbanga urges us, through a multimedia device, to experience a woman's body in the public space, not to unite against men, but rather to denounce the stereotypes to which our bodies are still too often assigned. Grâce Dorothée Tong's metal installation, the artist's intimate reflection on her past as an adult who suffered the violence of orphanages, reminds us of our capacity for empathy, while Kristine Tsala, through her mirror device, addresses the notions of appearance, seduction, and fragility. Through a male figure symbolically reduced to a lower social status, Charlotte Yonga uses video and photography to illustrate the "great gap" that we all experience in one way or another, whether cultural, social, generational, or even physical. Finally, Josèfa Ntjam feeds on images from the internet, world mythologies, and other African literature to think of possible futures that would repopulate our imaginations.

Thus, all the way through, the voices of these artists mingle with those of Gosette Lubondo, Enam Gbewonyo, Tuli Mekondjo, Georgina Maxim, Na Chainkua Reindorf, and Carine Mansan Chowanek. Their works are our stories and often "stories of resistance and Black women's productions,"[7] always anchored in their temporalities, in their identities and fluctuating geographies. This is also all about struggles and making people invisible, which must be repaired.

"To fight is to fight with resolution and faith in a certain victory, like the promise of a future and sure happiness, which one will live or that others will live. So, fight with the firm belief that there will be a positive outcome—in our presence or in our absence. TO STRUGGLE AGAINST."[8]



Et si « les hommes sont fous de se priver de l'apport des femmes[9] », ils connaissent cependant la force vitale et la puissance de narration de leurs alter ego. Alors pourquoi s'en passeraient-ils ? Eux, comme le visiteur, savent en réalité que la richesse de notre grande Histoire commune réside certes dans l'exploration de nos différences, mais aussi dans la pluralité de nos voix et de nos mémoires. Soyons donc déterminé.e.s à inventer ensemble des mondes communs où nos créativités seront respectées et soutenues[10], ici et ailleurs, maintenant et demain. Et quel plus beau lieu que le musée – « ce refuge à l'écart de tout, ce refuge où l'âme devrait être en sécurité[11] » – pour accueillir ces mondes que créent les artistes de Memoria, ce lieu où se déploient et se tissent leurs voix pour dire l'art d'aujourd'hui et celui de demain ? Pour dire l'art qui vient.

*« Restons donc assises ensemble et dans l'esprit*
*qui se crée chaque fois que deux âmes, ou plus,*
*se réunissent dans l'attention*
*et le respect mutuels, chaque fois que deux femmes*
*ou plus parlent "des sujets qui comptent vraiment".*
*Ici, dans ce refuge à l'écart de tout, l'âme est autorisée…*
*et encouragée à dire le fond de sa pensée.*
*Ici, ton âme est en bonne compagnie.*
*Ici, ton âme est en sécurité[12]. »*

*— Clarissa Pinkola Estés*

If "men are crazy to deprive themselves of the contribution of women,"[9] they nevertheless know the life force and the narrative power of their alter ego. So why would they deprive themselves? Like the visitor, they know that, while the richness of our great common history certainly lies in the exploration of our differences, it is also in the plurality of our voices and our memories. So, let us be determined to invent shared worlds where our creativity will be respected and supported,[10] here and elsewhere, now and tomorrow. And what more beautiful place than the museum—"this refuge away from everything, this refuge where the soul should be safe"[11]—to welcome these worlds that the artists of Memoria create, this place where they unfurl themselves and weave their voices together to express the art of today and that of tomorrow? To give voice to the art that is to come.

*"So let's sit together and in the spirit*
*which is created whenever two or more souls come*
*together in mindfulness*
*and mutual respect whenever two or more women*
*talk about "the things that really matter."*
*Here, in this refuge away from everything, the soul*
*is allowed…*
*and encouraged to speak her mind.*
*Here, your soul is in good company.*
*Here your soul is safe."*[12]

*— Clarissa Pinkola Estés*

NADINE HOUNKPATIN & CÉLINE SEROR
Les commissaires
*The curators*

[1] D'après une phrase de bell hooks : « J'étais déterminée à me créer un monde où ma créativité pourrait être respectée et soutenue. »

[2] Extrait d'un entretien avec Gisèle Halimi, *Le Monde*, juillet 2019.

[3] Extrait d'un entretien avec Gisèle Halimi, *ibid.* : « et les femmes sont folles de ne pas se faire confiance, et les hommes sont fous de se priver de leur apport… »

[4] Memoria pour *Memoria : récits d'une autre Histoire.*

[5] Bordeaux (Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA, Bordeaux, 2021), Abidjan (MuCAT, 2022) et Yaoundé (Musée national du Cameroun, 2023).

[6] Les artistes Elsa M'Bala, Roxane Mbanga et Beya Gille Gacha ont réalisé une résidence de création sur invitation de l'Institut français du Cameroun pour finaliser, chacune, une œuvre in situ dans le cadre de l'exposition *Memoria : récits d'une autre Histoire* au Musée national du Cameroun.

[7] Extrait de *La Place de la parole noire*, Djamila Ribeiro, éditions Anacaona pour la traduction française, 2019-2022.

[8] Extrait *La Parole aux négresses*, Awa Thiam, éditions Denoël, 1978.

[9] Extrait d'un entretien avec Gisèle Halimi, *op. cit.*

[10] D'après la phrase de bell hooks citée en note 1.

[11] Référence au « refuge » dont parle Clarissa Pinkola Estés dans *Femmes qui courent avec les loups*, éditions Grasset, 1996.

[12] Clarissa Pinkola Estés, *Femmes qui courent avec les loups*, éditions ibid.

[1] Based on a sentence by bell hooks: "I was determined to create a world for myself where my creativity could be respected and sustained."

[2] Extract from an interview with Gisèle Halimi, *Le Monde*, July 2019.

[3] Extract from an interview with Gisèle Halimi, *ibid*: "and women are crazy not to trust each other, and men are crazy to deprive themselves of the contribution of women."

[4] Memoria for *Memoria: accounts of another History.*

[5] Bordeaux (Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA, Bordeaux, 2021), Abidjan (MuCAT, 2022), and Yaoundé (National Museum of Cameroon, 2023).

[6] The artists Elsa M'Bala, Roxane Mbanga, and Beya Gille Gacha each completed creative residency at the invitation of the Institut français of Cameroon to finalise a work on site as part of the exhibition *Memoria: accounts of another History* at the National Museum of Cameroon.

[7] Excerpt from *La Place de la parole noire (The Place of Black Speech),* Djamila Ribeiro, Anacaona editions for the French translation, 2019-2022.

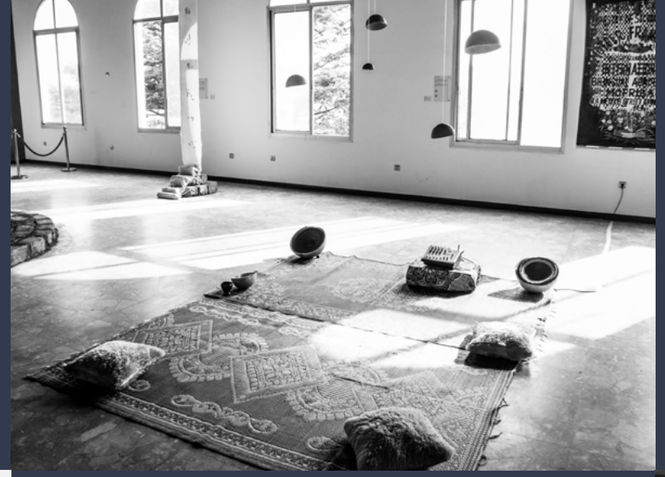
[8] Excerpt from *La Parole aux négresse (Black Sisters, Speak Out*), Awa Thiam, Denoël editions, 1978.

[9] Extract from an interview with Gisèle Halimi, *op. cit.*

[10] From the bell hooks phrase quoted in note 1.

[11] Reference to the "refuge" Clarissa Pinkola Estes speaks about in *Women Who Run With the Wolves*, Grasset, 1996.

[12] Clarissa Pinkola Estés, *Women Who Run With the Wolves*, ibid.



MEMORIA
récits d'une autre Histoire
accounts of another History

## MEMORIA, MATRICE DE NOS IDENTITÉS PLURIELLES

Ce texte est issu d'une conversation entre Princesse Marilyn Douala Manga Bell et les commissaires de l'exposition. Mars 2023, Douala, Paris, Amsterdam.

Exposition d'artistes femmes, africaine, pluridisciplinaire, panafricaine…

L'exposition *Memoria : récits d'une autre Histoire* n'est pas une simple virgule dans le paysage de l'art contemporain au Cameroun. Au contraire, elle représente une vraie ponctuation. Il n'est en effet pas anodin, pour les Camerounais, que soit montrée dans l'ancienne Présidence de la République, devenue le Musée national du Cameroun, une exposition qui accueille les travaux d'artistes exclusivement féminines.

Lorsque je suis entrée dans ce lieu hautement symbolique, je m'attendais à voir des œuvres qui revisitent l'histoire ou interrogent l'ancestralité, sachant que les uns luttent contre l'amnésie qui participe à l'extinction de l'espèce et d'autres revendiquent la réappropriation d'objets patrimoniaux en exil. Eh bien non ! Les dix-sept artistes réunies dans *Memoria* nous convoquent sur les notions de « mémoire », « souvenir » et « réminiscence ». Elles nous disent combien la matrice singulière de notre être profond est façonnée par nos aventures intra-utérines, et nos imaginaires par le fruit de souvenirs enfouis au plus profond de soi. Elles nous aident à lire l'entremêlement d'informations sensorielles et de temporalités superposées qui constituent le patchwork de l'identité de chaque individu : une jeunesse fantomatique d'aujourd'hui dans des lieux transpirant l'hier abandonné ; l'alliage de pièces de vêtements composites porteurs d'histoires et d'odeurs antérieures ; le chef traditionnel confronté à la dure adaptation à la « modernité » ; le palimpseste de la vulve, origine intemporelle du monde sur le masque masculin d'hier…

Si l'on ne peut qu'être impressionné par la diversité des approches artistiques et des thématiques qui sont présentées dans *Memoria*, il apparaît que les artistes camerounaises, dans leur majorité, osent aborder les crises sociales et politiques. Sans être exhaustive, je citerai Ruth Belinga qui exprime avec délicatesse la réminiscence des violences sexuelles trop souvent subies par les petites filles sur lesquelles on jette le voile du silence. Grâce Dorothée Tong partage le souvenir de son enfance à l'orphelinat dont les moments de convivialité et de solidarité sont symbolisés par ces assiettes en aluminium cousues les unes aux autres.

## MEMORIA, MATRIX OF OUR PLURAL IDENTITIES

This text is the result of a conversation between Princess Marilyn Douala Manga Bell and the curators of the exhibition. March 2023, Douala, Paris, Amsterdam.

An exhibition of women artists, one that is African, multidisciplinary, pan-African …

The exhibition *Memoria: accounts of another History* is more than a comma in the landscape of contemporary art in Cameroon. On the contrary, it represents a real punctuation point. It is far from insignificant for Cameroonians that an exhibition hosting the work of exclusively female artists should be shown in the former Presidency of the Republic, now the National Museum of Cameroon.

When I entered this highly symbolic place, I expected to see works that revisit history or question ancestry, knowing that some people are fighting against the amnesia that contributes to the extinction of the human race while others are demanding the return of exiled heritage objects. But no! The 17 artists gathered in *Memoria* summon us to reflections on "memory," "remembering," and "reminiscence." They tell us how much the singular matrix of our deep being is shaped by our intrauterine adventures, and our imaginations are the fruit of memories buried deep within us. They help us read the intermingling of sensory information and superimposed temporalities that constitute the patchwork of each individual's identity; a ghostly young man or woman of today in places, sweating yesterday, abandoned; the alloy of composite pieces of clothing carrying their previous stories and smells; the traditional chief faced with harsh adaptation to "modernity;" the superimposition of the vulva, timeless origin of the world, on yesterday's male mask…

If one can only be impressed by the diversity of artistic approaches and themes that are presented in *Memoria*, it seems that Cameroonian artists, in the majority, dare to address social and political crises. Without going into detail, I will cite Ruth Belinga, who delicately expresses the reminiscence of sexual violence too often suffered by little girls over whom the veil of silence is thrown. Grâce Dorothée Tong shares the memory of her childhood at the orphanage whose moments of conviviality and solidarity are symbolized by those aluminium plates sewn together. Aurélie Djiena offers new forms of weaving of highly architectural canvases where she enjoins our collective memory not to forget our dead of Noso. Elsa M'Bala uses the woven plastic yarn mat as the base



Aurélie Djiena offre de nouvelles formes de tissage de toiles très architecturées où elle enjoint notre mémoire collective à ne pas oublier nos morts du Noso. Elsa M'Bala utilise la natte en fils plastiques tissés comme socle et réceptacle d'un amplificateur de sons du passé aujourd'hui inaudibles. Beya Gille Gacha questionne le partage, voire le transfert, de pouvoir entre l'homme et la femme dans la société traditionnelle où les deux corps soudés du *Janus* sont recouverts d'une étoffe blanche, tachetée de noir côté mâle, donc en pleine *consumation*, alors que côté féminin la même étoffe agrémentée de points rouges signifie la vitalité. Justine Gaga suggère par des lignes métalliques fines et élégantes ses sculptures bonbonnes-bombes. Elle ose la couleur vive, le rouge-sang. Elle suggère la construction sélective de notre mémoire cérébrale : les cases-compartiments sont transparentes en attente d'informations, rouges lorsqu'elle sont remplies et jaunes pour ce qui est occulté ; elles sont à mettre en ordre, comme le casse-tête Rubik's Cube. Les mots écrits forment des nervures qui dénoncent les maux de nos sociétés et de nos politiques. Kristine Tsala s'engage dans une installation montrant un horizon céleste fait de miroir où rien ne miroite et relié à un ilôt terrestre où se joue le dépérissement des idées et la perte d'identité dans le droit fil de l'ouvrage de Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs.*

D'une façon générale, les artistes de *Memoria* sublime la force fédératrice de l'art de tisser différentes histoires, odeurs et sons. Elles nous content leurs propres humanités, nous font entrer dans le sein de ce qui peut rendre hommage aux vivants. Elles montrent nos diverses complexités et sensibilités féminines. Elles mettent en exergue les discontinuités dues aux pertes de *savoirs* et au dévoiement de la mémoire collective. En dernier ressort, elles témoignent du lien au temps et à l'autre que facilitent la mémoire, les souvenirs, les réminiscences et dénoncent un *idéal politique* en voie de perdition.

Aussi, il nous faut saluer la nouvelle stratégie du Musée national qui ouvre ses portes à des expositions d'art contemporain. Ce lieu autrefois dédié à conforter l'image du pouvoir en place accueille dorénavant des travaux qui lui donnent un autre sens : il devient un pôle de *reconnexion* où chaque visiteur peut se regarder, se reconnaître, aboutir à une nouvelle représentation de lui-même, et pourquoi pas, se projeter dans le futur ? Avec *Memoria : récits d'une autre Histoire*, il donnent l'opportunité aux créatrices contemporaines africaines de montrer qu'elles participent à constituer un *matrimoine*, une force intangible, immuable, immémoriale.

and receptacle of an amplifier of sounds from the past that are now inaudible. Beya Gille Gacha questions the sharing or even the transfer of power between man and woman in traditional society, where the two welded bodies of Janus are covered with a white cloth, spotted with black on the male side, therefore in full consumption, while on the female side the same fabric, embellished with red dots, signifies vitality. Justine Gaga suggests through fine and elegant metal lines her candy-bomb sculptures. She boldly uses bright colour, blood-red. She points to the selective construction of our brain's memory: the compartment boxes are transparent while waiting for information, red when filled and yellow for what is hidden and to be put in order, like a Rubik's cube. Written words form ridges that denounce the evils of our society and our policies. Kristine Tsala undertakes an installation showing a celestial horizon, made of mirror where nothing shines, connected to an earthly island where the withering away of ideas and the loss of identity are played out in line with Frantz Fanon's book, *Black Skin, White Masks.*

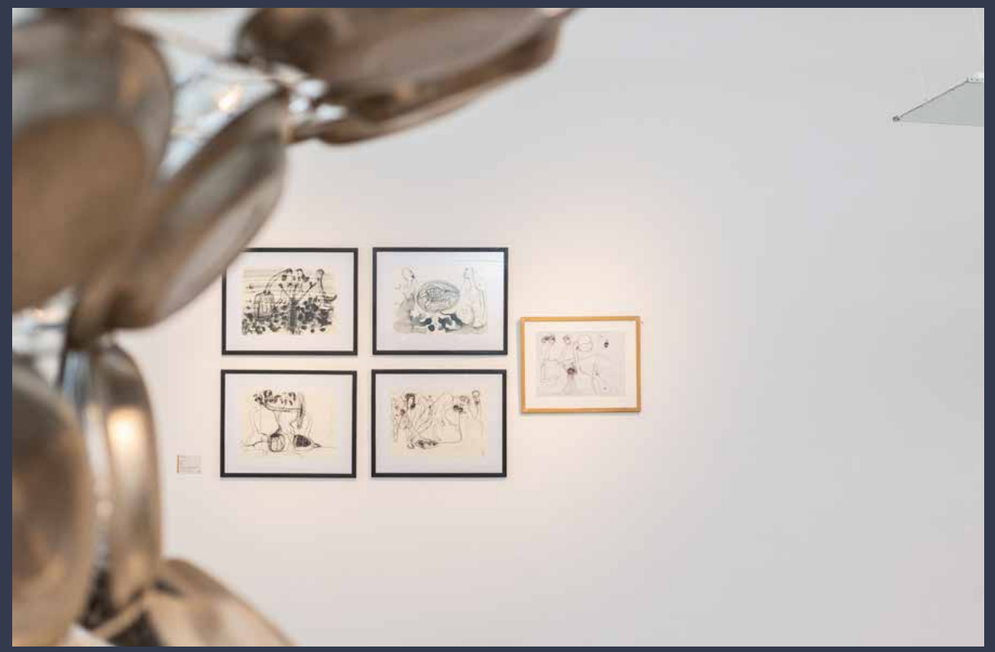
In general, the artists of *Memoria* sublimate the unifying force of the art of weaving different stories, smells, and sounds. They tell us about their own humanities, make us enter into the bosom of what can pay tribute to the living. They show our diverse complexities and feminine sensibilities. They highlight the discontinuities caused by the loss of knowledge and the misuse of collective memory. Ultimately, they testify to the link to time and to the other that remembrance, memories, and reminiscences facilitate, and denounce a *political ideal* on the road to perdition.

We must also welcome the new strategy of the National Museum, which is opening its doors to a contemporary art exhibition. This place, once dedicated to reinforcing the image of authority then prevalent, is now hosting works that give it another meaning: it is becoming a pole of *reconnection* where every visitor can look at themselves, recognise themselves, reach a new image of themselves, and, why not, project themselves into the future? With *Memoria: accounts of another History,* it gives contemporary African women creators the chance to show that they are part of putting together a female heritage, an intangible, immutable, immemorial force.

PRINCESSE
MARILYN DOUALA MANGA BELL

1

# EXPLORER LA MÉMOIRE ET L'INTIME



# EXPLORING MEMORY AND INTIMACY

# NTU RETROUVER L'HUMAIN

TEXTE / WORDS
VIVIANE MAGHELA

GRÂCE DOROTHÉE
TONG

# NTU FINDING THE HUMAN

Les artistes réinventent le monde, essaient de le transformer, redonnent vie aux émotions partagées, facilitent la circulation et la compréhension des images, des mots, des harmonies et de tout ce qui donne à la vie sociale et économique son contre-champ d'humanité. Dans ce monde en constante mutation (technique, politique, écologique et culturelle), où les angoisses de l'homme se déplacent de plus en plus de l'ordre existentiel à une question profondément ontologique et biologique, il est question de la survie non pas de la civilisation, mais de l'humanité. Que nous proposent les artistes ? Par leurs imaginaires, comment nous alertent-ils et nous éclairent-ils sur le monde à venir ? Quelles pistes ouvrent-ils pour le penser différemment ?

Pour sa première exposition solo *Ubuntu* en 2022, l'artiste Grâce Dorothée Tong propose *Ntu* qui poursuit son travail sur ce qui marque l'unicité, l'importance des liens interpersonnels et leurs enjeux dans la construction de l'identité collective. Une recherche engagée par l'artiste depuis son adolescence marquée par des conflits identitaires intérieurs. Dans ce nouvel opus, humanisme, archive, multiplicité, différence, devenir et patrimoine se mélangent à l'art pour dépasser le cadre d'étude des transformations structurales, des représentations et du domaine des interactions sociales quotidiennes au cœur de la vie de groupe.

Cette sculpture, constituée d'une série d'assiettes – deux cent cinquante plats en aluminium, dont cinquante collectés –, est à l'image des marmites traditionnelles de l'Ouest Cameroun. Ces plats soudés les uns aux autres et superposés sur des bandes horizontales en fer marquent l'unicité nourrie par la notion de communauté et mettent en lumière l'une des finalités les plus importants de la vie, qu'elle nomme « le communautarisme sans frontières ». Chacune des pièces de vaisselle se met véritablement en exergue en fonction des représentations et donc, de leur utilité pour la communauté. Assemblés, ces plats attribuent leurs individualités à une structure qui résulte d'une somme, d'une totalité de valeurs convergentes dans les interactions collectives rendues tangibles par la présence des trois pieds qui la portent.

Artists reinvent the world, try to transform it, give life to shared emotions, facilitate the circulation and understanding of images, words, harmonies, and everything that gives social and economic life its reverse shot of humanity. In this constantly changing world (technical, political, ecological, and cultural), where man's anxieties are moving more and more from the existential order to a deeply ontological and biological question, it is not a question of the survival of civilisation but of humanity. What do artists offer us? Through their imaginations, how do they alert us and enlighten us about the world to come? What avenues do they open up to think differently?

From her first solo exhibition, *Ubuntu* in 2022, artist Grâce Dorothée Tong offers *Ntu*, which continues her work on what indicates uniqueness, the importance of interpersonal ties, and their stakes in the construction of collective identity. Research has been undertaken by the artist since her adolescence, marked by internal identity conflicts. In this new opus, humanism, archive, multiplicity, difference, becoming, and heritage blend with art to go beyond the framework of the study of structural transformations, representations, and the field of daily social interactions at the heart of group life.

This sculpture, consisting of a series of plates—two hundred and fifty aluminium dishes, fifty of them collected—takes the shape of the traditional pots of West Cameroon. Welded together and superimposed on horizontal iron strips, these plates signify an individuality nourished by the notion of community and highlight one of the most important purposes of life, which she calls "communitarianism without borders." The interpretation of each piece of tableware depends on its context and thus its usefulness to the local community. Assembled, these dishes bring their individuality to a structure that results from a summing-up, a totality of convergent values in collective interactions made tangible by the presence of the three legs that carry it.

→ pp. 16, 17, 20 | Grâce Dorothée Tong, *Ntu*, 2022.
Prêt de l'artiste | Courtesy of the artist © 2023 - Serenah Pictures/Institut français du Cameroun

→ Grâce Dorothée Tong, *Ntu*, 2022. Prêt de l'artiste | Courtesy of the artist

« AU-DÈLA DES PARTICULARITÉS, NOUS DEVONS NOUS RÉFÉRER À LA NATURE HUMAINE ORIGINELLE, FONDEMENT DE NOTRE IDENTITÉ COMMUNE. »

*Memoria : récits d'une autre Histoire* est une nouvelle occasion pour l'artiste d'affirmer sa conviction que le rassemblement, le partage, la convivialité, le dialogue interculturel et l'*Ubuntu*[1] entrent implicitement en résonance avec *Ntu*. L'œuvre illustre l'unité dans la diversité perçue par Souleymane Bachir Diagne comme étant « une politique de l'humanité comme totalité[2] ».

Tel un carnet de voyage, les œuvres de Grâce Dorothée Tong témoignent de son rapport à son humanité et à celle de l'autre. Ses récits et sa quête d'identité expriment les tribulations d'un être en recherche de l'humain. En tant qu'expérience individuelle et subjective, mais également ancrée dans une dimension plus collective, la représentation de soi peut être envisagée selon une multitude de points de vue et d'expériences complexes et interconnectées.

*Ntu* est une « nouvelle politique » des relations humaines qui renforce des souvenirs d'enfance et suscite le questionnement : comment construire un idéal d'humanité ensemble, où chaque individu se relie à l'autre, où chaque passé, présent et futur se mélangent pour former un tout global harmonieux et solidaire ? Toute culture détient des valeurs susceptibles d'éclairer l'humanité et d'apporter sa thérapie aux maux du monde. L'impasse dans laquelle nous sommes aujourd'hui est peut-être due au fait que nous les bafouons sans cesse. Pour inventer de nouvelles structures sociales durables, quoi de mieux que les anciennes recettes ? *Ntu,* dont le lieu de résidence se trouve à Baham bird[3], est inspirée de la culture Grassland, dans la région de l'Ouest Cameroun. La marmite transmet des valeurs de respect, de dialogue et d'entraide fondamentales pour la cohésion et le développement social mis en péril aujourd'hui par le capitalisme et la mondialisation.

Le culte contemporain de la singularité ne doit pas être un frein au dialogue. Cela veut dire ne pas réduire l'autre aux différences qui pourraient l'opposer ou l'éloigner de nous. Au-delà des particularités, nous devons nous référer à la nature humaine originelle, fondement de notre identité commune. Cette notion d'universalité est indispensable à la construction d'un échange entre les peuples au sein desquels « les personnes de la personne sont multiples dans la personne[4] ».

[1] Terme Bantu signifiant « humanité ».
[2] Souleymane Bachir Diagne, *Faire humanité ensemble*, Université de Nantes, 2019.
[3] Baham Bird est une résidence d'artiste et un musée au Cameroun.
[4] Traduit du proverbe bambara « *Maa ka Maaya ka ca a yere kono* » et thème de la 13e édition des Rencontres de Bamako, biennale africaine de la photographie (2022-2023).

*Memoria: accounts of another History* is a new opportunity for the artist to affirm her conviction that gathering, sharing, conviviality, intercultural dialogue, and *Ubuntu*[1] implicitly resonate with *Ntu*. The work illustrates the unity in diversity perceived by Souleymane Bachir Diagne as "a policy of humanity as a totality."[2] Like a travel diary, the works of Grâce Dorothée Tong testify to her relationship to her humanity and that of others. Her stories and her quest for identity express the tribulations of a being in search of the human. As an individual and subjective experience, but also rooted in a more collective dimension, self-representation can be viewed from a multitude of complex and interconnected perspectives and experiences.

"WE MUST GO BEYOND WHAT MARKS US OUT TO THE ORIGINAL HUMAN NATURE, THE FOUNDATION OF OUR COMMON IDENTITY."

*Ntu* is a "new politics" of human relations that reinforces childhood memories and raises questions: how can we build an ideal of humanity together, where each individual connects to the other, where each past, present, and future mixes to form a harmonious and supportive global whole? Every culture has values that can enlighten humanity and bring its therapy to the ills of the world. The impasse we are in today may be due to the fact that we constantly flout them. To invent new sustainable social structures, what could be better than the old recipes? *Ntu*, which resides in Baham Bird,[3] is inspired by the Grassland culture in the West Cameroon region. The pot transmits values of respect, dialogue, and mutual aid that are fundamental to cohesion and social development, which are threatened today by capitalism and globalisation.

The contemporary cult of individuality must not be an obstacle to dialogue. This means not reducing the other to the differences that could put them in opposition or distance them from us. We must go beyond what marks us out to the original human nature, the foundation of our common identity. This notion of universality is essential to the construction of an exchange between peoples in which "the persons of the person are multiplied in the person."[4]

[1] Bantu term meaning "humanity."
[2] Souleymane Bachir Diagne, *Faire humanité ensemble*, University of Nantes, 2019.
[3] Baham Bird is an artist's residency program and art museum in Cameroon.
[4] Translated from the Bambara proverb, "Ma aka Maaya ka ca a yere kono," and the theme of the 13th African photography biennale (2022-2023), Bamako Encounters.

# MIROIR
# CONTEUR

TEXTE / WORDS
RITA DIBA

KRISTINE
TSALA

# STORYTELLER
# MIRROR

## MIROIR CONTEUR

Kristine Tsala laisse son art porter sa voix et partager son vécu. Pour *Memoria : récits d'une autre Histoire,* la plasticienne prend la parole à travers une installation : *Restitution*[1]. Cette œuvre est constituée d'objets narrateurs d'un quotidien et habités de la personnalité d'un individu selon le lieu de l'exposition. Une œuvre modulable donc, un *work-in-progress* au plus près des réalités qui, bien entendu, ne sont pas les mêmes sous tous les cieux. « Un miroir de Chine ne voit pas ce qu'un miroir de Yaoundé voit », confirme l'artiste. Le miroir est l'élément central de l'installation, reflétant la réalité d'un habitant de Yaoundé, ville où se tient l'exposition ou plus globalement, le vécu d'un Camerounais contemporain.

## CAMEROUNAIS-MIROIR

Le Camerounais-miroir, à partir de Yaoundé, voit la situation du pays, minée par plusieurs crises sécuritaires, dont celle dite anglophone dans les régions du Nord-Ouest et du Sud-Ouest du Cameroun. Ce citoyen a subi les effets, les restrictions et la psychose causés par la pandémie mondiale du Covid-19, illustrée dans l'installation par la présence de masques hygiéniques. À côté de ces derniers figurent des masques de clown – peut-être une représentation des différents personnages que l'individu doit incarner dans la société – et d'autres ethniques. Ceux-ci sont des objets sacrés de la tradition africaine, appartenant autant au visible qu'à l'invisible. Kristine Tsala cherche le sens caché des choses.

Les masques traditionnels sont mis en avant par l'artiste dans un contexte où la question de la réappropriation de l'héritage du peuple noir est au centre de plusieurs débats et initiatives sur les sols africain et européen. Cette question est aussi symbolisée par l'un des livres faisant partie de l'installation, *Nations nègres et culture,* du savant sénégalais Cheikh Anta Diop.

Autre situation dont est témoin le Camerounais -miroir : la condition économique de son pays, impacté par la crise planétaire. Selon son statut social, on peut voir le verre aux deux tiers plein ou à un tiers vide, comme le montre l'installation.

## STORYTELLER MIRROR

Kristine Tsala lets her art carry her voice and share her experience. For *Memoria: accounts of another History,* the artist speaks out through an installation titled *Restitution.*[1] This work consists of objects narrating everyday life and inhabited by the personality of an individual according to the place of the exhibition. A flexible work, therefore, a work-in-progress as close as possible to realities which, of course, are not the same under all skies. "A mirror from China does not see what a mirror from Yaoundé sees," confirms the artist. The mirror is the central element of the installation, reflecting the reality of an inhabitant of Yaoundé, the city where the exhibition is held, or more generally, the experience of a contemporary Cameroonian.

## CAMEROONIAN MIRROR

The Cameroonian mirror from Yaoundé sees the situation of the country, undermined by several security crises, including the so-called Anglophone crisis in the North-West and South-West regions of Cameroon. This citizen has suffered the effects, restrictions, and psychosis caused by the global COVID-19 pandemic, illustrated in the installation by the presence of hygienic masks. Alongside these are clown masks—perhaps a representation of the different characters that the individual must embody in society—and other ethnic ones. These are sacred objects in the African tradition, belonging as much to the visible as to the invisible. Kristine Tsala is searching for the hidden meaning of things.

Traditional masks are put forward by the artist in a context where the question of the reappropriation of the heritage of Black people is at the centre of many debates and initiatives, both in Africa and in Europe. This question is also symbolised by one of the books that forms part of the installation, *Nations nègres et culture (Negro Nations and Culture)* by the Senegalese scholar, Cheikh Anta Diop.

Another situation witnessed by the Cameroonian mirror: the economic condition of its country, impacted by the planetary crisis. Depending on social status, one can see the glass two-thirds full or one-third empty, as shown in the installation.

→ pp. 22, 23, 25, 26, 28, 29 | Kristine Tsala, *Restitution*, 2023.
Prêt de l'artiste | Courtesy of the artist © 2023 - Serenah Pictures/Institut français du Cameroun



"A MIRROR FROM CHINA
DOES NOT SEE
WHAT A MIRROR
FROM YAOUNDÉ SEES."

"UN MIROIR DE CHINE
NE VOIT PAS
CE QU'UN MIROIR
DE YAOUNDÉ VOIT."

# MIROIR-MÉMOIRE
# MEMORY MIRROR

« ELLE EST DEVENUE LE MIROIR TÉMOIN DE SON TEMPS ET DE SA SOCIÉTÉ. »

Le Camerounais-miroir peut être le citoyen lambda ou Kristine Tsala elle-même. Elle partage son vécu, celui d'une artiste camerounaise résidant depuis quelque temps à Abidjan, en Côte d'Ivoire, mais toujours aussi au fait de l'actualité de son pays d'origine. Une artiste qui, depuis 2021, date de son exposition multimédia *Le Cri* au centre d'art contemporain doual'art à Douala, a décidé de s'exprimer sans fards sur les situations difficiles que traverse le Cameroun et sur les frustrations qu'elle-même a pu vivre au quotidien. Plasticienne métamorphe, l'artiste s'est muée en miroir pour son installation. Elle a donné une âme à un objet inanimé. Une démarche en rapport avec ses paroles : « J'aime faire les choses avec tout mon être. » Elle est devenue le miroir témoin de son temps et de sa société. Kristine Tsala, l'œil-miroir alimenté par la nature, raconte aussi sa propre histoire, entre désincarnation et réincarnation.

Mais pourquoi le miroir ? En partant du titre de l'exposition, Kristine Tsala a retenu le mot mémoire et a construit son cheminement autour de cette idée. En associant la mémoire à la pensée et à l'être vivant, elle l'a ensuite transférée à un objet : un miroir. L'artiste explique ce choix : « C'est un objet prépondérant dans nos vies. On en croise quasiment partout et je me suis dit, au-delà de refléter, si cet objet enregistrait aussi notre environnement ? S'il lui était donné de nous raconter sa propre histoire, que nous dirait-il ? Sans oublier qu'un miroir est aussi un témoin de notre vécu, des moments les plus gais à ceux les plus tristes. »

Et la volonté de Kristine Tsala d'animer les objets ne pouvait pas avoir meilleur cadre que le Musée national de Yaoundé, espace de vie par excellence d'objets-conteurs de vécu.

The Cameroonian mirror could be the average citizen or Tsala herself. She shares her experience, that of a Cameroonian artist living for some time in Abidjan, Ivory Coast, but always keeping up with the news of her country of origin. An artist who, since 2021, the date of her multimedia exhibition *Le Cri* at the doual'art contemporary art centre in Douala, has decided to express herself plainly on the difficulties that Cameroon is going through and the frustrations that she herself has experienced on a daily basis.

A shapeshifting visual artist, she has mutated into a mirror for her installation. She has given a soul to an inanimate object. An approach that fits her words, "I like to do things with my whole being." She has become the mirror witnessing her time and her society. Tsala, the mirror-eye fed by nature, also tells her own story, between disincarnation and reincarnation.

But why the mirror? Starting from the title of the exhibition, Tsala retained the word 'memory' and built her journey around this idea. By associating memory with thought and the living being, she then transferred it to an object: a mirror. To explain this choice, the artist says, "This is an important object in our lives. We come across them almost everywhere and I said to myself, what if, as well as reflecting, this object also recorded our environment? If it got the chance to tell us its own story, what would it say to us? Not to mention that a mirror is also a witness of our experience, from the most cheerful moments to the saddest."

Tsala's desire to animate the objects could have no better framing than the National Museum of Yaoundé, the perfect home for objects that tell stories from life.

"SHE HAS BECOME THE MIRROR WITNESSING HER TIME AND HER SOCIETY."

## L'INSTALLATION, FORME D'EXPRESSION

L'art de Kristine Tsala, inspiré au départ d'une flamboyance héritée de l'école artistique congolaise, s'est transformé au fil des années. En mars 2021, elle expliquait son évolution au quotidien *Cameroon Tribune* : « Le travail d'avant était plus linéaire, plus dans le dessin des contours. Aujourd'hui, il y a le souci de la composition… C'est la justesse, la sincérité, la vérité de ce nouveau moi artistique. »

Pour atteindre cet objectif, l'artiste a choisi l'installation comme forme d'expression pour cette exposition :« L'installation place l'idée avant l'objet. Je voulaissusciter l'attention et le questionnement dans une société où la peinture est omniprésente. Et dix toiles ne peuvent pas conter l'histoire que cette installation porte. » Ce mode d'expression artistique lui permet de synthétiser son travail et sa pensée. « Il m'aurait été difficile d'imaginer une telle œuvre il y a quelques années, avoue-t-elle. Il m'a fallu du temps pour m'engager dans cette voie. J'ai ressenti le besoin de m'exprimer sous cette forme d'art et je m'y sens bien. J'y prends goût et cela me donne une vision plus grande, plus élargie de l'art. C'est prometteur. »



## THE INSTALLATION AS A FORM OF EXPRESSION

Kristine Tsala's art, initially inspired by a flamboyance inherited from the Congolese artistic school, has been transformed over the years. In March 2021, she explained her development to the daily *Cameroon Tribune*: "The earlier work was more linear, more in the drawing of contours. Today, it's about concern for the composition… It is about getting it right, sincerity, the truth of this new artistic self."

To achieve this goal, the artist chose installation as a form of expression for this exhibition. "The installation puts the idea before the object," she says. "I wanted to arouse attention and questioning in a society where painting is omnipresent. And ten paintings cannot tell the story carried by this installation." This mode of artistic expression allows her to synthesise her work and her thought. "It would have been difficult for me to imagine such a work a few years ago," she admits. "It took me a while to get going down that road. I felt the need to express myself through this art form and I feel good about it. I have taken a liking to it and it gives me a bigger, broader vision of art. It has promise."

---

[1] Ce texte s'inspire d'un entretien réalisé le 27 janvier 2023 à Douala, durant lequel l'artiste explique le cheminement qui l'a conduite à l'installation *Restitution* pour *Memoria : récits d'une autre Histoire.*

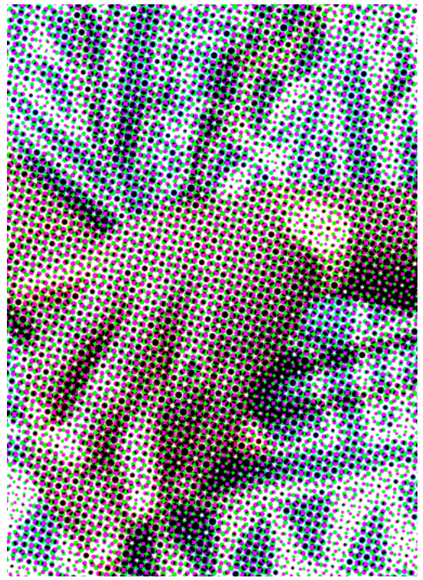
[1] This text is inspired by an interview conducted on 27 January 2023 in Douala, during which the artist explains the path that led her to the installation *Restitution* for *Memoria: accounts of another History.*

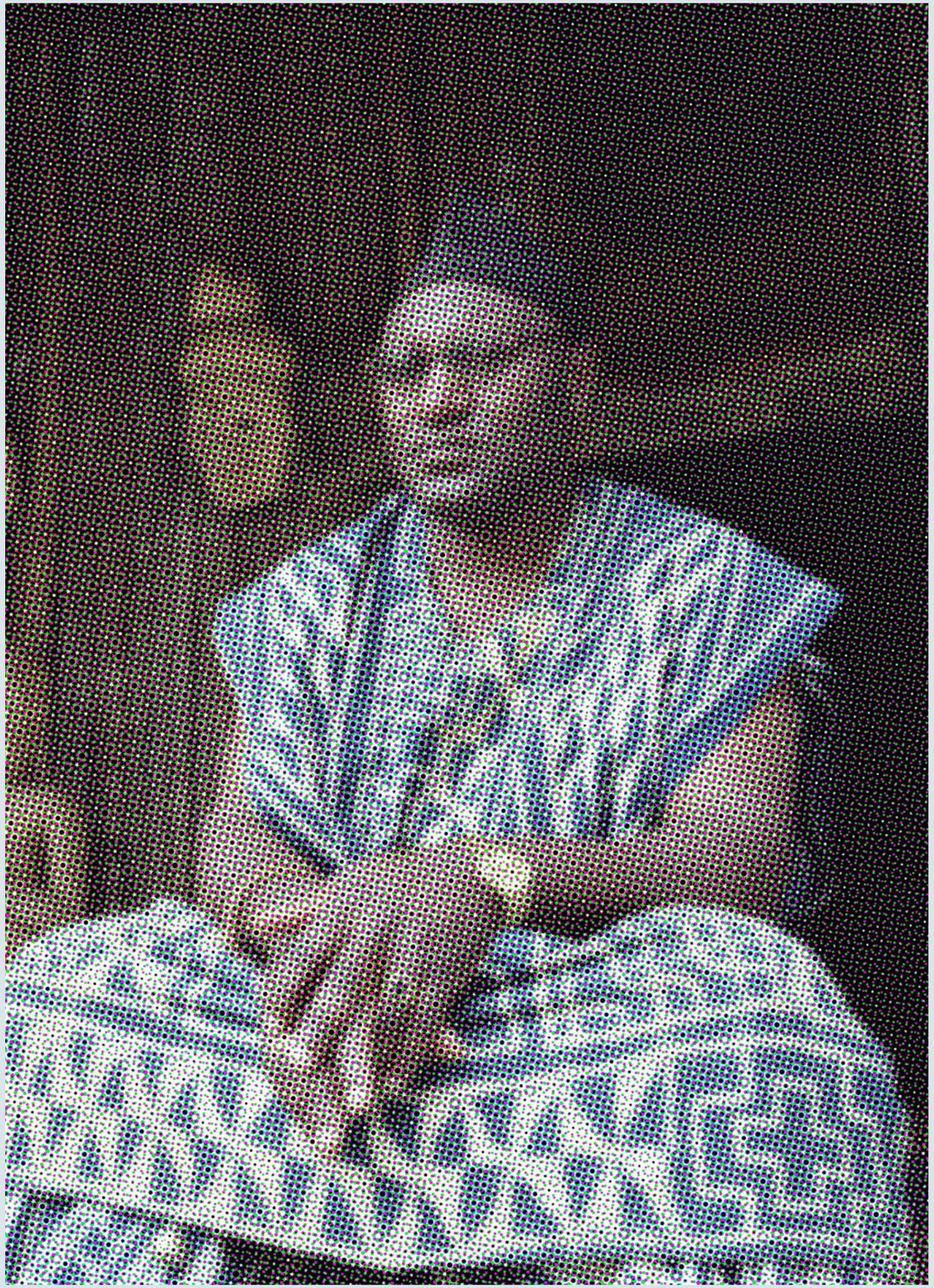
# LE GRAND ÉCART

UNE FABLE MODERNE

TEXTE / WORDS
DAGARA DAKIN

CHARLOTTE
YONGA





# THE GREAT GAP

A MODERN FABLE

## LE GRAND ÉCART, UNE FABLE MODERNE

Celles et ceux qui connaissent Charlotte Yonga ont en mémoire ses photographies aux couleurs denses et à l'atmosphère particulière, comme naviguant entre documentaire et fiction, oscillant entre douceur et tension. On la connaît moins en tant que plasticienne. Aussi, c'est avec une curiosité non dissimulée que l'on aborde sa proposition intitulée *Le Grand Écart*. Titre intriguant qui fait surgir dans notre esprit l'image de la figure chorégraphique exécutée le plus souvent par un gymnaste ou une danseuse. Une telle aptitude nécessite une grande souplesse physique qui ne s'acquière qu'avec de l'entraînement. Sans cela, celui qui s'y essaierait spontanément ou de manière fortuite s'expose, naturellement, à des douleurs sévères.

Mais « grand écart » est un terme polysémique. Aussi, pour trouver la signification la plus appropriée à l'œuvre de Charlotte Yonga, celle qui en justifie le titre, il nous faut aller au bout de la trame narrative qui la sous-tend.

## THE GREAT GAP, A MODERN FABLE

The women and men who know Charlotte Yonga remember her photographs with dense colours and a particular atmosphere as navigating the space between documentary and fiction, oscillating between softness and tension. She is lesser known as a visual artist, so it is with undisguised curiosity that we approach her offering, titled *Le Grand Écart (The Splits)*. This is an intriguing title that brings to mind the image of the choreographic act performed most often by a gymnast or dancer. Such an ability requires great physical suppleness that can only be acquired with training, and anyone trying it spontaneously or accidentally is naturally exposed to severe pain.

In French, *le grand écart* also means "the great gap," an intriguing expression with multiple meanings. So, to find the meaning that is most appropriate to the work of Charlotte Yonga, one that justifies the title, we need to get to the bottom of the narrative that underpins it.

→ pp. 30, 31, 32, 34 | Charlotte Yonga, *Le Grand Écart* | *The Splits*, 2010-2016.
Prêt de l'artiste | Courtesy of the artist

## DE LA NARRATION

La proposition de l'artiste prend la forme d'une installation composée d'une vidéo, d'un portrait photographique et d'une bande-son. La vidéo est un plan fixe sur un escalator en marche, dans le sens ascendant, et dont on ne perçoit pas le sommet. Le portrait, quant à lui, est celui du chef Nayang Toukam, Inocent. Cela, nous l'apprenons à l'écoute de la bande-son.

Sur cette dernière, le chef décline son identité et nous raconte son premier voyage en France. Des hésitations se glissent dans son récit, qui disent son inconfort à nous faire part de ce qui lui est arrivé. Il semble d'autant plus gêné que, comme nous le comprenons assez rapidement, son image y est quelque peu écornée. Il semble déstabilisé dès l'instant où il franchit la porte de l'aéroport. Commence pour lui une suite d'incidents qui mettent en lumière sa méconnaissance de l'environnement dans lequel il s'aventure.

Il se fait notamment remarquer parce qu'il est vêtu de ses vêtements traditionnels de chef. Du point de vue du spectateur, l'histoire n'est pas dénuée d'un certain humour. Le protagoniste, lui, vit un grand moment de solitude. La délégation qui l'accompagnait jusque-là est restée sur le tarmac.

Il n'a plus d'assistant pour lui venir en aide. Tel un enfant, démuni, obligé qu'il est de se confronter à la réalité de ce monde qu'il méconnaît totalement, le voilà désemparé. Son statut de roi ne le protège nullement des regards réprobateurs qui le jugent. Le roi est nu.

Et pendant qu'il déroule le fil de son récit et que l'escalator poursuit sa marche mécanique, le propos se fait plus précis. Dans le même temps, l'ensemble du dispositif prend progressivement tout son sens au regard du spectateur/auditeur.

« TEL UN ENFANT, DEMUNI, OBLIGÉ QU'IL EST DE SE CONFRONTER À LA RÉALITÉ DE CE MONDE QU'IL MÉCONNAIT TOTALEMENT, LE VOILÀ DÉSEMPARÉ. »

"LIKE A CHILD, POWERLESS, OBLIGED AS HE IS TO CONFRONT THE REALITY OF THIS WORLD OF WHICH HE KNOWS NOTHING, HE IS BEWILDERED."

## ON NARRATION

The artist's proposal takes the form of an installation made up of a video, a photographic portrait, and a soundtrack. The video is a fixed shot of an escalator moving upwards whose top cannot be seen. The portrait, meanwhile, is that of Chief Nayang Toukam, Inocent. We learn this by listening to the soundtrack.

Here, the chief reveals his identity and tells us about his first trip to France. Hesitations creep into his story, which tell of his discomfort at sharing with us what happened to him. He seems all the more embarrassed because, as we quite quickly understand, his image is somewhat tarnished by it. He seems destabilised from the moment he walks through the airport gate. Here begins a series of incidents that highlight his ignorance of the environment into which he is venturing.

He is particularly noticeable because he is dressed in his traditional chief's clothing. From the spectator's point of view, the story is not without humour. As for the protagonist, he is experiencing a moment of great solitude. The delegation that had been accompanying him until then remained on the tarmac.

He no longer has an assistant to help him. Like a child, powerless, obliged as he is to confront the reality of this world of which he knows nothing, he is bewildered. His status as king does not protect him at all from the disapproving looks that judge him. The king is naked.

And while he unwinds the thread of his story and the escalator continues mechanically working, the subject becomes clearer. At the same time, the whole arrangement gradually takes on its full meaning in the eyes of the spectator/listener.

THROUGH IT ALL,
I HAD TO REMAIN A KING

## DU DISPOSITIF

Il y a quelque chose de quasi clinique et froid dans ce dispositif, qui s'apparente à une dissection des composantes du récit : un décor, un personnage principal, une action. Chaque élément a une fonction. Peut-être une manière de souligner la matérialité du monde occidental et d'en accentuer la froideur. Vu sous cet angle, le monde moderne paraît déserté, voire déshumanisé.

Le plan serré sur l'escalator génère une sensation d'étouffement : ce dernier propose une ascension mais n'offre aucune échappée. *Climbing down*[1], en somme. De prime abord, rien ne justifie la présence de chacun des éléments qui composent l'installation. De sorte que c'est l'histoire qui nous est racontée par le chef qui nous permet, nous spectateurs, de trouver du sens à ce qui nous entoure : puissance du récit, pertinence de l'oralité, nécessité de la transmission.

Ainsi, comme par effet de résonance, nous nous trouvons en premier lieu dans une situation assez similaire à celle du narrateur : comme perdu dans le nouvel environnement dans lequel nous évoluons. Nous arrivons dans l'espace de l'installation de Charlotte Yonga sans trop savoir pourquoi la vidéo nous présente un escalator ni qui est la personne présente sur la photographie (quelque peu) pixélisée. Puis à l'écoute de la bande-son, nous relions chacun des éléments et nous trouvons progressivement leur raison d'être. Nous cheminons dans notre compréhension du dispositif en même temps que le récit du chef Nayang Toukam, Inocent, progresse vers le dénouement, lequel nous éclaire enfin sur le sens du titre.

« LE CHOIX DE LA FIGURE DU ROI DONNE AU RÉCIT DES ALLURES DE FABLE. »

"THE CHOICE OF THE FIGURE OF THE KING MAKES THE STORY FEEL LIKE A FABLE."

## ON THE ARRANGEMENT

There is something almost clinical and cold in this arrangement, akin to a dissection of the components of the story: a setting, a main character, an action. Each element has a function. Perhaps a way to emphasise the materiality of the Western world and accentuate its coldness. Seen in this light, the modern world seems deserted, even dehumanised.

The tight shot on the escalator generates a feeling of suffocation; the escalator offers an ascent but no escape. *Climbing down,*[1] in other words. At first glance, there is no justification for the presence of each of the elements that make up the installation. It is the story being told to us by the chief that lets us spectators find meaning in what surrounds us: the power of the narrative, the relevance of orality, the need for transmission.

Thus, as if by the effect of resonance, we find ourselves in the first place in a situation quite similar to that of the narrator: as if lost in the new environment in which we are evolving. We arrive in the space of Yonga's installation without really knowing why the video presents us with an escalator or who the person is that is present in the (somewhat) pixelated photograph. Then, by listening to the soundtrack, we connect each of the elements and we gradually find out why they are there. We travel in our understanding of the arrangement at the same time as the narrative of Chief Nayang Toukam, Inocent progresses towards its climax, which finally enlightens us as to the meaning of the title.

I DOMINATED EVERYTHING! I WAS THE TALLEST OF ALL THE OCCUPANTS OF THE PLANE. WELL, FOR ME, THIS WAS PRETTY NORMAL. I WAS KING, SO...

## POLYSÉMIQUE

Titre qui, bien qu'ayant un sens propre au récit, ne se restreint pas à celui-ci, mais au contraire en génère d'autres. Le grand écart est certes physique, mais il est aussi culturel. Il peut également être compris comme l'expression d'une dévaluation du statut du roi narrateur. La place qu'il occupait dans sa société n'a aucune incidence valable dans son nouvel environnement.

Comme il le dit : « Je dominais sur tout ! J'étais le plus grand de tous les occupants de l'avion. Bon, pour moi, c'était un peu normal, j'étais roi, donc… » Seulement, tout cela n'est qu'illusoire, comme nous le fait comprendre la suite de sa phrase : « Mais je ne savais pas que c'est parce que j'avais les coussins, les couvertures, tout ce qu'il fallait. » Ainsi, dans l'habitacle de l'avion, son sentiment de supériorité apparaît factice, artificiel et sans fondement.

Le choix de la figure du roi donne au récit des allures de fable. Cela participe du caractère universel de cette histoire et lui confère une dimension atemporelle. On songe alors à d'autres récits similaires qui relatent les déconvenues d'un personnage aux prises avec les us et coutumes d'une culture autre que la sienne.

Qu'il s'agisse des *Lettres persanes*[2] de Montesquieu ou des étonnants propos du chef de tribu Samoa, dans *Le Papalagui*[3] d'Erich Scheurmann, la migration reste définitivement une aventure teintée d'une certaine ambiguïté, comme le signalait l'écrivain Cheick Hamidou Kane dans son célèbre roman[4].

→ p. 36 | Charlotte Yonga, *Le Grand Écart* | *The Splits*, 2010-2016.
Prêt de l'artiste | Courtesy of the artist © 2023 - artness

[1] Titre d'une œuvre de Barthélémy Toguo, qui signifie « escalader vers le bas », et dont le thème est la relégation sociale qu'induit la position de migrant : *Climbing down*, collection du Musée de l'Histoire de l'Immigration, Paris, 2004.

[2] Le roman *Les Lettres Persanes* est publié au printemps 1721 à Amsterdam.

[3] *Le Papalagui : les étonnants propos de Touiavii, chef de tribu, sur les hommes blancs* est paru en 1920 en Allemagne, mais il aura fallu attendre le début des années 1980 pour qu'il soit publié en français.

[4] *L'Aventure ambiguë*, publié en 1962.

## MULTIPLE MEANINGS

A title which, although having a meaning specific to the story, is not limited to it, but on the contrary generates others. Doing the splits/the great gap is certainly physical, but it is also cultural. It can also be understood as an expression of a devaluation of the status of the narrator king. The place he occupied in his society has no valid impact in his new environment.

As he says, "I dominated everything! I was the tallest of all the occupants of the plane. Well, for me, this was pretty normal. I was king, so…" Only, all this is just an illusion, as the rest of his sentence makes us understand. "But I did not know that this was because I had the cushions, the blankets, everything that was needed." Thus, his sense of superiority in the cockpit of the plane appears contrived, artificial, and unfounded.

The choice of the figure of the king makes the story feel like a fable. This contributes to the universal character of this story and gives it a timeless dimension. We then think of other similar stories that tell of the disappointments of a character struggling with the habits and customs of a culture other than his own.

Whether it is Montesquieu's *Persian Letters*[2] or the astonishing words of the Samoan tribal chief in Erich Scheurmann's *The Papalagi*,[3] migration remains definitively an adventure tinged with ambiguity, as the writer Cheikh Hamidou Kane already pointed out in his famous novel.[4]

[1] Title of a work by Barthélémy Toguo, whose theme is the social downgrading which comes with migrant status. *Climbing down*, Collection of the Musee de l'Histoire de l'immigration (Museum of History and Immigration), Paris, 2004.

[2] The novel, *Les Lettres Persanes (The Persian Letters)*, was published in spring 1721 in Amsterdam.

[3] *Le Papalagui : les étonnants propos de Touiavii, chef de tribu, sur les hommes blancs (The Papalagi: The astonishing words of Touiavii, tribal chief, about white men)* appeared in 1920 in Germany, but was only published in French at the start of the 1990s.

[4] *L'aventure ambiguë (Ambiguous Adventure)*, published in 1962.

# EN QUÊTE D'ELLES ET DE SOI

AUX SOURCES DE LA SPIRITUALITÉ

TEXTE / WORDS
NADEIGE LAURE NGO NLEND

CARINE
MANSAN CHOWANEK

# IN SEARCH OF THEMSELVES AND THE SELF

AT THE SOURCES OF SPIRITUALITY

# ETHIOPIAN

Soixante-dix-sept, c'est le nombre de bustes noirs composant *Ethiopian*, la monumentale sculpture de Carine Mansan Chowanek présentée dans l'exposition *Memoria : récits d'une autre Histoire*. Soixante-dix-sept, comme le chiffre du pardon fraternel dans la tradition biblique, et noirs, comme la bien-aimée du Livre des Cantiques. Généreuse de renvois à la tradition judéo-chrétienne, cette œuvre-récit, qui retentit comme un requiem en mémoire d'une mère disparue et dont les nombreuses occurrences bibliques imprègnent de spiritualité l'ensemble de la série, est à la fois un voyage au cœur de l'intime et du sacré, une rencontre de l'autre, de Dieu et de l'amour, et la transmission de traditions et de valeurs.

Le voyage dans *Ethiopian,* c'est tout d'abord les différentes matières (argile et bronze) qu'explore l'artiste dans la réalisation de ses bustes et qui, combinées au style abstrait qu'elle adopte, confèrent à son processus créatif spontanéité et liberté, et à son œuvre, sensibilité et authenticité.

Authentique, *Ethiopian* l'est par le refus de son auteure d'un univers de représentations convenues, symbolisant la Vierge en une madone immaculée. À cette image lisse d'une femme parfaite mais inaccessible, l'artiste préfère un modèle plus sombre, proche des divinités chtoniennes[1] : une Vierge des souterrains, noire et humaine, noire et belle !

Seventy-seven is the number of black busts that make up *Ethiopian*, the monumental sculpture by Carine Mansan Chowanek featured in the exhibition *Memoria: accounts of another History.* Seventy-seven, like the number of times Biblical tradition tells brothers to forgive one another, and black, like the beloved of the Song of Songs. Generous in its references to the Judeo-Christian tradition, this story-work—which sounds like a requiem in memory of a missing mother and whose numerous biblical occurrences imbue the whole series with spirituality—is at once a journey to the heart of the intimate and the sacred, an encounter with the other, with God and love, and the transmission of traditions and values.

The journey in *Ethiopian* is first of all the different materials (clay and bronze) that the artist explores in realizing her busts and which, combined with the abstract style that she adopts, give spontaneity and freedom to her creative process and sensitivity and authenticity to her work.

*Ethiopian* is authentic through its author's rejection of a universe of conventional representations, symbolising the Virgin as an immaculate Madonna. Rather than this smooth image of a perfect but inaccessible woman, the artist prefers a darker model, close to the chthonic[1] divinities: a Virgin of the underground, black and human, black and beautiful!



Pour rencontrer son égérie, l'artiste reconstitue, dans une démarche quasi initiatique, l'itinéraire de la longue et douloureuse agonie maternelle. Il la mènera là où tout a commencé, à Rocamadour, haut lieu de la dévotion mariale en Europe[2]. Dans le silence des cryptes où elle se recueille, dans l'obscurité des nefs où elle s'agenouille, elle peut braver le douloureux souvenir du deuil en se remémorant les années de souffrances passées. Au terme de ce pèlerinage religieux aux sources de la pure tradition catholique, l'artiste, enfin guérie de ses meurtrissures, peut alors renaître à la vie et à l'amour. Cette étape franchie, la quête démarrée vingt ans plutôt dans la douleur n'est pas pour autant achevée. Réinvestie de nouvelles requêtes, elle entame alors un retour à la fois personnel et artistique aux sources ancestrales, en Afrique, dans un cheminement esthétique qu'elle définit elle-même comme discontinu, jamais clôturé, toujours sur la brèche.

On retrouve un écho de cet exigeant processus de purification et de réalisation de soi par l'épreuve dans la technique de fonte à la cire perdue, choisie par la plasticienne, dans une quête constante d'excellence artistique. C'est ainsi que naissent par la flamme, le feu et la fonte, les soixante-dix-sept bustes de bronze de la série *Ethiopian*. Par-delà la recherche d'une meilleure qualité et la répétition des gestes de création, les nombreuses occurrences de la figure de la Vierge présentes dans l'ensemble de l'œuvre, telles des grains de chapelet récités, incitent à la méditation intérieure tout en appelant à la découverte du culte marial.

« UNE VIERGE DES SOUTERRAINS, NOIRE ET HUMAINE, NOIRE ET BELLE ! »

"A VIRGIN OF THE UNDERGROUND, BLACK AND HUMAN, BLACK AND BEAUTIFUL!"

To meet her muse, the artist reconstitutes, almost like an initiation, the journey of long and painful maternal agony. It will take her to where it all began, to Rocamadour, a centre of Marian devotion in Europe.[2] In the silence of the crypts where she meditates, in the darkness of the naves where she kneels, the artist can brave the painful memory of mourning by recalling the years of past suffering. At the end of this religious pilgrimage to the sources of pure Catholic tradition, the artist, finally cured of her bruises, can then be reborn to life and love. After taking this step, the quest begun twenty years earlier, in pain, is still not complete. Reinvested with new requests, the artist then embarks on a personal and artistic return to ancestral sources, in Africa, in an aesthetic journey that she herself defines as discontinuous, never closed, still a work in progress.

We find an echo of this demanding process of purification and self-realisation through ordeal in the lost wax-casting technique, chosen by the author in a constant quest for artistic excellence. This is how the seventy-seven bronze busts of the *Ethiopian* series are born through flame, fire, and melting. Beyond the search for better quality and the repetition of creative gestures, the many occurrences of the figure of the Virgin present throughout the work, like rosary beads being recited, encourage inner meditation while inviting the discovery of the cult of Mary.

Inspiré d'anciennes coutumes de vénération des statues reliquaires, par la suite récupérées et christianisées, le culte marial ici célébré renvoie à un système de représentations et de valeurs dont la transmission, tant dans la société moyenâgeuse de l'Occident chrétien dans laquelle il se développe que sur les terres arides des visages brûlés (Aithiopia) où prend naissance l'œuvre éponyme, est assurée par la femme.

Mais *Ethiopian* affirme aussi, à travers l'assemblage géométrique des effigies féminines en une unique structure monumentale, la condition universelle des femmes. Désormais unies dans le vaste mouvement de la sororité internationale, en raison d'innombrables luttes menées à travers l'Histoire contre diverses formes d'oppressions, les femmes, indépendamment de leurs réalités sociales, trouvent dans les liens que tissent entre elles les souffrances partagées, les défis communs à relever et des aspirations similaires, les ressources nécessaires pour affronter leurs singulières destinées. Une solidarité que traduisent à leur manière les figurines de l'artiste, à travers la similitude de leurs crânes nus, l'alignement en forme de pyramide de leurs bustes, l'expression uniformément tourmentée et silencieuse de leurs visages face à l'indicible douleur qui, toutes, les accablent. On est par ailleurs tenté de voir dans l'omniprésence de la couleur noire – unique gamme chromatique choisie pour réaliser l'ensemble des sculptures – une tentative de l'artiste d'abolir les frontières générationnelles, culturelles, géographiques et sociales qui, tout en divisant les femmes, les singularisent.

Car singulières, les Vierges de Carine Mansan Chowanek le sont également. Qu'elles soient sculptées, peintes ou dessinées, elles traduisent, grâce à la spécificité de chacun des traits de leur visage, la diversité des aspects de la féminité par-delà les âges et les cultures : toutes noires des brûlures de la vie et belles, chacune à sa manière.

[1] Divinités grecques liées à la terre, aux enfers.

[2] La Vierge Noire se trouve dans la chapelle Notre-Dame de Rocamadour.

Inspired by ancient customs of veneration of reliquary figures, subsequently recovered and Christianised, the Marian cult celebrated here refers to a system of representations and values whose transmission is achieved by women, both in the medieval society of the Christian West in which it was developed and on the arid lands of burnt faces (*Aithiopia*) where the eponymous work originates.

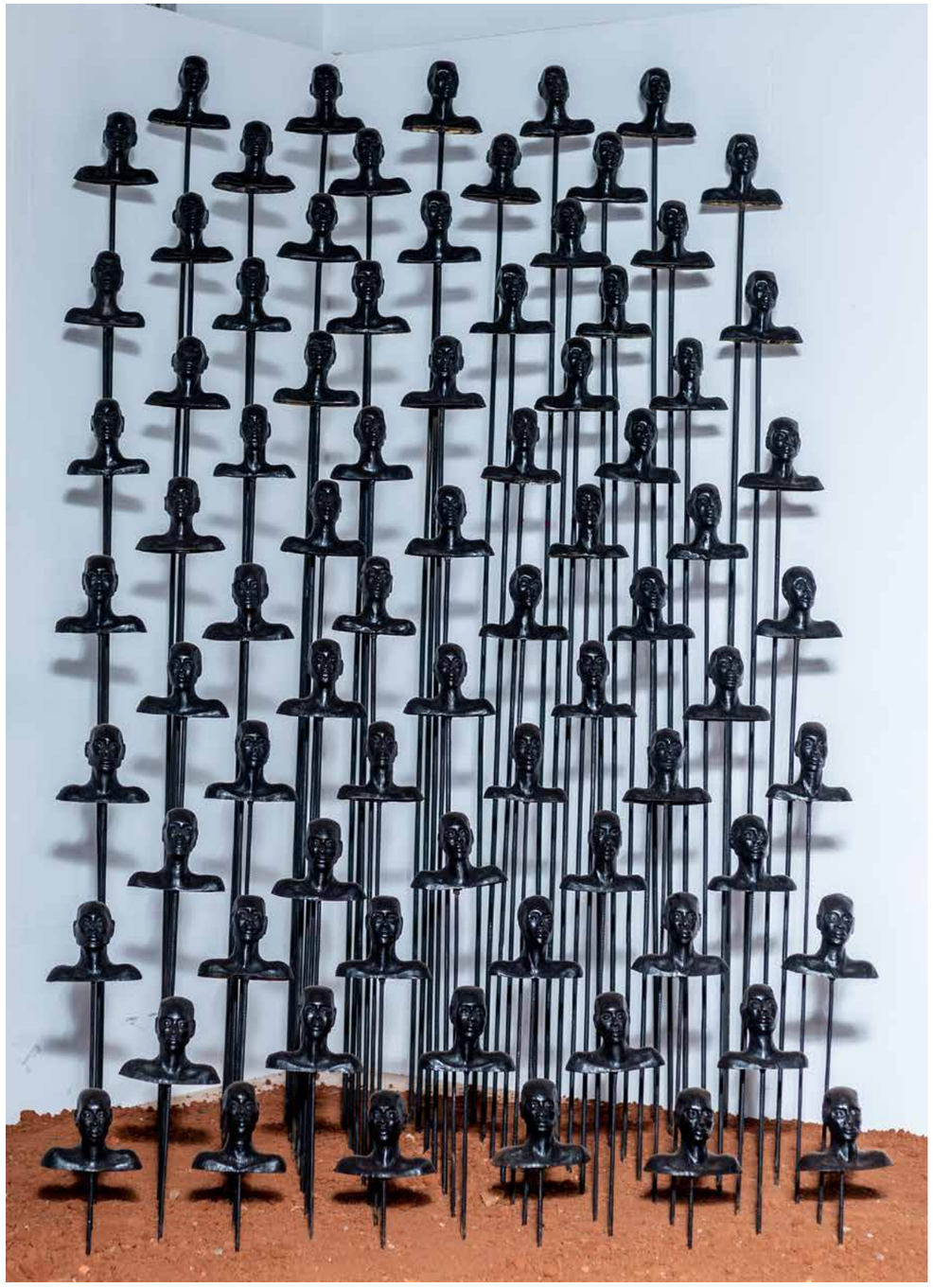
But *Ethiopian* also affirms, through the geometric assembly of female effigies in a single monumental structure, the universal condition of women. Now united in the vast movement of international sisterhood, due to the countless struggles waged throughout history against various forms of oppression, women—regardless of their social realities—find in the bonds which shared sufferings weave between them shared challenges to be met and similar aspirations; the resources necessary to face their unique destinies. A solidarity that the author's figurines convey in their own way, through the similarity of their bare skulls, the pyramid-shaped alignment of their busts, the uniformly tormented and silent expression of their faces in the face of unspeakable pain which overwhelms them all. We are also tempted to see in the omnipresence of the color black—the only chromatic range chosen to create all the sculptures—an attempt by the author to abolish the generational, cultural, geographical, and social boundaries which, while dividing women, single them out.

For Carine Mansan Chowanek's Virgins are singular too. Whether sculpted, painted, or drawn, they reflect, thanks to the specificity of each of their facial features, the diversity of aspects of femininity across ages and cultures: all black from the burns of life and beautiful, each in her own way.

[1] Greek deities linked to the earth, to the underworld.

[2] The Black Virgin is found in the chapel of Notre-Dame de Rocamadour.





→ pp. 38, 39, 43 | Carine Mansan Chowanek, *Ethiopian*, 2019.
Prêt de l'artiste | Courtesy of the artist © 2023 - Serenah Pictures/Institut français du Cameroun

# LE RÉVEIL DES PUISSANCES SOURDES

TEXTE / WORDS
JULIE DIABIRA

GEORGINA MAXIM &
TULI MEKONDJO

# THE REAWAKENING OF MUTED POWERS

« EN GLANANT LEURS SOURCES DANS UN TEMPS ET UNE GÉOGRAPHIE LIBRES, ELLES CONTENT À PRÉSENT LEURS PROPRES HISTOIRES AVEC DES LANGUES PUISSANTES. »

Les récits se créent par enchevêtrement. D'un récit, seul subsiste son souvenir, une reformulation perpétuelle, une répétition de la parole prononcée, de la trace imprimée ou du chant que l'on est à même de reproduire partiellement. Les artistes Tuli Mekondjo et Georgina Maxim se réapproprient les récits entendus. En glanant leurs sources dans un temps et une géographie libres, elles content à présent leurs propres histoires avec des langues puissantes. Dans leur ardente manière de créer réside ce désir de faire revenir d'entre les temps des liens d'attachement.

Les symboles intriqués dans leurs œuvres marquent le rythme et l'orientation des lignes sur lesquelles elles s'engagent. Leur mouvement atteste d'une vitalité regagnée, d'une dignité, d'un dialogue avec ces forces réhabilitées. Elles partagent cette volonté de transcender les acquis, les pertes et les deuils, et révèlent leur patrimoine par une voie d'intercession. Leurs actions artistiques font irruption dans le vide laissé par l'effacement résultant du déroulement du temps en fuite. S'impriment alors sur leurs reliefs habités, les traces de leurs œuvres, témoins de leur quête d'une mémoire réincarnée.

Stories are created by entanglement. Of a story, only its memory remains, a perpetual reformulation, a repetition of the spoken word, the trace printed, or the song that we are capable of reproducing in part. The artists Tuli Mekondjo and Georgina Maxim reclaim heard stories. Gleaning their sources from free time and geography, they now tell their own stories with powerful languages. In their ardent route to creation lies this desire to bring back bonds of attachment from times gone by.

The intricate symbols in their works mark the rhythm and direction of the lines on which they engage. Their movement attests to a regained vitality, a dignity, a dialogue with these rehabilitated forces. They share this desire to transcend gains, losses, and grieving, and reveal their heritage by way of intercession. Their artistic actions burst into the void left by the erasure resulting from the unfolding of runaway time. The traces of their works are then imprinted on their inhabited reliefs, witnesses of their quest for a reincarnated memory.

"GLEANING THEIR SOURCES FROM FREE TIME AND GEOGRAPHY, THEY NOW TELL THEIR OWN STORIES WITH POWERFUL LANGUAGES."

→ Tuli Mekondjo, *Afrotekismo*, 2017.
Prêt de l'artiste et Guns & Rain, Johannesbourg | Courtesy of the artist and Guns & Rain, Johannesburg © 2023 - Serenah Pictures/ Institut français du Cameroun

→ Georgina Maxim, *This whole place will become a memory*, 2021.
Prêt de l'artiste et 31 Project, France | Courtesy of the artist and 31 Project, France © Studio Shapiro

→ pp. 44, 45, 47 | Georgina Maxim, *Dear Fesmeri and Mareni, the dress doesn't fit*, 2022. Prêt de l'artiste et 31 Project, France | Courtesy of the artist and 31 Project, France © Nicolas Brasseur

Tuli Mekondjo intervient dans le champ du récit national de la Namibie. Par l'attention qu'elle porte aux langues de son pays, au sens des reconfigurations des terres, aux confiscations culturelles et à l'exil, elle réalise des œuvres qui s'affranchissent de l'espace et de leur temps, telles des compositions libres prenant racine au plus profond de son lieu d'origine et par-delà les générations qui l'ont précédée. Pour la performance *Afrotekismo*, elle crée un rituel à partir de pratiques héritées de son village, exprimant ainsi la nécessité de réanimer ces puissances.

À Windhoek, à l'heure où la foule se presse dans les rues commerçantes, des sons quotidiens venus de l'ombre d'un village résonnent. Ils s'insinuent par une brèche dans la ville, ouverte par la présence de l'artiste. Tuli Mekondjo porte un costume de raphia en référence au totem de son clan : « *Ovakwanaidhi* », « le peuple de l'herbe ». Elle avance comme une vague, rien n'entrave son parcours. Sa démarche est d'un seul tenant, précise, intégrée telle une évidence. Son action semble contenir des millénaires de répétitions de ces gestes. Jaillit de cet acte, l'urgence de clamer les voix des coutumes sacrées avant qu'elles ne s'étiolent dans l'oubli collectif.

Le film saisit un monde parcellaire, cousu d'extraits transposés, de fragments rassemblés par l'artiste. Posant en quelques minutes, dans le clos de ses mouvements, une sonde impermanente qui agite par surprise les regards. Elle s'empare d'une place comme d'une porte du temps. Se peut-il que cet instant fasse ressurgir en chacun un fragment de son origine ? Tuli Mekondjo célèbre l'événement primordial, l'acte fondateur. Elle invite à imaginer comment recomposer des narrations par-delà toute conformité aux nouveaux lieux communs. « *We always remember home* », dit-elle. Comme un recommencement à l'endroit où l'éloignement menace de faire sombrer les héritages dans les zones refoulées de l'esprit, son récit est chargé des voix passées, des replis de l'existence au sein d'un clan, des vies d'avant les errances.

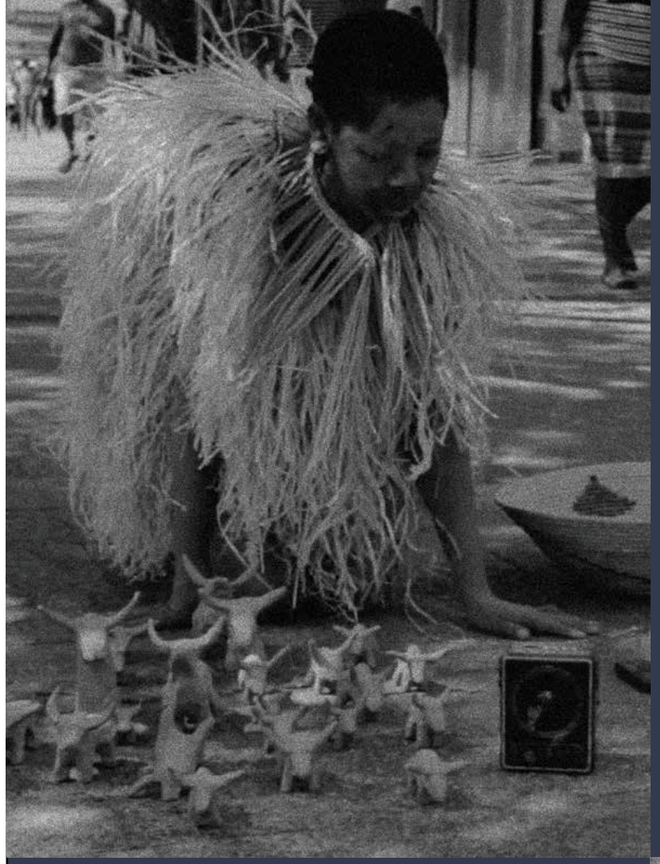
Mekondjo works on the national narrative of Namibia. Through the attention she pays to the languages of her country, to the meaning of land reconfigurations, cultural confiscations, and exile, she creates works that free themselves from space and time, such as free compositions taking root deep in her place of origin and beyond the generations that came before her. For her *Afrotekismo* performance, she creates a ritual from the inherited practices of her village, thus expressing the need to reanimate these powers.

In Windhoek, when crowds throng the shopping streets, everyday sounds from the shadow of a village ring out. They sneak in through a breach in the city, opened up by the artist's presence. Mekondjo wears a raffia costume that refers to her clan's totem: *Ovakwanaidhi,* "the grass people." She moves like a wave, nothing hinders her passage. Her approach is unitary, precise, integrated as part of the process. Her action seems to contain millennia of repetitions of these gestures. Springing from this act is the urgent need to claim the voices of sacred customs before they wither into collective oblivion.

The film captures a fragmented world, sewn of transposed extracts, fragments brought together by the artist. Inserting a temporary probe, in minutes, within the enclosure of her movements, that draws the gaze through surprise. She takes over a place like a door through time. Could this moment bring back to everyone a fragment of their origin? Mekondjo celebrates the primordial event, the founding act. She invites us to imagine how to recompose narratives beyond any conformity to new platitudes. "We always remember home," she says. Like a new start at the place where remoteness threatens to sink legacies into repressed areas of the mind, her story is loaded with past voices, with the ups and downs of existence within a clan, with lives before wanderings.



→ Tuli Mekondjo, *Afrotekismo*, 2017.
Prêt de l'artiste et Guns & Rain, Johannesbourg | Courtesy of the artist and Guns & Rain



*Exhorter, remuer, troubler les eaux, opérer des métamorphoses*

*Le son transpose l'événement.*

*Le décor sonore habite la rue, arrête le flux des passants.*

*Un groupe fait cercle.*

*Les chants d'oiseaux, les bruits de la basse-cour, la vie animale se fait entendre.*

*Un troupeau sort de terre, fait de pièces d'argiles.*

*La guide les piétine.*

*Ils ne sont que matière informe.*

*Elle arrose la terre, le ciel pleut.*

*Le sol se charge d'un pouvoir.*

*La forme d'un bœuf se fige.*

*Urge, stir, trouble the waters, effect metamorphoses*

*Sound transposes event.*

*The soundscape inhabits the street, stops the flow of passers-by.*

*A group forms a circle.*

*Birdsong, farmyard noises, animal life is heard.*

*A herd comes out of the ground, made of pieces of clay.*

*The [woman] guide tramples them.*

*They are only shapeless matter.*

*She waters the earth, the sky rains.*

*The ground takes on a power.*

*The shape of an ox solidifies.*

## « GEORGINA MAXIM DONNE FORME À UNE VOIX ÉTEINTE QUI SE TIENT ENCORE DANS L'ESPACE DE LA MÉMOIRE. »

Georgina Maxim se positionne au plus proche de la relation avec les personnes de son entourage, en tissant des formes singulières, détournées. L'abstraction devenue de l'habit semble nécessaire pour se parer à l'abandon. Ses « œuvres-mémoires » restaurent ses souvenirs par adjonction, distorsion. L'artiste les fixe au cours d'un processus de création vers une résistance à l'oubli. Elle donne forme à une voix éteinte qui se tient encore dans l'espace de la mémoire. En reconnaissance pour ces vies, ces personnes qui impriment sur l'existence humaine leur passage, leur exception, leur immémoriale présence. L'artiste entretient une conversation au-delà du monde physique avec les êtres, comme s'ils pouvaient résister à leur propre fin. Elle transforme par la suture l'état d'absence, allant contre l'inertie de l'acceptation de l'éloignement. L'empreinte de la matière brodée, cousue, tissée s'étend à la sensorialité. Se défaisant des nœuds vers l'apaisement, elle consolide ses relations par le rapiècement, la sublimation de l'existant.

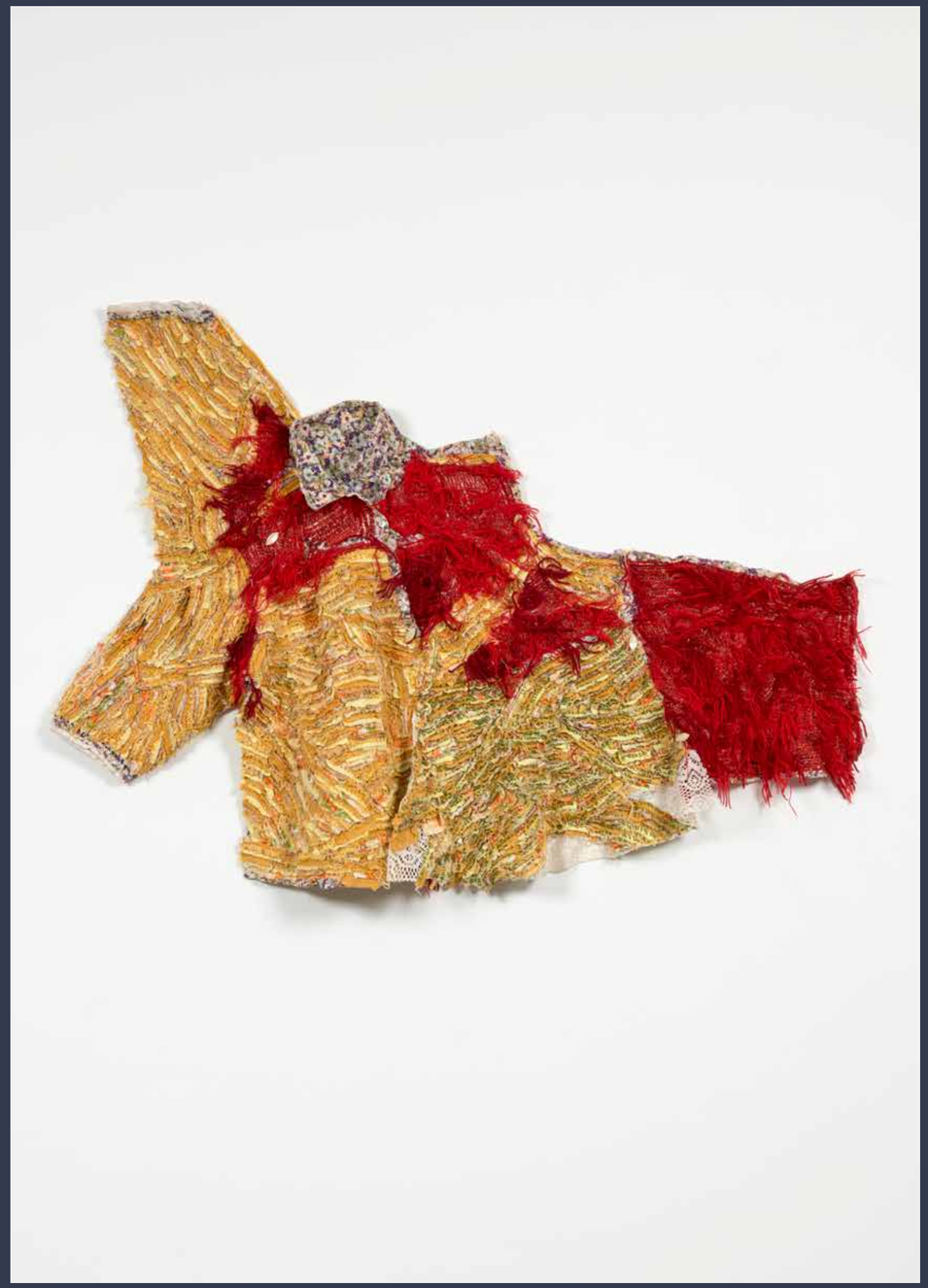
Georgina Maxim travaille à partir de vêtements portés qui ont appartenu à ses proches. L'artiste nomme ses œuvres comme des adresses envers eux. Se détournant des usages, à partir de la structure initiale qu'elle retravaille jusqu'à l'esthétique libérée, elle crée un hommage à travers l'objet d'appartenance. Les habits redeviennent des matières abstraites, à en faire dériver nos imaginaires, tels des sujets de vulnérabilité. Par l'accumulation de symboles, de points, de techniques héritées, sans machine, elle reprend la main, l'ascendant sur l'origine. Mettant en relief des pans de sa mémoire à travers ces parures totémiques, bien au-delà du maillage, la forme soutient le fond de ses souvenirs. À mains libres, affleurant les réminiscences, charriant les évocations pour leur redonner une vitalité et faire entendre leur présence au monde, elle nous appelle à considérer comme possible l'itinérance de la mémoire intérieure des relations.

Georgina Maxim comes as close as possible to the relationship with familiar people by weaving unusual, altered shapes. Abstraction that has become clothing seems necessary to take precautions against abandonment. Her "memory works" restore her memories by addition, distortion. The artist fixes them during a creative process looking to resist oblivion. She gives shape to an extinct voice that still remains in the space of memory, in gratitude for these lives, these people who print on human existence their passage, their exceptionality, their immemorial presence. The artist is having a conversation beyond the physical world with these beings, as if they could resist their own end. She transforms the state of absence through sewing, going against the inertia of accepting separation. The imprint of the embroidered, sewn, woven material stretches into sensory appeal. Untying knots and moving towards healing, she consolidates her relationships by patching up and sublimating what exists.

Maxim works using worn clothes that belonged to her relatives. The artist names her works as addresses to them. Turning away from practical uses, starting from the initial structure that she reworks to a liberated aesthetic, she creates a tribute through the object they owned. Clothes become abstract materials again, to make our imaginations drift from them, like areas of vulnerability. She resharpens her skills and gains ascendancy over the original material through the accumulation of symbols, points, inherited techniques, without a sewing machine. Putting into focus sections of her memory through these totemic ornaments, well beyond the usual internal linking, the shape supports the background of her memories. With a free hand, bringing reminiscences to the surface, carrying evocations to restore their vitality and make their presence heard in the world, she calls on us to consider possible the homelessness of relationship's inner memory.

## "MAXIM GIVES SHAPE TO AN EXTINCT VOICE THAT STILL REMAINS IN THE SPACE OF MEMORY."





→ Georgina Maxim, *This whole place will become a memory*, 2021.
Prêt de l'artiste et 31 Project, France | Courtesy of the artist and 31 Project, France © Studio Shapiro

# ENTRELACEMENTS
## INTERTWINING

« EN COMMUN, LES DEUX ARTISTES SOULÈVENT, DANS LEUR LIBERTÉ DE CRÉATION, LA NÉCESSITÉ DE RÉACTIVER LE PASSÉ [...] »

En commun, les deux artistes soulèvent, dans leur liberté de création, la nécessité de réactiver le passé et invitent à revivre des événements marquants d'un communauté, d'une vie physique et symbolique.

De la vie pastorale s'éloignant inexorablement, Tuli Mekondjo restitue dans l'espace urbain les sons de son village, emportant ses figurines de bétail qu'elle fond pour recomposer une pièce d'argile plus importante. De la vie familiale entaillée par le deuil, par la chair absente, Georgina Maxim convoque les liens qui résistent à la perte et l'esprit de transmission dans la généalogie féminine.

L'enjeu de leur travail embrasse l'existence des mythes et des subsistances des corps. Ce qui traverse les pays, les régions et les terres des gens. Leurs vérités oniriques et leurs espoirs se déploient à chacun de leur geste artistique. Elles refondent intimement de nouvelles conditions d'émergence de leurs systèmes autonomes de recueillement et d'affiliation à des valeurs lésées par les fables modernes teintées de dramaturgie du passé.

What these two artists have in common is that they raise, through their freedom of creation, the need to reactivate the past and invite us to relive the significant events of a community, of a physical and symbolic life.

Inexorably moving away from pastoral life, Tuli Mekondjo brings back the sounds of her village to the urban space, carrying her cattle figurines that she melts to recompose a larger piece of clay. From family life eaten away by mourning, by absent flesh, Georgina Maxim summons the bonds that resist loss and the spirit of transmission in female genealogy.

The challenge of their work embraces the existence of myths and of what bodies need. What crosses countries, regions, and the lands of people. Their dreamlike truths and their hopes unfold with each artistic gesture. They intimately rebuild new conditions for the emergence of their autonomous systems of contemplation and affiliation to values injured by modern fables tinged with the drama of the past.

"WHAT THESE TWO ARTISTS HAVE IN COMMON IS THAT THEY RAISE [...] THE NEED TO REACTIVATE THE PAST [...]"



→ Tuli Mekondjo, *Afrotekismo*, 2017.
Prêt de l'artiste et Guns & Rain, Johannesbourg | Courtesy of the artist and Guns & Rain

2

# INTERROGER LA DIMENSION POLITIQUE DE LA MÉMOIRE

# QUESTIONING THE POLITICAL DIMENSION OF MEMORY

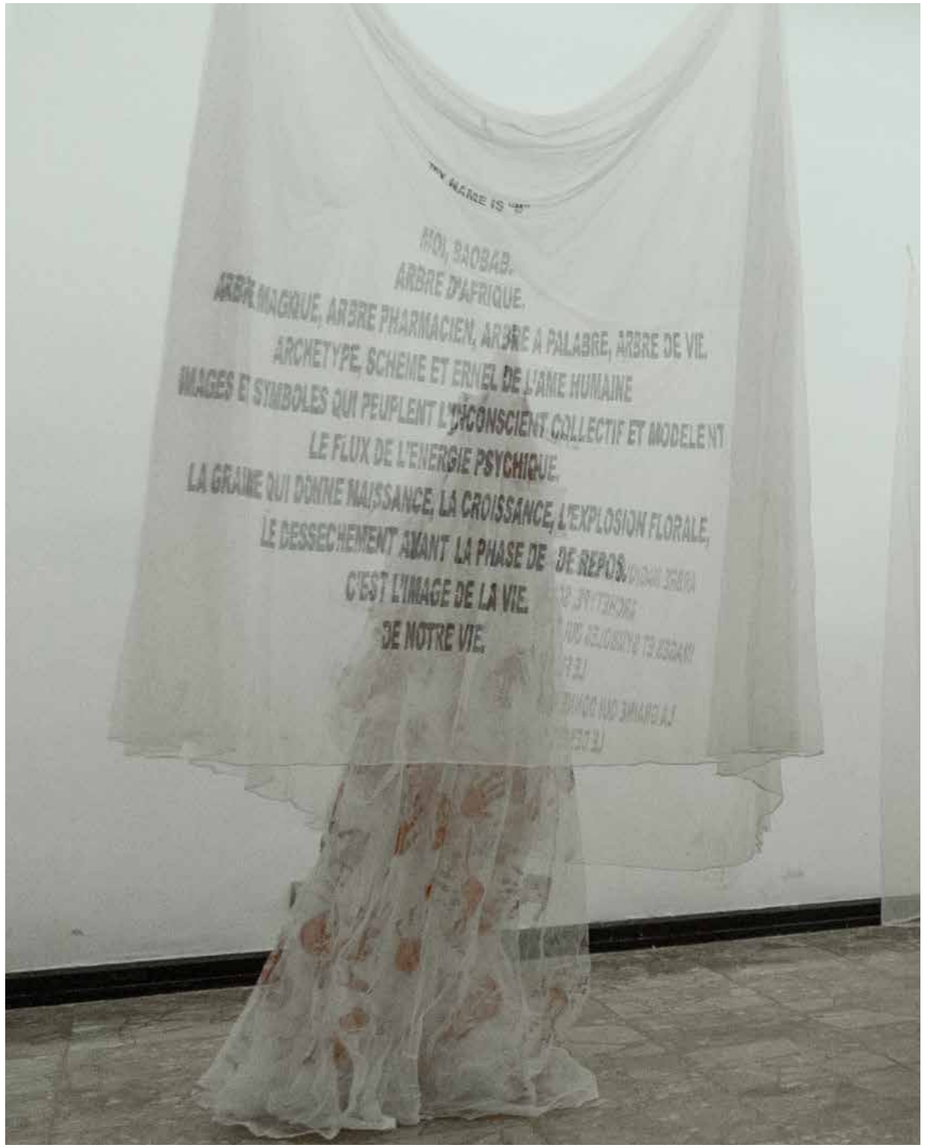
# LA LUMIÈRE DE NOS ÂMES

TEXTE / WORDS
WILLIAM MPAH DOOH

RUTH
BELINGA

# THE LIGHT OF OUR SOULS

« LA FORÊT, POUMON DE LA PLANÈTE, EST AUSSI LE TÉMOIN DE L'HISTOIRE DU MONDE. »




→ pp. 56, 57, 58, 61 | Ruth Colette Afane Belinga, *Ma moustiquaire imprégnée*, 2023.
Prêt de l'artiste | Courtesy of the artist © 2023 - Serenah Pictures/Institut français du Cameroun



"THE FOREST, OUR PLANET'S LUNG, ALSO BEARS WITNESS TO THE HISTORY OF THE WORLD."

La forêt, poumon de la planète, est aussi le témoin de l'histoire du monde. Elle nous apporte l'oxygène, la fraîcheur ou tout simplement la vie. Ruth Afane[1] Belinga en porte fièrement le nom. Un lien prémonitoire qui la mène depuis des années à lutter contre la déforestation et contre toute forme d'inégalité et de violence.

Dans son installation *Ma moustiquaire imprégnée,* l'artiste tisse de manière métaphorique le parallèle entre la déforestation et les violences faites aux jeunes filles. Elle s'inspire des croyances du peuple indien Achuar, pour qui les plantes ont le même statut que les humains et qui croient au caractère sacré des forêts. Pour elle, les hommes ont perdu la puissante dimension spirituelle de celles-ci et le lien étroit et nécessaire qui les unit à la terre et à son écosystème. À travers son travail, Ruth Belinga affirme que si l'humain se réconciliait avec la nature, cela influencerait positivement sa relation avec son semblable.

The forest, our planet's lung, also bears witness to the history of the world. It brings us oxygen, coolness, or simply life. Ruth Afane[1] Belinga proudly bears its name, a premonitory connection that has led her for years to fight against deforestation and against all forms of inequality and violence.

In her installation, *Ma moustiquaire imprégnée (My impregnated mosquito net)*, the artist metaphorically weaves a parallel between deforestation and violence against young girls. She is inspired by the beliefs of the Achuar Indian people, for whom plants have the same status as humans and who believe in the sanctity of forests. For Belinga, people have lost the powerful spiritual dimension of plants and the forest and the close and necessary link that unites them to the earth and its ecosystem. Through her work, she asserts that, if humans were reconciled with nature, it would have a positive influence on their relationship with their fellow humans.

# MA MOUSTIQUAIRE IMPRÉGNÉE

## MY IMPREGNATED MOSQUITO NET

Dans l'œuvre réalisée pour *Memoria : récits d'une autre Histoire,* l'artiste aborde la thématique du viol et se dresse, telle la déesse grecque Artémis, comme la femme-nymphe protectrice de la forêt. Elle interroge nos silences complices face à de pareils crimes. En choisissant de s'exprimer sur la souillure du corps de la jeune fille et en la comparant à la forêt profanée, Ruth Afane Belinga souhaite dénoncer cette violence. Les branches de l'arbre, les lianes comme la moustiquaire sont des éléments de protection et souvent les témoins de notre intimité enfouie ou révélée. L'espace intime, le refuge qu'est la chambre devient le théâtre de scènes obscures. Nathalie Schweighoffer, citant une victime d'inceste, écrit : « Ma chambre n'est plus ma chambre, mon petit coin à moi, mon monde à moi, où je faisais des rêves, où je m'inventais des histoires magiques. Il a tout gâché, tout sali. Ce n'est plus chez moi, ni à moi, c'est une chambre banale, froide avec un lit et une porte. Et il ouvre cette porte, il vient sur ce lit, et il me salit [2]. »

Telle une veilleuse, Ruth Afane Belinga observe et pose son regard sur ces actes ignobles. Son travail use de symboles et les moustiquaires accrochées en sont un des éléments d'illustration. Ces délicates toiles censées nous protéger se referment comme une cage autour d'un arbre ou d'un corps convoité et souillé. Suspendue par des crochets, tels les crocs d'un bourreau, ligotée par des fils transparents que personne ne distingue, cette moustiquaire est prise au piège. Il faut que l'ignoble acte perpétré soit silencieux. La toile devient par la force des choses complice de cet outrage. Sa transparence, comme pour s'amender, nous laisse tout de même entrevoir ces récits sombres et ces secrets enfouis. En les dénonçant, Ruth Belinga apporte une bouffée d'oxygène. Mais elle nous renvoie aussi à nos responsabilités : « Le silence est d'or, mais parfois il est lâche, corrompu et coupable, complice de ce qu'il cache », écrit Kery James[3].

Par ce travail, l'artiste éveille des consciences et fait parler la voix des sans voix. Elle préserve notre mémoire collective, notre futur, et nous donne l'espoir de voir rayonner la lumière de nos âmes.

[1] *Afane* signifie « forêt ».

[2] Nathalie Schweighoffer, *J'avais douze ans*, France-Loisirs, 1990.

[3] *Pleure en silence*, Kery James, 2008.

In a work created for *Memoria: accounts of another History,* the artist addresses the theme of the rape of the female body and stands up, like the Greek goddess Artemis, as the protective nymph-woman of the forest. She questions our complicit silences in the face of such crimes. By choosing to express herself on the defilement of the girl's body and comparing it to the desecrated forest, Belinga wants to denounce this violence. Tree branches, vines, and the mosquito net are elements of protection and often the witnesses of our buried or revealed intimacy. The intimate space, the refuge that is the room becomes the theatre of dark scenes. Nathalie Schweighoffer, quoting a victim of incest, writes: "My room is no longer my room, my little corner, my own world, where I dreamed, where I invented magical stories. And he opens this door, he comes to this bed, and he soils me."[2]

Like a watchful night-light, Belinga observes these despicable acts. Her work uses symbols and the mosquito nets hung up are one of the illustrative elements. These delicate cloths that are supposed to protect us close like a cage around a coveted and soiled body. Suspended on hooks, like the fangs of an executioner, bound by transparent wires seen by no one, this mosquito net itself is trapped. The despicable act perpetrated must be silenced. The cloth becomes by fore of circumstances complicit in this outrage. Its transparency, as if to make amends, still lets us glimpse these dark stories and buried secrets. By denouncing them, Belinga brings a breath of fresh air. But she also reminds us of our responsibilities. "Silence is golden, but sometimes it is cowardly, corrupt, and guilty, complicit in what it hides," writes Kery James.[3]

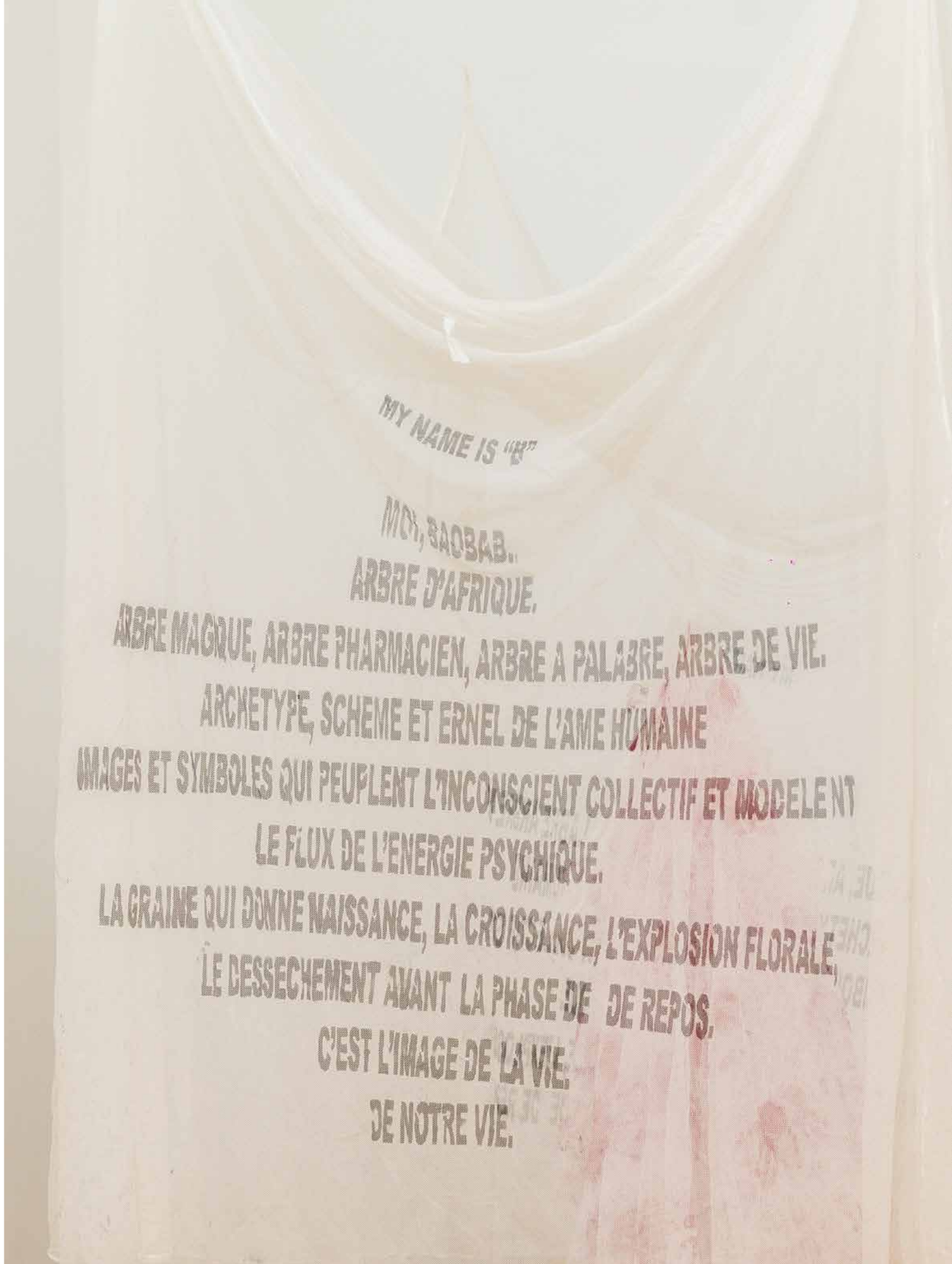
Through this work, the artist awakens consciences and makes the voice of the voiceless speak. She preserves our collective memory, our future, and gives us hope to see the light of our souls shine.

[1] *Afane* means "forest."

[2] Nathalie Schweighoffer, *J'avais douze ans (I was 12)*, France-Loisirs, 1990.

[3] *Pleure en silence*, Kery James, 2008.





# PRESENT OF

TEXTE / WORDS
RACHEL MARIEMBE

JUSTINE
GAGA

# THE PAST!

« L'ARTISTE S'INTERROGE SUR COMMENT ET À PARTIR DE QUEL MOMENT L'HISTOIRE QUI SE CONSTRUIT AU PRÉSENT DEVIENT UN SOUVENIR. »

De l'exposition *Memoria : récits d'une autre Histoire,* il se dégage une évidence : l'opportunité donnée aux artistes femmes de s'exprimer sur la question de la mémoire. Celle-ci convoque l'individuel dans un contexte hétérogène de sociétés aux identités plurielles et au passé collectif et percute un présent en coconstruction. Faire appel à cette mémoire, c'est éprouver le soi collectif pour signifier « les dits et les non-dits du présent et du passé ». La mémoire, fragile, sélective et polysémique pour l'artiste multidimensionnelle Justine Gaga, se conçoit comme le cadre « d'action publique, de revendication, voire le cadre majeur de pensée ou d'intelligence du social[1] ». L'artiste s'interroge sur comment et à partir de quel moment l'histoire qui se construit au présent devient un souvenir. Autrement dit, du présent au passé ou du passé au présent, quel est le processus de mémorisation ou du moins, quelles en sont ses formes socialisées ?

From the exhibition *Memoria: accounts of another History,* one thing emerges: the opportunity given to women artists to express themselves on the question of memory. This both summons the individual in a heterogenous context of societies with plural identities and a collective past, and collides with a present in co-construction. To call on this memory is to test the collective self to signify "the said and the unsaid of the present and the past." Memory—which for the multidimensional artist Justine Gaga is fragile, selective, and with many meanings—is conceived as the frame for "public action, demand, even the significant category of social thought or intelligence."[1] The artist looks at how and from what moment the history that is built in the present becomes a memory. In other words, from present to past or past to present, what is the process of memorisation, or at least, what are its socialised forms?

"THE ARTIST LOOKS AT HOW AND FROM WHAT MOMENT THE HISTORY THAT IS BUILT IN THE PRESENT BECOMES A MEMORY."

→ pp. 62, 63, 65, 66 | Justine Gaga, *Present of the Past*, 2023.
Prêt de l'artiste | Courtesy of the artist © 2023 - Serenah Pictures/Institut français du Cameroun

Dans un langage artistique empreint de symboles, ayant une dimension socioculturelle et esthétique indéniable, Justine Gaga, avec son œuvre *Present of the Past*, se positionne : « L'histoire, qui deviendra comme une sorte de mémoire ou de souvenir, se construit au présent. Il faut rendre hommage à quelques braves dames qui se battent pour que l'Afrique prospère et se développe[2] ». Ainsi, dans une contemporanéité passéiste, l'installation vidéo, formée de deux-cent-cinquante boîtes cubiques et d'un écran, convoque les femmes qui répondent à ces préoccupations. De profils variés, il s'agit de femmes activistes aux plans social, économique, culturel et politique. Parmi elles figurent Eldaa Koama[3], Nathalie Yamb[4], Fatou Diome[5] et Marilyn Douala Manga Bell[6]. Par la plume, la parole ou les œuvres sociales, ces femmes se font entendre, elles sont combatives et jouent un rôle significatif dans la construction mémorielle ; il faut les célébrer au présent.

De l'autopsie du passé dans une perspective futuriste, il s'agit d'affronter les problématiques d'hier, fussent-elles douloureuses, avec courage et positivité. Il s'agit également de sauvegarder les événements de la vie socioculturelle dans la conscience des générations présentes et futures. Ainsi, dans une vision universaliste, les phénomenes induits de la mémoire collective nous rappellent des choses, des faits et des combinaisons de ce que nous devons faire, nos actes présents faisant déjà partie du passé.

Œuvrer pour que les normes d'une société soient respectées et faciliter son évolution mais aussi se battre pour ses droits en pensant que rien n'est perdu – car « l'œuvre de l'homme vient seulement de commencer [7] » –constituent le leitmotiv du travail de Justine Gaga. Elle aussi actrice de la construction du passé, elle a ce devoir de mémoire : hier, c'est aujourd'hui et aujourd'hui, c'est demain.

[1] Marie-Claire Lafavre, « La mémoire collective ou métaphore », in *Mélanges de la Casa Velazquez*, 50-1, 2020, p. 275-283.

[2] Extrait d'un entretien avec l'artiste Justine Gaga, 28 janvier 2023.

[3] Eldaa Koama, originaire du Burkina Faso, est entrepreneure dans l'événementiel, fondatrice et présidente de l'association Fenêtre d'Afrique, qui œuvre pour la promotion du patrimoine africain.

[4] Nathalie Yamb, panafricaniste convaincue, est une femme politique, activiste et militante, née en Suisse d'un père camerounais et d'une mère suisse.

[5] Fatou Diome, écrivaine sénégalaise, milite pour la vérité juste. Ses romans traitent de l'impact de la colonisation, de l'identité et de l'exil dans un langage tranchant et précis entremêlé d'humour.

[6] Marilyn Douala Manga Bell, socioéconomiste de formation, est une princesse camerounaise, petite-fille de Rudolf Douala Manga Bell, roi des Douala pendu par les Allemands du Kamerun en 1914. Elle est la présidente et cofondatrice du centre d'art contemporain doual'art. Elle œuvre pour l'expansion de l'art et l'éclosion des jeunes talents, scrute les transformations artistiques et urbaines.

[7] Extrait d'un entretien avec l'artiste Justine Gaga, 28 janvier 2023.

In an artistic language imbued with symbols, with an undeniable socio-cultural and aesthetic dimension, Gaga positions herself with her work *Present of the Past*: "History, which will become like a kind of memory or recollection, is built in the present," she says. "We must pay tribute to a number of brave women who are fighting for Africa to prosper and develop." Thus, in a contemporaneity of the past, the video installation (formed from two hundred and fifty cubic boxes and a screen) summons the women who respond to these concerns. These are activists with diverse profiles in the social, economic, cultural, or political spheres. Among them are Eldaa Koama,[3] Nathalie Yamb,[4] Fatou Diome,[5] and Marilyn Douala Manga Bell.[6] Through pen, speech, or social works, these women make themselves heard. They are assertive and play a significant role in the construction of memory; they must be celebrated in the present.

Moving from the autopsy of the past to a futuristic perspective is a question of facing the problems of yesterday, even if they are painful, with courage and positivity. It is also a question of safeguarding the events of socio-cultural life in the consciousness of present and future generations. Thus, in a universalist vision, the induced phenomena of collective memory remind us of things, facts, and combinations of what we must do, our present acts already being part of the past.

Working to ensure that the norms of a society are respected and facilitating its evolution, but also fighting for one's rights while thinking that nothing is lost—because "the work of man has only just begun" [7]—are the leitmotiv of Justine Gaga's work. She is also an actor in the construction of the past. She has this duty of memory: yesterday is today and today is tomorrow.

[1] Marie-Claire Lafavre, "Collective Memory or Metaphor," in *Melanges de la Casa Velazquez (Blends from the Casa Velazquez)* 50-1, 2020, pp 275-283.

[2] Extract from an interview with the artist, Justine Gaga, 28 January 2023.

[3] Eldaa Koama from Burkina Faso is an events entrepreneur, founder, and president of the association, Fenêtre d'Afrique (Window of Africa), which works for the promotion of African heritage.

[4] Nathalie Yamb, a conviction Pan-Africanist, is a politician, activist, and militant, born in Switzerland to a Cameroonian father and a Swiss mother.

[5] Fatou Diome, a Senegalese writer, campaigns for accurate truth. Her novels deal with the impact of colonisation, identity, and exile in sharp and precise language interwoven with humour.

[6] Marilyn Douala Manga Bell, a socio-economist by training, is a Cameroonian princess, granddaughter of Rudolf Douala Manga Bell, king of Douala hanged by the Germans of Kamerun in 1914. She is the president and co-founder of the contemporary art centre, Doual'Art. She works for the expansion of art and the emergence of young talents and critiques artistic and urban transformation.

[7] Extract from an interview with the artist, Justine Gaga, 28 January 2023.

# L'ART

DE RETISSER LES LIENS ROMPUS

TEXTE / WORDS
RITA DIBA

AURÉLIE
DJIENA

# THE ART

OF RE-WEAVING BROKEN CONNECTIONS

L'espace à la fois matériel et immatériel occupé par les toiles *Souvenir, Remember et À vous les fleurs,* dans le cadre de l'exposition *Memoria : récits d'une autre Histoire*, remplit une fonction duale. C'est d'abord un mémorial aux victimes de la crise anglophone, conflit en cours au Cameroun depuis 2016. C'est ensuite une interpellation des Camerounais à revenir aux fondements sociaux de la paix[1].

Aurélie Djiena naît en 1993 dans un Cameroun marqué par une crise économique dévastatrice, des revendications sociales fortes et la détérioration brutale du niveau de vie de la population. La conscience aiguë des préoccupations majeures de son temps et de sa société est pratiquement inscrite dans les gènes de l'artiste, membre du collectif artistique féminin New Spirit.

Et l'une des inquiétudes essentielles en 2023, c'est la crise anglophone dans les régions du Nord-Ouest et du Sud-Ouest du pays. Si ses effets concrets ont pour début consigné le 11 octobre 2016, avec la marche des avocats qui réclamaient des réformes judiciaires, ce conflit socio-politique trouve ses racines au 1er octobre 1961. C'est la date de naissance de la République fédérale du Cameroun à la suite de la réunification du Cameroun français et du Southern Cameroons britannique. L'avènement de l'État unitaire le 20 mai 1972 va consacrer la centralisation du pouvoir politique au Cameroun. Cette centralisation, selon les citoyens de l'ancien Southern Cameroons britannique, est la source des injustices et de la marginalisation dont ils souffrent depuis. Leurs revendications ont pris différentes formes au fil des années, parmi lesquelles les All *Anglophone Conferences* en 1993 à Buea et en 1994 à Bamenda.

Injustices et marginalisation : plus que des mots, ce sont des maux auxquels Aurélie Djiena trouve des solutions à travers son art. La plasticienne explique : « Mon travail artistique porte sur les relations humaines. J'ai toujours questionné l'être humain et la vie en société. Mon objectif est de tisser des liens. Et quand on parle de crise anglophone, on constate qu'il n'y a plus ce lien-là aujourd'hui. Dans le cadre de ce projet présenté à *Memoria,* je montre que tout ce que j'ai eu à valoriser dans les travaux précédents est fragilisé. Je demande donc à chaque partie impliquée dans ce conflit de trouver le moyen de retisser ce lien qui a été rompu, de se poser des questions par rapport à la situation, aux dégâts qui ont été causés. Il faudrait que la paix et le vivre ensemble reviennent. »

Both the tangible and immaterial space occupied by the paintings *Souvenir, Remember,* and *À vous les fleurs (The Flowers Are Yours)* as part of the exhibition *Memoria: accounts of another History*, fulfils a dual function. It is first a memorial to the victims of the Anglophone crisis, an ongoing conflict in Cameroon since 2016. It is then a challenge to Cameroonians to return to the social foundations of peace.[1]

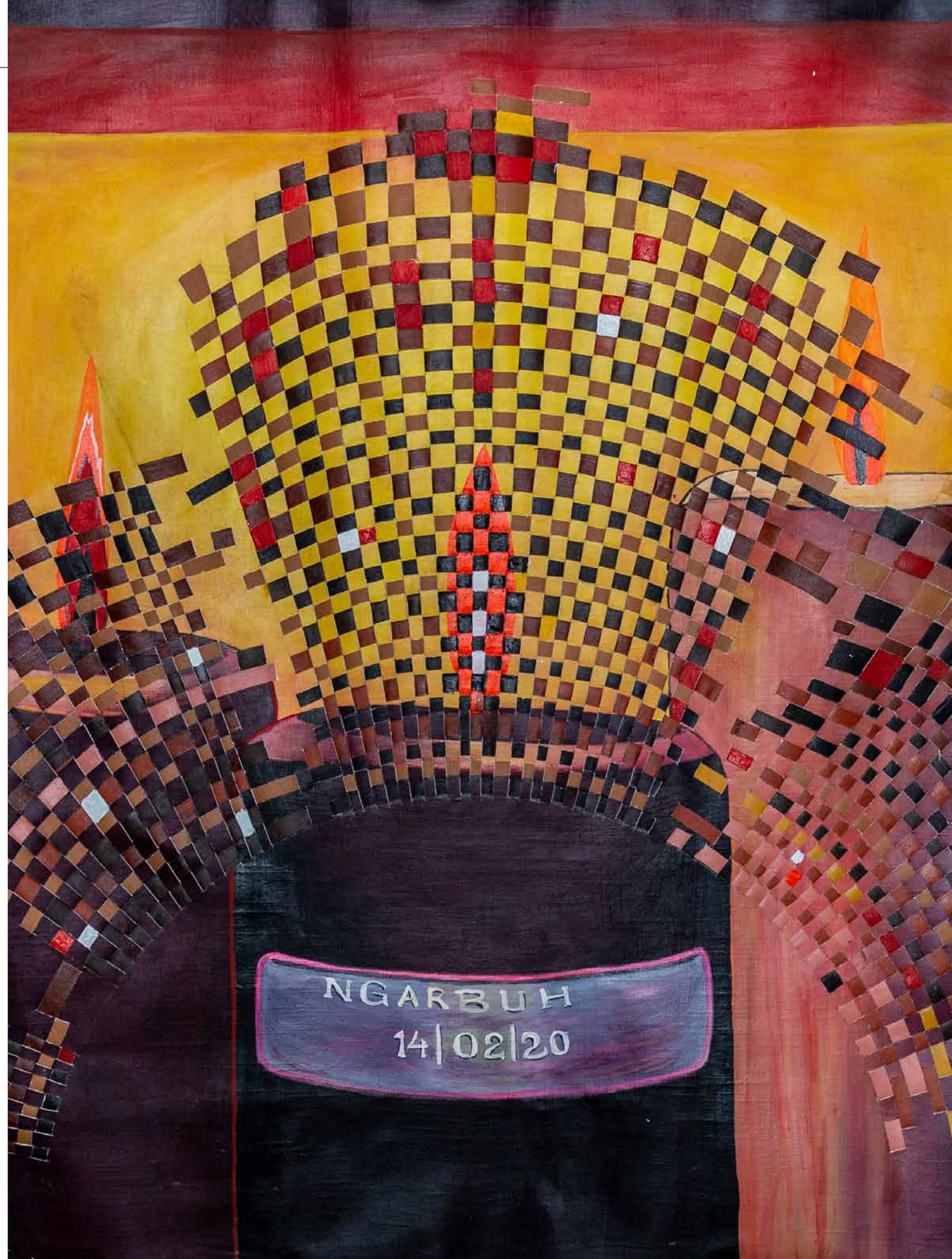
Aurélie Djiena was born in 1993 in a Cameroon marked by a devastating economic crisis, strong social demands, and the brutal deterioration of the population's standard of living. An acute awareness of the major concerns of her time and her society is practically written into the genes of the artist, a member of the women's artistic collective, New Spirit.

One of the key concerns in 2023 is the Anglophone crisis in the country's North-West and South-West regions. Its concrete effects began on October 11, 2016, with a lawyers' march demanding judicial reforms, but the roots of this socio-political conflict date back to October 1, 1961. This is the day the Federal Republic of Cameroon was born, after the reunification of French Cameroon and British Southern Cameroons. The advent of the unitary state on May 20, 1972, was to consecrate the centralisation of political power in Cameroon. Citizens of the former British Southern Cameroons see this centralisation as the source of the injustices and marginalisation that they have suffered ever since. Their demands have taken different forms over the years, including the *All Anglophone Conferences* in 1993 in Buea and in 1994 in Bamenda.

Injustices and marginalisation; more than words, these are evils to which Aurélie Djiena finds solutions through her art. The visual artist explains: "My artistic work focuses on human relationships. I have always questioned the human being and life in society. My goal is to weave connections, and when we talk about the Anglophone crisis, we see that these connections are no longer there today. As part of this project presented at *Memoria,* I show that everything I had to value in previous works is weakened. I therefore ask each party involved in this conflict to find a way to recreate this link that has been broken, to ask themselves questions about the situation and about the damage that has been caused. Peace and living together should return."



→ pp. 68, 69 | Aurélie Djiena, *À vous les fleurs,* 2022. Prêt de l'artiste | Courtesy of the artist © 2023 - Serenah Pictures/Institut français du Cameroun
→ p. 71 | Aurélie Djiena, *Remember,* 2022. Prêt de l'artiste | Courtesy of the artist © 2023 - Serenah Pictures/Institut français du Cameroun



# SOUVENIR

→ Aurélie Djiena, *Souvenir,* 2022. Prêt de l'artiste | Courtesy of the artist © 2023 - Serenah Pictures/Institut français du Cameroun

« JE DEMANDE DONC À CHAQUE PARTIE IMPLIQUÉE DANS CE CONFLIT DE TROUVER LE MOYEN DE RETISSER CE LIEN QUI A ÉTÉ ROMPU. »

"I THEREFORE ASK EACH PARTY INVOLVED IN THIS CONFLICT TO FIND A WAY TO RECREATE THIS LINK THAT HAS BEEN BROKEN."

## MISE EN FORMES

L'idée du vivre ensemble et des liens à tisser prend vie à travers une technique puisée dans le *background* social d'Aurélie Djiena, la fille de vanniers : le tissage. Un savoir-faire amélioré grâce à l'influence de deux artistes : l'Israélien Yaacov Agam et le Franco-Hongrois Victor Vasarely. Cette pratique s'est enrichie aussi à travers son passage dans les ateliers de Jean-Jacques Kanté, d'Hervé Youmbi et de Kristine Tsala, œuvrant pour la valorisation de l'héritage africain. Et pour revenir au travail d'Aurélie Djiena, le tissage, mêlé à l'acrylique, est présent sur les trois toiles présentées dans l'exposition : *Souvenir,* en mémoire de Florence Ayafor, la gardienne de prison violée et décapitée le 29 septembre 2019 ; *Remember,* pour se souvenir du massacre de Ngarbuh le 14 février 2020 ; *À vous les fleurs,* en hommage aux élèves du collège Mother Francisca tués à Kumba le 24 octobre 2020.

## FORMAT

The idea of living together and the links to be woven comes to life through a technique drawn from the social background of Djiena, the daughter of basket makers. Her knowledge of weaving improved thanks to the influence of two artists: the Israeli Yaacov Agam and the Franco-Hungarian Victor Vasarely. This practice was also enriched by her time in the workshops of Jean-Jacques Kanté, Hervé Youmbi, and Kristine Tsala, making work to raise the status of African heritage. To come back to Djiena's work, weaving mixed with acrylic is present in the three canvases at the exhibition: *Souvenir,* in memory of Florence Ayafor, the prion guard raped and beheaded on 29 September 2019; *Remember,* to commemorate the Ngarbuh massacre on 14 February 2020; and *À vous les fleurs,* in tribute to the students of Mother Francisca Middle School killed in Kumba on 24 October 2020.



Dans ses tableaux, la plasticienne met en avant le contraste des formes géométriques renvoyant au damier et met en lumière l'omniprésence de la dualité dans chaque existence : entre le bien et le mal, entre le clair et l'obscur. Pour ce jeu de lumière et d'ombre, l'artiste s'est inspirée des tableaux du peintre français Henri Fantin-Latour.

Ce clair-obscur et ses nuances tissent le lien entre les tableaux et le visiteur, entre couleurs chaudes et atmosphère sombre. La tragédie et la destruction de la crise anglophone s'animent sous l'œil du contemplateur. Du rouge pour les nombreux morts enregistrés et leur sang versé. Du jaune pour faire jaillir les flammes exterminatrices de biens et d'existences. Du marron pour rappeler la terre, mangeuse de corps inhumés, avec indignité parfois. La volonté d'Aurélie Djiena, influencée par l'art conceptuel du Japonais On Kawara, a été de dresser un mémorial : « Je présente la situation et je rends hommage aux victimes. Tout simplement. J'aimerais que le public, face à mes œuvres, puisse se rappeler ce que ces personnes ont eu à vivre et puisse leur rendre hommage. Les trois drames choisis sont ceux qui m'ont le plus marquée, m'ont le plus touchée et je pense que la société ne devrait pas oublier ces tragiques événements. »

À travers ces toiles, ce ne sont pas seulement les morts qui parlent au public, ce n'est pas juste Aurélie Djiena qui interpelle ses contemporains. Ce sont aussi les victimes encore vivantes qui réclament la paix. Elles veulent recoller les morceaux de leur vie fragmentée. L'artiste en a côtoyé certaines. Parmi les flots de survivants qui affluent dans les localités francophones depuis l'intensification du conflit en 2017, des jeunes filles furent hébergées par la famille de l'artiste à Douala. Cela est le signe aussi de l'hospitalité d'une population d'expression française qui, au-delà des clivages, a tendu la main à ses frères camerounais. C'est le sens même de la démarche d'Aurélie Djiena : préserver le lien social et le vivre ensemble.

[1] L'artiste a partagé les objectifs de son projet lors d'un entretien réalisé le 25 janvier 2023 à Douala.

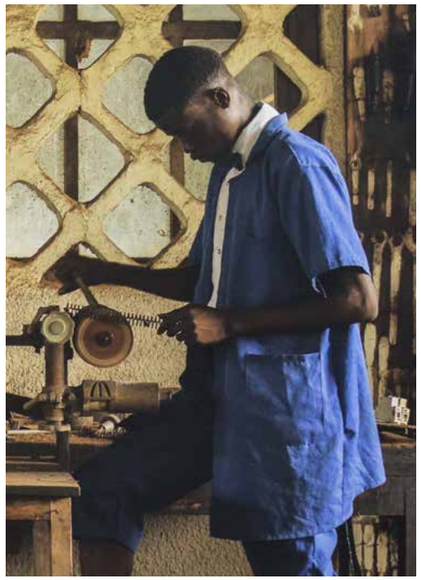
In her paintings, the visual artist highlights the contrast of geometric shapes referring to the checkerboard and calls attention to the omnipresence of duality in every existence: between good and evil, between light and dark. For this play of light and shadow, the artist was inspired by the paintings of the French painter Henri Fantin-Latour.

This chiaroscuro and its nuances weave links between the paintings and the visitor, between warm colours and a dark atmosphere. The tragedy and destruction of the Anglophone crisis comes alive to the person contemplating them. Red for the many recorded deaths and the shedding of their blood. Yellow to bring out the exterminating flames of possession and existences. Brown to recall the earth, eating buried bodies, sometimes with indignity. Influenced by the conceptual art of Japan's On Kawara, Djiena wanted to set up a memorial. "I present the situation and pay tribute to the victims. That's all," she says. "I would like the public, seeing my work, to be able to remember what these people had to go through and pay tribute to them. The three tragedies I chose are the ones that marked me the most, touched me the most, and I think society should not forget these tragic events."

Through these paintings, it is not only the dead who speak to the public. It is not just Djiena who challenges her contemporaries. The victims who are still alive are also calling for peace. They want to put the pieces of their fragmented lives back together. The artist has come across some of them. Among the floods of survivors pouring into French-speaking communities since the conflict intensified in 2017, some young girls were hosted by the artist's family in Douala. This is also a mark of the hospitality of a French-speaking population that, despite the divisions, has reached out to its Cameroonian brothers. This is the essence of Aurélie Djiena's approach: to preserve social ties and shared existence.

[1] The artist discussed the objectives of her project during an interview on 25 January 2023 in Douala.

# AUX PIEDS DES MURS



TEXTE / WORDS
JEAN KAMBA

GOSETTE
LUBONDO

# AT THE FOOT OF THE WALLS

*Imaginary trip II*, de Gosette Lubondo, nous plonge dans le réel. Ce sont les vestiges architecturaux de l'école ITP Gombe-Matadi, en souffrance, qui facilitent cette odyssée. Un processus où se confondent et alternent le présent et le passé, où la réalité et le factice sont en antagonisme tout en chantant à l'unisson. La réalité s'impose, au final. Les stigmates que mettent en exergue les murs de cette école en sont les indicateurs. La question de la gestion de l'héritage colonial et celle des conséquences directes de la « zaïrianisation » y sont nichées[1].

Les murs de cette école sont ici immobiles, tout en étant des portes et fenêtres en mouvements permanents qui s'ouvrent gentiment et donnent vers diverses époques de l'histoire du Congo. L'époque coloniale et l'ère Mobutu jusqu'à celle dite actuelle projettent leurs images sur eux. Des murs bavards, balafrés et vétustes, témoins de la décadence et de la déchéance. Des murs tristes qui dénoncent un manque de soins. Ils réclament leurs premières heures de gloire de 1936, moment du joug colonial et période de leur sortie des terres du Kongo-Central, enivrées de sang et de sueur des colonisés. Insidieusement et paradoxalement, ces installations exigent les soins primaires de l'ère belge en ce temps de la décolonisation. Paradoxe !

Les uns ont laissé leurs empreintes sur ces murs en y écrivant leurs noms, en griffonnant. Ici, le vandalisme est vidé de son sens : tel un corps abandonné, ces briques empilées se laissent involontairement scarifier et saigner par les intempéries, jusqu'à la dernière goutte de sang, car hors de portée du regard du pouvoir public. Mais ils respirent encore ; ils n'ont pas rendu leur dernier souffle. Cette école fonctionne toujours, gisant dans son sang.

« GOSETTE LUBONDO [...] CRISTALLISE ET ENRICHIT LA PROBLÉMATIQUE AXÉE SUR LA GESTION DE L'APRÈS INDÉPENDANCE DES PAYS AFRICAINS. »

"LUBONDO [...] CRYSTALLISES AND ENRICHES THE ISSUE OF HOW AFRICAN COUNTRIES WERE MANAGED AFTER INDEPENDENCE."

*Imaginary trip II* by Gosette Lubondo plunges us into reality. It is the architectural remains of the ITP Gombe-Matadi school in distress which takes us on this odyssey. A process where the present and the past merge and alternate, where the real and the fake are in antagonism while singing in unison. It is reality that prevails, in the end. The stigmata highlighted by the walls of this school are its indicators. Nestled there are questions of managing the colonial legacy and also of the direct consequences of "Zairianisation."[1]

Here, the walls of this school are motionless while the doors and windows are in permanent motion, opening onto various periods of time in the history of the Congo. The colonial, Mobuto, and present-day eras project their images on to them. Walls that are talkative, scarred, and dilapidated, witnesses of decadence and decay. Sad walls that denounce a lack of care. They claim their first hours of glory in 1936, the time of the colonial yoke and the period of their exit from the lands of Kongo-Central, drunk on the blood and sweat of the colonised. Insidiously and paradoxically, these installations require the Belgian era's primary care in this time of decolonisation —a paradox!

Some have left their mark on these walls by writing their names, doodling. Here, vandalism is emptied of its meaning: like an abandoned body, these stacked bricks let themselves be involuntarily scarified and bled by bad weather, to the last drop of blood, since they are out of reach of the public authorities. But they are still breathing; they have not breathed their last breath. This school is still working, recumbent in its blood.

→ pp. 74, 75, 77, 78-81 | Gosette Lubondo, *Imaginary Trip II*, 2017
© musée du quai Branly – Jacques Chirac, Dist. RMN - Grand Palais / image musée du quai Branly – Jacques Chirac

Montage équivalent

B C

$R_1$ $R_2$ $h_{11}ib$ $h_{22}Vce$ $h_{21}ib$ $h_{12}Vce$

E

Ce paramètre servent à calculer des amplificateurs ci-dessous

1) Amplification en courant Ai

2) Amplification en tension AV

Ai = Ic / Ib

Ic = h21 Ib + h22 (−RcIc)

Ic = h21 Ib − h22 RcIc

Ic + h22 RcIc = h21 Ib

Ic (1 + h22 Rc) = h21 Ib

Ic / Ib = h21 / (1 + h22 Rc) ⇒ Ai = h21 / (1 + h22 Rc)

Vce = −RcIc

Ic = h21 ib + h22 Vce

b) Amplification en tension AV

C'est le rapport de la tension de sortie celle de l'entrée.

AV = Vce / Vie ⇒ AV = −RcIc / (h11 ib + h12 Vce)

AV = −RcIc / (h11 ib + h12 (−RcIc)) =

Divisons le membre par Ib

AV = −RcIc / Ib / (h11 ib − h12 RcIc / Ib)

MUROKO-DE MBEMBA FORTUNATUS
MUTUTJA 4RPS
SOUMBOU FONE

Gosette Lubondo tente de réanimer cette victime via ses pouvoirs artistiques, qui prennent ici des dimensions cultuelles ou cérémonielles. L'ombre d'une nostalgie drape la série photographique, avec ses plis à observer sur le visage de l'artiste et sur celui de l'élève anonyme qui l'accompagne, vêtu d'un uniforme scolaire de l'époque. Nostalgie d'un temps perdu, d'une époque glorieuse évanouie. Nostalgie des parents ou de la génération d'avant 1975, qui ont connu la belle face de cette institution pédagogique. Ce sentiment y plane hypocritement, tout en laissant sa queue en exergue, via le buste du père belge trônant, imperturbable et fière, devant la façade du grand mur faisant office d'entrée principale de l'école.

En posant des actes et en se multipliant, l'artiste prouve combien elle est investie d'un pouvoir politique, social, économique, scientifique et mystique, qu'elle exerce métaphoriquement en vue d'impacter le réel. Pouvoir qu'elle partage avec celui qui semble être son assistant dans la cérémonie. Originaire de la région où se trouve l'école, ancienne partie du grand royaume Kongo connu pour ses multiples révoltes contre le système colonial[2], Gosette Lubondo prend la posture d'une guérisseuse[3].

Gosette Lubondo tries to bring this victim back to life through her artistic powers, which here take on cult or ceremonial dimensions. The shadow of nostalgia lies over the photographic series, with its creases observable on the face of the artist and on that of the anonymous pupil accompanying her, dressed in the school uniform of the time. Nostalgia for a lost time, for a glorious era vanished. Nostalgia for parents or for the generation before 1975, who knew the beautiful side of this educational institution. This feeling hovers hypocritically, while leaving its tail visible via the bust of the enthroned, imperturbable, and proud Belgian father in front of the façade of the large wall serving as the school's main entrance.

By performing actions and multiplying herself, the artist proves how much she is invested with political, social, economic, scientific, and mystical power, which she exercises metaphorically in order to impact reality. A power she shares with the person who seems to be her assistant in the ceremony. Originally from the region where the school is, a former part of the great Kongo kingdom known for its multiple revolts against the colonial system,[2] Lubondo takes up the position of a healer.[3]



Avec cette exorciste, en robe rouge et chaussettes hautes, le temps est délinéarisé. Elle utilise son pouvoir d'artiste en créant l'apesanteur quand elle joue à la corde avec elle-même. Elle se met à enseigner dans une salle vide telle une communicante avec des esprits : parle-t-elle avec les anciens qui ont fréquenté ce lieu durant les années fastes ? Peut-être qu'elle s'adresse à elle-même, en s'auto-intimant des ordres de nettoyer tout en étant surveillée par elle-même tenant un bâton pour s'assurer que le travail est bien fait.

La charge symbolique des actes de cette artiste, via cette série photographique, dépasse les murs de cette école ! Gosette Lubondo, à travers ces productions naturellement performatives, cristallise et enrichit la problématique axée sur la gestion de l'après indépendance des pays africains. Elle s'indexe à son œuvre en tant qu'échantillon de la génération actuelle, tout en invitant, en filigrane, à une exploration profonde des ferments de certains dysfonctionnements actuels, qui remontent à l'époque coloniale.

[1] Lancé en 1975 par le président Mobutu, ce mouvement politique prônait le « recours à l'authenticité africaine », évoqué comme raison de nationalisation des institutions de tous ordres et des changements de noms, avec toutes les conséquences que l'on peut imaginer…

[2] Voir l'histoire de Kimpa Vita, Nzingha reine d'Angola, Simon Kimbangu, etc.

[3] Voir les « mama mbikudi » dans la culture Kongo.

With this exorcist, in a red dress and high socks, time is made non-linear. She uses her power as an artist by creating weightlessness when she skips with herself. She starts teaching in an empty room like someone communicating with spirits: is she talking with the former pupils who came to this place in its heyday? Maybe she's talking to herself, self-instructing orders to clean while being watched by herself holding a stick to make sure the job is done right.

The symbolic charge of this artist's actions, via this photographic series, goes beyond the walls of this school! Lubondo, through these naturally performative productions, crystallises and enriches the issue of how African countries were managed after independence. She indexes herself to her work as a sample of today's generation, while, just beneath the surface, inviting a profound exploration of the seeds of some present-day dysfunctions, which date back to the colonial era.

[1] Launched in 1975 by President Mobuto, this political movement advocated the "recourse to African authenticity," evoked as a reason for nationalising institutions of all kinds and for name changes, with all the consequences that can be imagined.

[2] See the story of Kimpa Vita, Nzingha Queen of Angola.

[3] Simon Kingangu, etc. See the "mama mbikudi" in Kongo culture.

# HABITER LA NUDITÉ

QUAND LE VÊTEMENT DÉVOILE LE CORPS
POUR MIEUX L'AFFIRMER

TEXTE / WORDS
LANDRY MBASSI

ROXANE
MBANGA

# NAKED UNDERNEATH

INHABITING NUDITY: WHEN THE GARMENT REVEALS
THE BODY TO AFFIRM IT BETTER

Le vêtement, au sens de « tenue conçue pour faire apparence et recouvrir le corps », serait apparu il y a environ 170 000 ans. Aujourd'hui, cette idée de se vêtir implique de prendre en compte plusieurs notions qui, selon les modèles de société, les valeurs morales, les positions religieuses, politiques, culturelles, etc., accorderont un certain sens aux choix faits par tel ou tel individu dans la société. La pudeur, par exemple, qui est apparue en Europe au milieu du xv^e^ siècle, n'est pas vécue et donc perçue de la même manière une fois que l'on a traversé l'océan Atlantique. Les peuples natifs d'Amazonie ne l'ont pas inscrit dans leur vocable. Elle n'est pas non plus originelle aux Pygmées de Lolodorf. L'histoire de l'humanité n'étant pas linéaire, les coutumes et les mœurs ne peuvent que suivre le courant tracé par les civilisations, sur chaque territoire donné.

On sait par exemple qu'en Afrique, dans la partie au nord du Sahara, la notion de continence est fondamentale pour le corps féminin qui est, à bien des égards, absent de l'espace publique. La religion, par exemple, peut parfois contraindre les femmes à être totalement recouvertes au point de s'auto-effacer, les privant de cette liberté de « se dire » par leurs vêtements. L'énergie que libère le corps qui s'exprime sans tabous est une source de vitalité dont on se doute à peine. Cette possibilité pour la femme de rendre son corps visible—et non nécessairement accessible—est parfois, au-delà de l'exaltation de sa féminité et du contentement qui pourrait y être associé, synonyme de dépolitisation des mœurs ; une autre façon de dire ces libertés individuelles qui les caractérisent.

Et c'est cette possibilité irréfléchie que l'on ressent lorsque l'on descend vers l'Équateur et au-delà. C'est ce que l'on perçoit, par exemple, chez la femme congolaise, sud-africaine ou kenyane qui paraît plus affranchie du joug des conventions. Probablement parce que ces dernières ont, le contexte socioculturel aidant, migré vers une acception de leur condition féminine plus assumée. L'influence de la colonisation et le degré d'émancipation, ici et là, ont participé à (re)configurer et à conditionner les espaces sociaux et psychologiques sur le continent, la mondialisation ayant accentué ce mouvement.

The garment, in the sense of "clothing designed to show off and cover the body," may have appeared about 170,000 years ago. Today, this idea of dressing implies taking into account several notions that, according to societal models, moral values, religious, political, cultural positions, etc., will give a certain meaning to the choices made by this or that individual in society. Modesty, for example, which appeared in Europe in the middle of the fifteenth century, is not experienced and therefore perceived in the same way on the other side of the Atlantic. It did not form part of the vocabulary of the native peoples of the Amazon. Nor is it intrinsic to the Pygmies of Lolodorf. Since the history of humanity is not linear, customs and behaviour patterns can only follow the current traced by civilisations on any given territory.

We know, for example, that in Africa, in the northern part of the Sahara, the notion of continence is fundamental for the female body, which is, in many respects, absent from public space. Religion, for example, can sometimes force women to be completely covered to the point of self-erasure, depriving them of the freedom to "tell themselves" through their clothes. The energy released by the body that expresses itself without taboos is a source of vitality that we hardly suspect. This possibility for women to make their bodies visible—and not necessarily accessible—is sometimes, beyond the exaltation of their femininity and the contentment that could be associated with it, synonymous with the depoliticisation of morals: another way of telling the individual freedoms which characterise them.

It is this unmeditated possibility that we feel when heading to the equator and beyond. It is what one perceives, for example, in Congolese, South African, or Kenyan women who seem freer from the yoke of convention. Probably because they have migrated, helped by their socio-cultural context, towards living more fully with their feminine condition. The influence of colonisation and the degree of emancipation, here and there, have helped to (re)configure and condition social and psychological spaces on this continent, with globalisation accentuating this shift.



→ pp. 82, 83, 85, 87 | Roxane Mbanga, *Naked underneath ou Comment utiliser le vêtement pour s'affirmer ?*, 2023.
Prêt de l'artiste, Œuvre réalisée dans le cadre d'une résidence à l'Institut français du Cameroun | Courtesy of the artist,
Work produced as part of a residency at the Institut français du Cameroun © 2023 - Serenah Pictures/Institut français du Cameroun

« [LA MÉMOIRE] EST VUE ICI COMME L'ESPACE DU RÉENCHANTEMENT DE NOS LIEUX COMMUNS, DU RENOUVELLEMENT DU REGARD ET DU TISSAGE DE LIENS INTERGÉNÉRATIONNELS. »

La plasticienne Roxane Mbanga, qui vit entre trois territoires – l'Afrique, les Antilles et l'Europe –, a choisi pour cette étape de l'exposition itinérante *Memoria : récits d'une autre Histoire* de revenir sur une problématique qu'elle a traitée auparavant : celle de l'affirmation de soi par le corps – et donc le vêtement – de la femme. Elle y présente une installation intitulée *Naked underneath : comment utiliser le vêtement pour s'affirmer*, où elle poursuit cette réflexion développée dans son projet *Histoires de femmes* autour de la question de la nudité décomplexée déjà abordée à Dakar et à Lagos. L'habit est ici considéré comme un filtre placé entre le corps nu et le regard d'autrui. Roxane Mbanga sollicite nos sens pour questionner ce rapport politique au corps féminin, dont la nudité demeure somme toute sujette à plusieurs bornages et controverses en Afrique.

Trois éléments morcellent ce travail de recherche qui anime l'artiste : le corps féminin (comme support/surface d'expression), la ville ou la rue comme réceptacle de ce support, mais également comme lieu où se bousculent et s'évaluent les composantes de cette matière sensible en mouvement, et enfin la mémoire. Celle-ci est vue ici comme l'espace du réenchantement de nos lieux communs, du renouvellement du regard et du tissage de liens intergénérationnels.

Ces trois composantes s'entremêlent dans le travail de l'artiste pour dire avec force et poésie cette tension qui sous-tend les relations entre le corps féminin et le regard dans nos villes. C'est en se servant justement de la mémoire (et par extension, de celle du corps) et de ce que suggère l'espace urbain de ces villes-théâtres que Roxanne Mbanga interroge et reconstitue un lieu où se profilent les rapports de force qui les animent.

Roxane Mbanga demande à des femmes nigérianes et sénégalaises qu'elle caste de se revêtir d'un boubou ou d'un kaba sans rien mettre en dessous. Elles font ainsi l'expérience d'une nudité choisie en déambulant dans la rue. Il s'agit d'une certaine manière d'une prise de risque ou d'une mise en danger si l'on se fie aux conventions socio-culturelles établies. Bien que cette pratique soit déjà plus ou moins répandue selon les régions et les mœurs des femmes, cette expérience nécessite tout de même un certain courage.

The visual artist, Roxane Mbanga, who lives between three territories—Africa, the West Indies, and Europe—has chosen for this stage of the travelling exhibition *Memoria: accounts of another History* to return to a problem she has dealt with before: that of woman's self-affirmation via the body (and thus clothing). She presents an installation titled *Naked Underneath : How to use clothing to affirm oneself ?,* where she continues this reflection developed in her project *Histories of women* around the question of uninhibited nudity already addressed in Dakar and Lagos. Clothes are considered here as a filter placed between the naked body and the gaze of others. Mbanga solicits our senses to question this political relationship with the female body, whose nudity remains subject to many boundaries and controversies in Africa.

Three elements fragment the artist's research work: the female body (as a medium / expressive surface), the city or street as a receptacle for this medium but also as a place where the components of this sensitive matter in motion jostle and are evaluated, and finally memory. The latter is seen here as a space for bringing magic back to platitudes, renewing the gaze, and weaving connections between the generations.

These three components intertwine in the artist's work to express with force and poetry the tension which underlies the relationship between the female body and the gaze in our cities. It is by using memory precisely (and by extension, that of the body) and what the urban space of these theatre-cities suggests that Mbanga questions and reconstructs a place where the balance of power that animates them emerges.

The artist asks Nigerian and Senegalese women whom she casts to wear a boubou or a kaba without putting anything on underneath. In this way, they experience a chosen nudity while strolling in the street. In a way, this is risk-taking or putting them in danger according to established socio-cultural conventions. Although this practice is already more or less widespread depending on the region and the moral code of the women, the experience still requires some courage.

"[MEMORY] IS SEEN HERE AS A SPACE FOR BRINGING MAGIC BACK TO PLATITUDES, RENEWING THE GAZE, AND WEAVING CONNECTIONS BETWEEN THE GENERATIONS."

Car en pourvoyant ces femmes d'un vêtement léger avec lequel elles couvrent leurs corps dans ce qu'il a de plus ostensible et en leur permettant de ne pas porter de sous-vêtements, l'artiste, d'une certaine manière, les invite à (co)habiter (avec) leur nudité. Il s'agit clairement ici d'un acte politique en ce sens qu'il rend légitimes les récits, via leur corps, de nombreuses femmes souvent tenues à l'écart de la parole publique dans un contexte poreux à l'assujettissement du deuxième sexe[1]. Par cet acte, Roxane Mbanga bouscule les conventions, enfonce des portes et permet aux femmes d'accéder à plus de liberté.

[1] En référence à l'ouvrage de Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, paru en 1949. C'est une œuvre philosophique qui traite de la situation des femmes après la Seconde Guerre mondiale.

Because by providing these women with a light garment with which they cover their body in what is most conspicuous and by allowing them not to wear underwear, the artist, in a sense, invites them to (co) inhabit (with) their nudity. This is clearly a political act in that it legitimises the narratives, via their bodies, of many women often excluded from public speech in a porous context to the subjugation of the second sex.[1] Through this act, Roxane Mbanga shakes up convention, breaks down doors, and allows women to access more freedom.

[1] Referring to the work of Simone de Beauvoir, *The Second Sex,* which came out in 1949. This is a philosophical work which examines the situation of women after the Second World War.

# LA [RE]CONSIDÉRATION DU SOI ET DE NOTRE HUMANITÉ

TEXTE / WORDS
PATRICK NGOUANA

ENAM
GBEWONYO

# THE [RE]CONSIDERATION OF THE SELF AND OUR HUMANITY

*Loin d'être des sortes de grosses toiles d'araignées fixées sur le mur ou déposées sur le sol de manière délicate, on a bien affaire à des créations conséquentes ;*

*Elles évoquent la patience, la méditation et la féminité ; Le matériau qui est utilisé est propre à l'univers vestimentaire ;*

*C'est un produit de création…*

C'est le travail d'Enam Gbewonyo, une artiste textile et performeuse ghanéo-britannique qui vit et travaille à Londres. Elle s'approprie les techniques et pratiques ancestrales de tissage, qu'elle emprunte par expérience et par héritage à la tribu Ewé du Ghana dont elle est originaire. Ses créations se construisent autour d'un questionnement de l'humanité, de la spiritualité, de l'identité et de la féminité.

En lieu sûr, le Musée national du Cameroun, bâtiment colonial, accueille de manière logique le travail d'Enam[1]. *Invisibility Cloak* et *The Oculus/The Third Eye* sont deux œuvres présentées dans le cadre de l'exposition *Memoria : récits d'une autre Histoire*. Ce sont des broderies qui fonctionnent plus ou moins en diptyque. Réalisées à partir de collants à la matière légère et fine, la première s'apprécie sur un mur tandis que la seconde est une installation assortie d'un acte performatif, où les paroles et les gestes de l'artiste participent à la construction et à l'activation de l'œuvre. Délicatement agencée, la matière est pour elle une occasion de jouer avec une variété de couleurs (terre, brun et noir) qui participe à monotoniser le geste ou à créer de la profondeur telle une spirale creuse.

Le collant, prétexte métaphorique, est un moyen de raviver la mémoire. Pour l'artiste, cet accessoire vestimentaire a contribué à la marginalisation et à l'invisibilisation des femmes noires. C'est non seulement le moyen de dénonciation de la pérennisation d'un système colonial sur nos identités, mais surtout, d'exorcisme des démons que cette époque a créé en nous.

*Far from being large cobwebs fixed to a wall or placed delicately on the ground, what we are dealing with here are substantial creations;*

*They evoke patience, meditation, and femininity;*

*The material used is specific to the world of clothing; It is a creative product…*

This is the work of Enam Gbewonyo, a Ghanaian-British textile artist and performer who lives and works in London. She appropriates ancestral weaving techniques and practices, which she borrows by experience and inheritance from the Ewe tribe of Ghana where she comes from. Her creations are built around a questioning of humanity, spirituality, identity, and femininity.

As a safe place, the National Museum of Cameroon, a former colonial building, is the logical host for the work of Gbewonyo.[1] *Invisibility Cloak* and *The Oculus/The Third Eye* are two works presented as part of the exhibition *Memoria: accounts of another History*. Made using tights in a light and fine material, the first can be appreciated on a wall while the second is an installation accompanied by a performance act, where the artist's words and gestures become part of the construction and activation of the work. Delicately arranged, the hosiery material is an opportunity for Gbewonyo to play with a variety of colours (earth, brown, and black) that help to monotonise the gesture or to create depth like a hollow spiral.

These tights are a metaphorical route to reviving memory. For the artist, this clothing accessory has been part of marginalising Black women and making them invisible. This is not only a way of denouncing the effect the perpetuation of a colonial system has had on our identities, but above all, of exorcising the demons that era created in us.



"THESE TIGHTS ARE A METAPHORICAL ROUTE TO REVIVING MEMORY."

La tendresse du collant et le mouvement presque séducteur du geste de ces pièces révèlent un univers d'intimité et de féminité. Mais de quel corps parle-t-on ? De ce corps de femme à la peau flétrie qui témoigne de l'éphémérité et de la fragilité d'une séduction falsifiée. Par cette matière légère à la couleur étendue, l'artiste évoque le blanchiment de la peau comme la quête d'une apparence, signe propre du culte du rejet de soi et de la conception de la peau blanche comme une norme. Comme Ernis, on est en voie de comprendre que le Djansang[2] est le fruit d'une mémoire occultée par le colonialisme quand elle écrit : « Je me souviens de ces photos d'enfants noirs qu'on peint en blanc après les avoir lavés avec du savon […]. Dans ce village, la plupart des femmes au-dessus de vingt ans se blanchissent la peau pour plaire ou tout simplement pour avoir confiance en elle [3]. »

La redéfinition du matériau nous dirige dans un travail au concept du *ready-made*, où l'artiste s'offusque contre cette consommation de deuxième rang quand on sait bien qui produit la matière première. De Mokolo[4] aux marchés de Mokolo ou Nkolouloun[5], en passant par les grosses industries de la mode en Occident, Enam Gbewonyo appelle à la reconsidération de la répartition de nos ressources.

La construction de la forme dans ces travaux évoque autant le territoire que la répartition des ressources. Les accords de tissage de l'artiste nous font percevoir la matière comme quelque chose de précieux, mais aussi de fragile et dangereux. Elle nous rappelle ce filet de pêcheur stable et en mouvement dans lequel on se fait piéger. Un lointain écho à la crise NoSo[6] ou l'évocation d'un héritage dangereux qui crée la confusion et positionne les Camerounais dans une sorte d'invisibilité, où ils s'identifient comme anglophones ou francophones.

The tenderness of the tights and the almost seductive movement of the gesture these pieces make reveal a universe of intimacy and femininity. But whose body is being discussed? This woman's body with withered skin bears witness to the ephemeral and fragile nature of a faked seductiveness. Through this light material with its stretchy colour, the work evokes skin-whitening as the quest for a look, a marker of the cult of self-rejection and the notion of white skin as the norm. Like the poet Ernis, we are on the way to understanding why the Djansang[2] is the fruit of a memory obscured by colonialism. Ernis writes:

"I remember those pictures of Black children being painted white after being washed with soap … In this village, most women over twenty whiten their skin to please or simply to have self-confidence."[3]

Redefining the material used takes us into a work considering the concept of the ready-made, where the artist takes issue against this second-class consumption when we well know who produces the primary goods. From the city of Mokolo[4] to the Mokolo or Nkoloulouun markets,[5] and looping in the big fashion industries in the West too, Gbewonyo is calling for a rethink on how our resources are shared.

The construction of form in these works evokes both territory and distribution of resources. The artist's harmony of weaving makes us perceive the material as something precious, but also fragile and dangerous. It reminds us of the stable yet moving fisherman's net, in which we can be trapped; a distant echo of the NOSO crisis[6] or the evocation of a dangerous legacy that creates confusion and leaves Cameroonians positioned in a kind of invisibility, identifying as Anglophones or Francophones.



→ pp. 89, 94-95 | Enam Gbewonyo, *Invisibility Cloak*, 2017.
Prêt de l'artiste | Courtesy of the artist © 2023 - Serenah Pictures/Institut français du Cameroun

→ Enam Gbewonyo, T*he Oculus/ The Third Eye,* 2019.
Prêt de l'artiste | Courtesy of the artist © 2023 - Serenah Pictures/
Institut français du Cameroun

« LE COLLANT, PRÉTEXTE MÉTAPHORIQUE, EST UN MOYEN DE RAVIVER LA MÉMOIRE. »

Loin de questionner, de fustiger ou de décrier, le travail d'Enam Gbewonyo est aussi le lieu d'un apaisement en pesanteur sur le sol. De manière particulière, elle nous invite, avec *The Oculus/The Third Eye* à une conversation ouverte, entre son corps gestant-parlant et ses tricotages de collant. En contact avec ce travail, on s'invite à la prise de conscience spirituelle qui encadre la (re)considération du soi et de notre humanité. Devant ce dispositif-espace de prise de conscience collective, le public affronte cette douloureuse mémoire aux tentacules politiques pour guérir des vents violents du pouvoir colonial.

Le travail d'Enam Gbewonyo s'inscrit dans une certaine complexité nécessitant plusieurs niveaux d'appréciation. Face aux crises contemporaines, il nous laisse découvrir un art dans son essentialité spirituelle, celui qui nous conduit vers nous au nom d'une reconsidération saine de la Mémoire.

Far from questioning, castigating, or disparaging, Gbewonyo's work becomes the locus of an easing of gravity. In a special way, she invites us, through *The Oculus/The Third Eye*, to an open conversation, between her gesturing and speaking body and her knits made of tights. Contact with this work becomes an invitation to the spiritual awareness that frames the (re)consideration of the self and our humanity. Faced with this device-space of collective awareness, the public confronts this painful, politically-charged memory to heal the violent winds of colonial power.

Enam Gbewonyo's work has a degree of complexity requiring several levels of appreciation. Amidst the crises of today, it lets us discover an art in its spiritual essentiality, one that leads us to ourselves in the name of a healthy reconsideration of Memory.

[1] La volonté d'Enam Gbewonyo est de présenter son travail, et surtout la pièce *The Oculus/The Third Eye,* dans un lieu de mémoire. Or, le Musée national du Cameroun fit office de palais de gouverneur pendant le protectorat allemand et il fut aussi l'ancien palais présidentiel du feu président Ahidjo.

[2] Expression inspirée d'une épice camerounaise de couleur brune. De caractère péjoratif, elle est prononcée pour évoquer le culte du blanchiment de la peau noir.

[3] Ernis, *Comme une reine*, Prix voix d'Afrique, JC Lattès, 2022, p. 225-226.

[4] Lieu de production du coton situé dans l'extrême-nord du Cameroun.

[5] Marchés populaires des villes de Yaoundé et Douala au Cameroun.

[6] Crise Nord-Ouest et Sud-Ouest, communément connue sous l'appellation de « crise anglophone ».

[1] Enam Gbewonyo's desire is to present her work, and especially the piece, *The Oculus/The Third Eye,* in a place of memory. The National Museum of Cameroon served as a governor's palace during the German protectorate and it was also the former presidential palace of the late President Ahidjo.

[2] Expression inspired by Djansang, a brown Cameroonian spice, which consumers prefer sun-dried and light yellow in colour. Care is taken to avoid letting the seeds be rained on during the drying process, which darkens their colour to less favoured khaki or black. The word is used with negative meaning when discussing the cult of bleaching Black skin.

[3] Ernis, *Comme une reine (Like A Queen)*, JC Lattès, 2022, p. 225-226. Winner of the 2022 Voix d'Afrique Prize, Cameroonian poet and spoken word performer Ernis' first novel, driven by the strength of the women of her country, was caught between tradition and the desire to be free of it.

[4] Cotton production area in the far north of Cameroon.

[5] Popular markets in the cities of Yaoundé and Douala in Cameroon.

[6] North-West and South-West crisis, commonly known as the "Anglophone crisis."

3

# IMAGINER LE FUTUR DE NOS MÉMOIRES

# IMAGINING THE FUTURE OF OUR MEMORIES

# L'AUTRE ROYAUME

TEXTE / WORDS
BEYA GILLE GACHA

BEYA GILLE
GACHA

# THE OTHER KINGDOM

Est-ce la fin d'un conte ou le début d'une histoire ? C'est la question que je me pose en fignolant les derniers détails de mon installation au sein de cet ancien palais présidentiel, devenu Musée national du Cameroun, le pays de ma mère, mon pays. La filiation, d'ailleurs, est au cœur de cet ouvrage : ces deux enfants, fille et garçon, doubles statufiés des miens, s'élèvent réunis et me dépassent en hauteur. Eux ne me regardent pas, ils sont plongés dans la lecture d'un message qui par eux seuls est déchiffrable. Et moi… je les regarde s'envoler, de toute ma petitesse.

Ces enfants sont les dernières sculptures d'une série, celle des Orants. Elle raconte pièce après pièce le parcours de ces deux êtres qui, à partir de situations de violence, de maltraitance et d'enfermement qui leur étaient imposées, décident de trouver leur chemin propre, le chemin du Soi. Ils passent ainsi, chacun de leur côté, les étapes de la rébellion (ponctuée des questions d'origine et de genre) et de l'acceptation de leur mission (prises de position sur le devoir à l'autre et la défense de l'environnement). Leur parcours épique, métaphore d'une quête spirituelle, se devait donc de s'achever, ensemble, avec la dernière étape qu'est l'élévation. Et celle-ci prend l'aspect d'une nouvelle naissance, sortant non pas du ventre d'une mère, mais de la matrice qu'ils se sont créée eux-mêmes. Ils renaissent par leur propre choix et leur propre volonté, accompagnés des outils qu'ils ont découverts et choisis sur leur route.

La terre, rouge, se transforme en briques. Ce procédé nous renvoie à nos villages, mais également au passé lointain, aux méthodes de constructions nubiennes, dont nombre de nos peuples sont héritiers, et projette un futur en commun, la brique de terre devenant une solution architecturale défendue à travers le monde pour lutter contre le béton, saboteur de planète. La terre africaine, matière primordiale et berceau du vivant, retrouve sa noblesse volée. Et devient piédestal. Car à leur tour, les briques se transforment en puits.

Un puits-tunnel, pour être exact, le tunnel étant métaphore du passage nécessaire à toute mutation – ne sont-ce pas de nos plus sombres nuits que naissent nos plus beaux soleils ? Le charbon, de son noir vif qui renvoie à l'inconnu de la vie, a multiples facettes : les braises sont éteintes, le passage par le feu destiné à nous éprouver pour nous purifier est passé ; il symbolise également l'eau – le charbon actif restant à ce jour la technique naturelle la plus pertinente pour purifier cet élément – gardienne de notre mémoire, de laquelle nous naissons et grâce à laquelle nous vivons.

Is it the end of a tale or the beginning of a story? This is the question I ask myself while fine-tuning the last details of my installation in this former presidential palace, now the National Museum of Cameroon, the country of my mother, my country.

Lineage, by the way, is at the heart of this project: these two children, girl and boy, doubles in stone of mine, rise together and are taller than me. They are not looking at me, they are immersed in reading a message that is indecipherable by them alone. And me … I watch them fly away, with all my smallness.

These children are the last sculptures in a series, that of the *Orants*. It tells piece by piece the journey of these two beings who, arising from the situations of violence, abuse, and confinement that were imposed on them, decide to find their own path, the path of the Self. And so, they pass, each in their own way, through the stages of rebellion (punctuated by questions of origin and gender) and of acceptance of their mission (taking positions of duty to others and protection of the environment). Their epic journey, a metaphor for a spiritual quest, had to end, together, with the last stage, of elevation. And this takes the form of a new birth, coming not from the womb of a mother, but from the womb they have created for themselves. They are reborn by their own choice and their own will, accompanied by the tools they have discovered and chosen along the way.

The earth, red, turns into bricks. This process takes us back to our villages, but also to the distant past, to the Nubian methods of construction to which many of our people are heirs, and projects a shared future, the brick of earth becoming an architectural solution defended all over the world to fight against concrete, the planet saboteur. The African earth, primordial material and cradle of life, regains its stolen nobility and becomes a pedestal. Because, in their turn, the bricks are transformed into wells.

A well-tunnel, to be precise, the tunnel being a metaphor for the passage needed for every mutation — is it not from our darkest nights that our most beautiful suns are born? Coal, with its bright blackness that refers to the life's unknown, has many facets: the embers are extinguished, the passage through fire that tests us to purify us is passed; it also symbolises water—activated charcoal remaining to this day the most relevant natural technique to purify this element—guardian of our memory, from which we are born and thanks to which we live.

→ pp. 98, 99, 101, 102 | Beya Gille Gacha, *L'Autre Royaume*, 2023.
Prêt de l'artiste, œuvre réalisée dans le cadre d'une résidence à l'Institut français du Cameroun | Courtesy of the artist, work produced as part of a residency at the Institut français du Cameroun © 2023 - Serenah Pictures/Institut français du Cameroun

« LA TERRE AFRICAINE, MATIÈRE PRIMORDIALE ET BERCEAU DU VIVANT, RETROUVE SA NOBLESSE VOLÉE. »

"THE AFRICAN EARTH, PRIMORDIAL MATERIAL AND CRADLE OF LIFE, REGAINS ITS STOLEN NOBILITY."

De ce tunnel, ils sont donc arrivés au bout, ces enfants. Ils ont atteint la lumière que d'aucuns cherchent encore. Qui d'autre que des enfants aurait pu y parvenir ? Eux qui portent la vérité, simple et pure, à la bouche. Cette vérité qui, si elle était trahie ou bafouée, sortirait d'un autre puits, cette fois nue et en rage, un miroir à la main.

Non, seuls les enfants ont encore le pouvoir de livrer la vérité dans la paix et de recevoir les paroles du ciel, sans filtre.

Ce sont d'ailleurs des paroles qui leur sont délivrées inscrites sur des parchemins de coton tissés à la main, provenant de l'extrême nord du Cameroun. Ces paroles se dessinent à travers des écritures mystérieuses : proviennent-elles de temps oubliés, d'esprits joueurs, d'autres galaxies ? Nul ne le sait et nul ne peut le savoir, à part eux. Et moi, peut-être, mais la réponse, je l'ai déjà oubliée. Ce sont, quoi qu'il en soit, des paroles tombant du ciel. Prenons-nous mesure, nous, adultes, de ce qu'implique de recevoir une parole nouvelle ? Lorsqu'on nous parle d'abandon, que devons-nous abandonner ? Au final, peu importe. Ici, il est juste d'admettre que les enfants, encore légers, n'ont besoin d'aucun effort pour ressentir les messages des dimensions qui nous dépassent.

Ainsi se déroulent devant eux ces écritures et l'esprit, enfermé dans le besoin de savoir lire, devra laisser place pour comprendre à ce qui, en lui, sait ressentir : la traduction des pictogrammes est peut-être dans les plantes médicinales qui les inscrivent ? Sans doute ce language n'est-il pas si incompréhensible, si tant est qu'on réussisse à se déconstruire ? Car chaque herbe ou épice curative utilisée pour encrer ces mots est choisie précisément parce qu'elle accompagne, relève et enlumine le terme. Comme les plantes savent le faire pour l'être humain, tant qu'il ne décide pas de les soumettre ou de les réduire.

Soumettre et réduire est ce qu'on réserve aux enfants, eux qui sont pourtant nos guides. La boucle est bouclée. Bouclée en tout cas pour la série des Orants, dont les modèles porteront probablement un autre nom à l'avenir. Cette installation représente la fin d'un cycle, celui de la reconnexion à son enfant intérieur. Pour moi, c'est ici, sur les terres de l'ouest du Cameroun, accompagnée du Jujube et du Ndo'ong[1], mais peut-être que pour d'autres corps, avec d'autres attributs, l'enfant pourra renaître en Inde, au Mexique ou ailleurs…

Tant que la terre est rouge.

[1] Jujube et Ndo'ong sont des plantes médicinales également utilisées dans des pratiques mystiques pour protéger, soigner ou accompagner les enfants.

So, from this tunnel, they have reached the end, these children. They have reached the light that some are still seeking. Who else but children could have gotten here? They who bring truth, simple and pure, to the mouth. This truth which, if it were betrayed or flouted, would come out of another well, this time naked and enraged, a mirror in its hand.

No, only children still have the power to deliver the truth in peace and receive words from heaven, without a filter.

These are also words that are delivered to them inscribed on hand-woven cotton parchments, from the extreme north of Cameroon. These words are drawn through mysterious writings: do they come from forgotten times, playful spirits, other galaxies? No one knows and no one can know, except them. And me, maybe, but I have already forgotten the answer. These are, in any case, words falling from the sky. Do we, as adults, appreciate what it means to receive a new word? When we are told about abandonment, what should we abandon? In the end, it doesn't matter. Here, it is fair to admit that children, still small and thin, need no effort to feel the messages of the dimensions that are beyond us.

Thus, these writings unfold before them and the mind, locked in the need to know how to read, will have to make room for understanding what, within it, knows how to feel: the translation of the pictograms is perhaps in the medicinal plants that inscribe them? Probably, this language is not so incomprehensible, if indeed we manage to deconstruct ourselves? For each healing herb or spice used to ink these words is chosen precisely because it accompanies, raises, and illuminates the term. As plants can do for the human being, as long as he does not decide to subjugate or reduce them.

Subjugating and reducing is what we reserve for children, who are nevertheless our guides. We have come full circle. Full circle in any case for the Orants series, whose successors will probably have another name in the future. This installation represents the end of a cycle, that of reconnection to one's inner child. For me, it is here, on the lands of western Cameroon, accompanied by Jujube and Ndo'ong,[1] but maybe for other bodies, with other attributes, the child can be reborn in India, Mexico, or elsewhere…

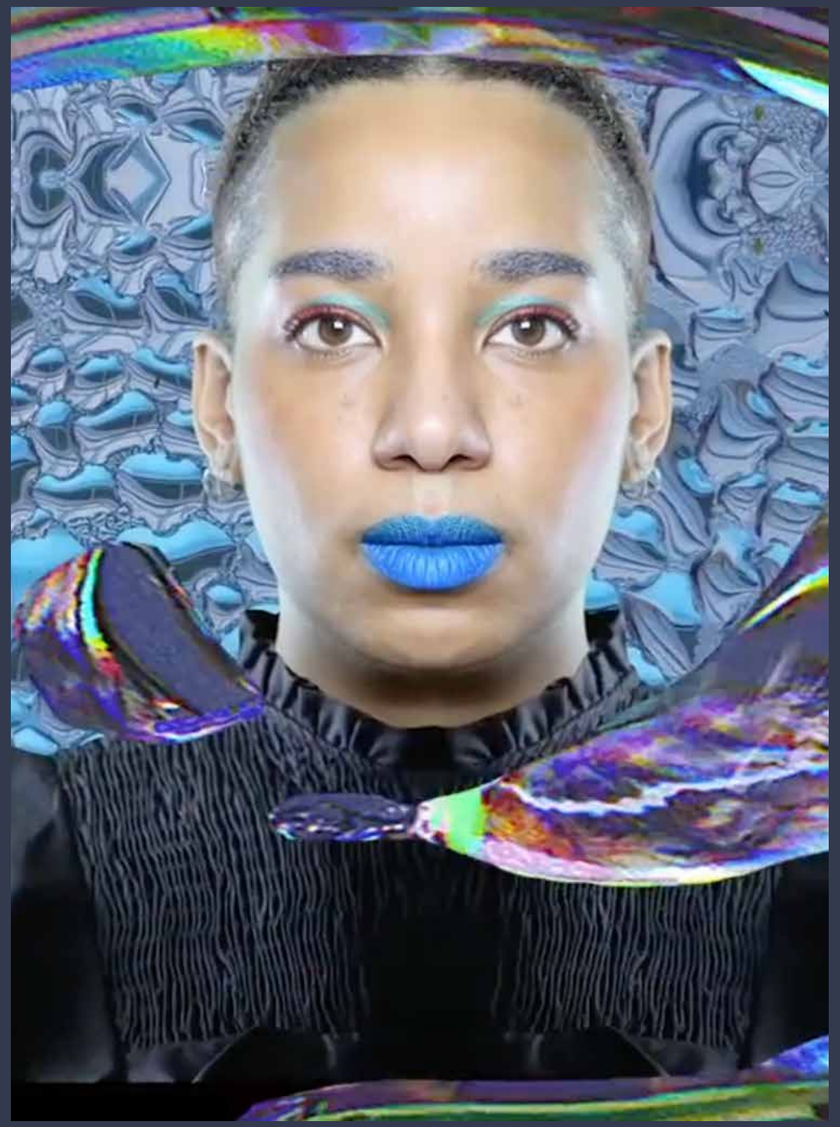
As long as the earth is red.

[1] Jujube and Ndo'ong are medicinal plants also used in mystical practices to protect, care for or support children.

# LEURRES ET LUEURS IDENTITAIRES

TEXTE / WORDS
JOANA DANIMBE

JOSÈFA
NTJAM



# LURES AND GLIMMERS OF IDENTITY

Comme moi, Josèfa Ntjam est une enfant de la diaspora. Comme moi, c'est une métisse culturelle « franco-africaine » qui, au gré de ses rencontres, n'a certainement pas échappé aux questions de savoir d'où elle venait (vraiment).

Pourtant, existe-t-il un seul intérêt de nature à inciter cette Française d'origine camerounaise, née en 1992 à Metz, à dissimuler ses origines ? Comme vous, comment pourrait-elle s'empêcher d'exprimer son identité et même ses identités à travers ce qu'elle pense, sent ou ressent ? Dans ses œuvres, ce multiculturalisme oriente nettement sa démarche artistique et lui permet de porter un regard critique sur les récits culturels eurocentrés et les expressions de l'entre-soi. Josèfa Ntjam intervient là où l'Histoire et la mémoire font défaut, explorant des imaginaires alternatifs et fantastiques.

Dans l'œuvre de l'artiste, la mémoire collective se construit sous la forme d'un avatar intitulé Persona. Faisant figure de Mémorial 7.1, cet avatar du futur, tapi dans l'obscurité des profondeurs aquatiques, tente de retracer la source de ses origines. Tel Ulysse qui cherche à retrouver le chemin de sa terre natale, il scanne inexorablement les archives numériques de divers peuples du Cameroun et fait résonner les questions existentielles que chacun se pose : « D'où je viens ? », « Qui suis-je ? ». Ces angoissantes questions, lancées par Josèfa Ntjam, traversent toute son œuvre. Son avatar tente d'y répondre : « *I am Persona in the loneliness of collectivity* [...]. J'ai continué à chercher les milliers de données qui semblent me traverser, impossible recommencement de l'origine, je suis plusieurs à nouveau, je le dis, je suis plusieurs, animal à trois têtes, plante tentaculaire, bactérie en germination, je suis plusieurs, la mélas, cette matière noire a vu naître la multitude de nos horizons. »

« JOSÈFA NTJAM INTERVIENT LÀ OÙ L'HISTOIRE ET LA MÉMOIRE FONT DÉFAUT, EXPLORANT DES IMAGINAIRES ALTERNATIFS ET FANTASTIQUES. »

"NTJAM INTERVENES WHERE HISTORY AND MEMORY ARE LACKING, EXPLORING ALTERNATIVE AND FANTASTIC IMAGINARY REALMS."

Like me, Josèfa Ntjam is a child of the diaspora. Like me, she is a "Franco-African" cultural mixed-race who, in the course of her encounters, has definitely not escaped questions about where she (really) came from.

However, is there a single reason likely to persuade this French woman of Cameroonian origin, born in 1992 in Metz, to hide her origins? Like you, how could she stop herself from expressing her identity (and even her identities) through what she thinks, feels, or perceives? In her works, this multiculturalism clearly guides her artistic approach and lets her take a look at Eurocentric cultural narratives and expressions of self-segregation. Ntjam intervenes where history and memory are lacking, exploring alternative and fantastic imaginary realms.

In the artist's work, collective memory is constructed in the shape of an avatar named Persona. Acting as a Memorial 7.1, this avatar of the future, lurking in the darkness of the aquatic depths, tries to trace the source of its origins. Like Ulysses seeking to find his way back to his native land, it relentlessly scans the digital records of various peoples of Cameroon and gives voice to the existential questions asked by everyone: "Where do I come from?", "Who am I?" The agonising questions started by Ntjam run through all her work. Her avatar tries to answer: "I am Persona in the loneliness of collectivity... I have continued to seek out the thousands of pieces of data that seem to flow through me, I can't start again from my origin, I am many again, I tell you, I am many, three-headed animal, sprawling plant, germinating bacteria, I am many, molasses, this dark matter has seen the birth of the multitude of our horizons."

→ pp. 104, 105, 107, 109 | Nosèfa Ntjam, *Mélas de Saturne*, 2020.
Collection Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA, France. Autorisation de l'artiste et Sean Hart | Courtesy of the artist and Sean Hart

« SES RÉCITS TRANSFIGURENT LE RÉEL ET L'OUVRENT SUR LA PERSPECTIVE D'UN MONDE DANS LEQUEL NOUS POUVONS NOUS RE-CONCEVOIR. »

Dans un style plastique unique, persuasif, à la croisée de l'esthétique afro-futuriste et du récit poétique, Josèfa Ntjam nous initie, grâce au potentiel émancipateur des technologies et de la science, à une anticipation science-fictionnelle du devenir de la mémoire collective. Son œuvre révèle le bug de la matrice et nous permet d'entrevoir de nouvelles perspectives pour échapper à cet embourbement. L'artiste forme une nouvelle narration qui se veut post-identitaire. Elle bâtit une nouvelle mémoire – et une nouvelle cosmogonie – à laquelle nous pouvons nous affilier collectivement. Sa mélas est le *glitch* des réseaux ! Elle permet de brouiller les pistes, elle s'infiltre dans nos certitudes et souligne l'impossibilité d'accéder à nos origines.



Autrement dit, l'artiste met au jour, dans sa poésie, ce « moi » qui sans cesse cherche à se définir. Sa personne répond au principe de diversité et de multiplicité. Elle tait son origine, elle vient du tout, du néant, des abysses, des ancêtres – des Méta –, des plantes… Elle a une origine galactique.

Josèfa Ntjam ébranle jusque dans ses racines le caractère péremptoire et sommaire de l'affirmation identitaire qui renvoie à notre volonté d'être rassurés sur l'ancienneté de celle-ci. Elle s'oppose à cet enfermement de la société dans la mémoire nostalgique d'un passé immuable qui ne prendrait plus en compte de possibles évolutions. Ses récits transfigurent le réel et l'ouvrent sur la perspective d'un monde dans lequel nous pouvons nous re-concevoir. Ils nous offrent, dans cet éreintant questionnement, l'opportunité d'apaiser notre quête et d'échapper à la mélancolie de la recherche.

Et si Persona et la mélas étaient les meilleurs antidotes aux obsessions identitaires et mortifères de notre génération ? Quoi qu'il en soit, son œuvre fait résonner le murmure de ces quelques vers de Birago Diop :

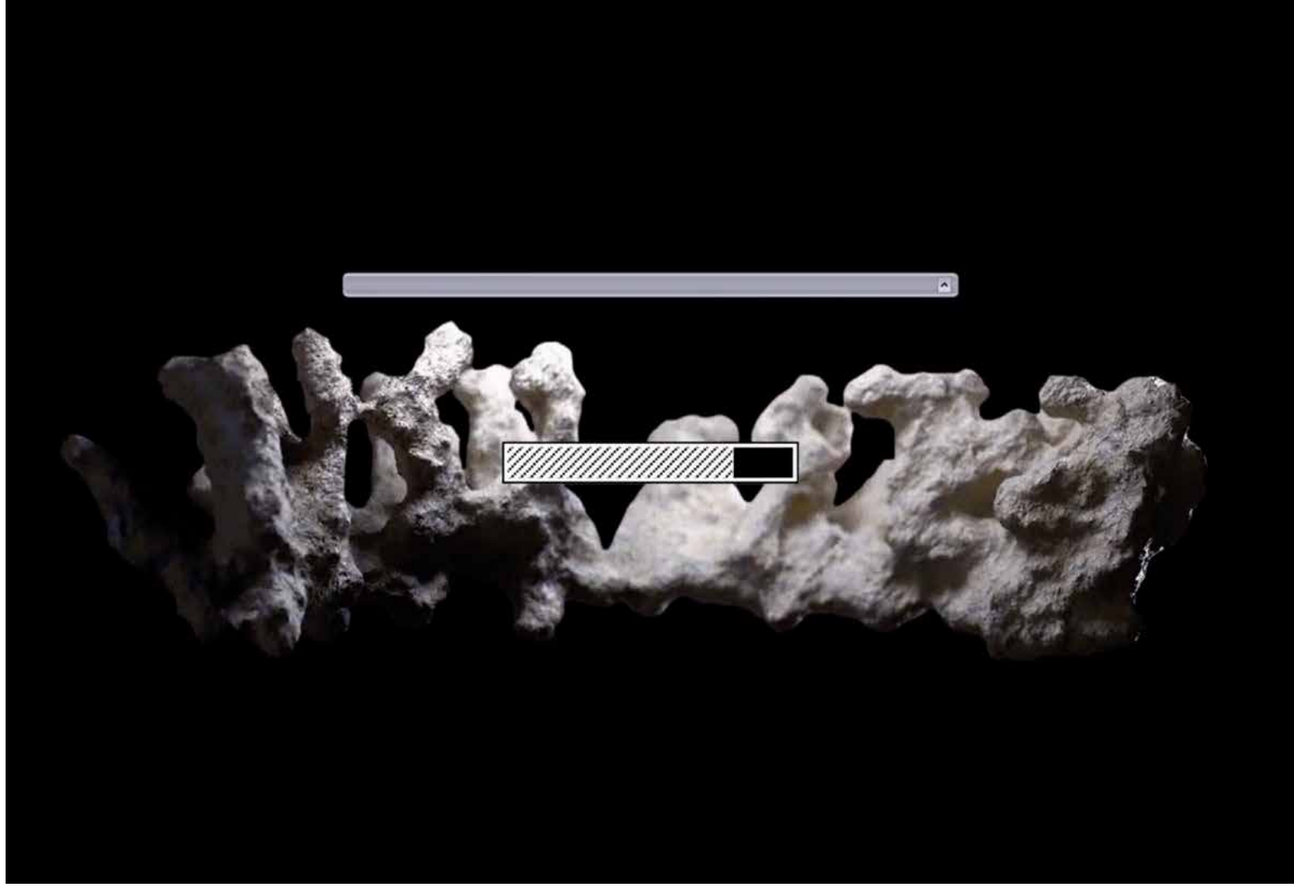
In a unique, persuasive, plastic style at the crossroads of Afro-futurist aesthetics and poetic narrative, Ntjam initiates us, thanks to the emancipatory potential of technologies and science, into a science-fictional anticipation of the future of collective memory. Her work reveals the bug in the matrix and lets us glimpse new possibilities of escape from getting bogged down. The artist forms a new narrative aiming to be post-identity. She builds a new memory—and a new cosmogony—which we can collectively join. Her molasses is the glitch in the networks! It makes it possible to cover our tracks, it infiltrates our certainties and underlines the impossibility of accessing our origins.

In other words, the artist brings to light, in her poetry, the ego that constantly looks to define itself. Her persona responds to the principle of diversity and multiplicity. It is silent about its origin. It comes from everything, from nothingness, from the abyss, from the ancestors, from the Meta, from plants. It has a galactic origin.

Josèfa Ntjam shakes to its roots the peremptory and summary nature of the affirmation of identity which is cross-referenced to our desire to be reassured about the latter's length of service. She is against the confinement of society in the nostalgic memory of an immutable past that might no longer take into account possible change. Her stories transfigure reality and open it to the prospect of a world in which we can re-conceive ourselves. They offer us, in this exhausting questioning, the opportunity to ease off our quest and stave off the melancholy of research.

What if Persona and molasses were the best antidotes to our generation's lethal obsession with identity? Be that as it may, her work revitalises the murmur of these few verses of Birago Diop:

"HER STORIES TRANSFIGURE REALITY AND OPEN IT TO THE PROSPECT OF A WORLD IN WHICH WE CAN RE-CONCEIVE OURSELVES."



*Écoute plus souvent*
*Les Choses que les êtres,*
*La Voix du Feu s'entend*
*Entends la Voix de l'Eau*
*Écoute dans le Vent*
*Le Buisson en sanglots :*
*C'est le Souffle des Ancêtres.*
*Ceux qui sont morts ne sont jamais partis*
*Ils sont dans l'Ombre qui s'éclaire*
*Et dans l'ombre qui s'épaissit,*
*Les Morts ne sont pas sous la Terre*
*Ils sont dans l'Arbre qui frémit,*
*Ils sont dans le Bois qui gémit,*
*Ils sont dans l'Eau qui coule,*
*Ils sont dans l'Eau qui dort,*
*Ils sont dans la Case, ils sont dans la Foule*
*Les Morts ne sont pas morts*[1].

[1] Vers du poème *Le Souffle des ancêtres* de Bigaro Diop, extrait du recueil *Leurres et Lueurs*, Paris, Présence africaine, 1960.

*Listen more often*
*To Things than to beings,*
*The Voice of Fire is heard*
*Hear the Voice of Water*
*Listen in the Wind*
*To the Sobbing Bush:*
*It is the Breath of the Ancestors.*
*Those who died have never left*
*They are in the Shadow that lights up*
*And in the thickening shadow,*
*The dead are not under the Earth*
*They are in the shuddering Tree,*
*They are in the groaning Wood,*
*They are in the Water that flows,*
*They are in the Water that sleeps,*
*They are in the Box, they are in the Crowd*
*The Dead are not dead*[1].

[1] Verse from the poem, *Le Souffle des ancêtres (Breath of the Ancestors)* by Bigaro Diop, extract from the collection *Leurres et Lueurs (Lures and Glimmers)*, Paris, Présence africaine, 1960.

# ÉCOUTE

LES VOIX DES

# ANCÊTRES

TEXTE / WORDS
SUSANNE FÜRNISS

ELSA
M'BALA

# LISTEN

TO THE VOICES OF THE

# ANCESTORS

ELSA M'BALA[1] : *Memory of understanding* est une installation sonore que j'ai produite pendant ma résidence à l'Institut français du Cameroun de Yaoundé afin de créer une œuvre in situ au Musée national. C'est une pièce féérique faite de fils de pêche, de calebasses suspendues, de cauris, de baffles dans des calebasses, d'un générateur de son et d'une clé USB sur laquelle il y a les enregistrements du Berliner Phonogramm-Archiv. Ce sont les plus vieux enregistrements connus du Cameroun.

SUSANNE FÜRNISS : Le son est un véhicule puissant de la mémoire. Il atteint ton âme et rappelle son immortalité. Les sons archivés interpellent la mémoire collective et personnelle.

E. M. : Cette installation t'invite à entrer dans un autre monde, celui des ancêtres : on enlève les chaussures, on marche sur la natte et on s'assoit par terre. Les calebasses suspendues au-dessus de toi t'obligent à t'incliner devant les ancêtres que l'on entend, car les chanteurs sont partis depuis longtemps.



S. F. : Sur une natte par terre, comme pour un deuil. Celui de ceux qui t'ont précédée et qui donnent sens à ton existence, qui t'enracinent dans la terre africaine, camerounaise, beti… Il y a des chants des Ntumu enregistrés lors de funérailles ou de rites d'initiation *So* et *Ngi*. Ils dispensent un enseignement profond sur la place de l'Homme dans le monde, des ancêtres auprès des vivants, de l'individu dans la société.

E. M. : Je viens moi-même de perdre mon père. Maintenant, je suis au Cameroun sans lui et cela semble tellement irréel. Mais il y a une certaine paix dans mon travail. Je n'ai pas choisi de retravailler les enregistrements comme je le fais d'habitude. Je les ai laissés dans leur forme originale, un peu difficile d'écoute, pour que les gens prennent le temps.

S. F. : La visiteuse reçoit comme un appel ces sonorités venues du loin. La reproduction grésillante du cylindre de cire lui dit : « Écoute ces voix d'outre-tombe ! » Ces musiques ne sont pas des œuvres d'art ou des compositions individuelles. Elles sont faites par des gens qui les ont apprises en participant aux événements de la communauté ou lors de retraites initiatiques où la pratique musicale était un enseignement parmi d'autres. Il ne s'agit pas d'expressions singulières, mais de musiques qui réactualisent l'ancrage de l'individu dans la communauté. Ce n'est donc pas l'esthétique de la performance qui importe, mais la cohésion des participants et la réalisation conforme à la tradition.

ELSA M'BALA:[1] *Memory of understanding* is a sound installation that I produced during my residency at the Institut français of Cameroon in Yaoundé so as to create a work in situ at the National Museum. It is a magical piece made of fishing lines, hanging calabashes, cowries, loudspeakers inside calabashes, a sound generator, and a USB key which has recordings from the Berliner Phonogramm-Archiv on it. These are the oldest known recordings from Cameroon.

SUSANNE FÜRNISS: Sound is a powerful vehicle of memory. It reaches your soul and recalls its immortality. Archived sounds appeal to the collective and personal memory.

E. M. : This installation invites you to enter another world, that of the ancestors; you take off your shoes, you walk on the mat, and you sit on the ground. The calabashes suspended above you make you bow before the ancestors you hear, for the singers are long gone.

S. F. : On a mat on the floor, as if in mourning. Mourning for those who preceded you and who give meaning to your existence, who root you in the African, Cameroonian, Beti land… There are songs of the Ntumu recorded during funerals or *So* and *Ngi* initiation rites. They provide profound teaching on the place of Man in the world, of ancestors with the living, of the individual in society.

E. M. : I myself have just lost my father. Now, I am in Cameroon without him and it seems so unreal. But there is a certain peace in my work. I didn't choose to rework the recordings as I usually do. I left them in their original form, a little hard to listen to, so that people would take the time.

S. F. : The visitor receives these sounds coming from afar like a call. The scratchy reproduction of the wax cylinder says to her, "Listen to those voices from beyond the grave!" These kinds of music are not works of art or individual compositions. They are made by people who learned them by participating in community events or during initiatory retreats where musical practice was one lesson among others. It is not a question of unique expressions, but of music which restates the anchoring of the individual in the community. It is therefore not the performance aesthetic that matters, but the cohesion of the participants in a rendition in accordance with tradition.

→ pp. 110, 111, 113, 114 | Elsa M'Bala, *Memory of understanding*, 2023.
Prêt de l'artiste, œuvre réalisée dans le cadre d'une résidence à l'Institut français du Cameroun | Courtesy of the artist, work produced as part of a residency at the Institut français du Cameroun © 2023 - Serenah Pictures/Institut français du Cameroun

E. M. : Quand les visiteurs écoutent en étant couchés, ils regardent vers le haut et voient ces calebasses avec les cauris, des éléments de la nature porteurs de signification sociale et symbolique.

S. F. : Que comprennent-ils alors dans *Memory of understanding* ? Entendent-ils le *nnom ngi* (« tête de ngi ») de la confrérie qui régissait l'ordre chez les Ntumu précéder la terrible voix qui faisait trembler la contrée ? Entendent-ils que ce sont des xylophones *mendjang mebiang* (« xylophones-remèdes »), sur troncs de bananier, qui jouent pour le culte des ancêtres ? Comprennent-ils Jakob Malapa, ce cuisinier batanga banoho qui chante à Berlin les misères d'un homme qui a raté le bateau de la société Woermann et lui demande de le rembourser ? La richesse des sources se montre ici par sa seule apparence sonore…

E. M. : When visitors listen while lying down, they look up and see these gourds with cowries, elements of nature that carry social and symbolic meaning.

S. F. : So what do they understand in *Memory of understanding*? Do they hear the *nnom ngi* ("head of ngi") of the brotherhood that kept order among the Ntumu before the terrible voice that shook the land? Do they hear that it is *mendjang mebiang* xylophones ("cure xylophones") on banana tree trunks, which are played for the worship of ancestors? Do they understand Jakob Malapa, this Batanga banoho cook who sings in Berlin about the troubles of a man who missed the Woermann company boat and asks for a refund? The richness of the sources is shown here by its sound appearance alone…

E. M. : Cette installation fait partie de ma recherche identitaire : comment entendre mes racines ? Mes connaissances de la musique Bikutsi, que j'ai entendue dans les villages de mes parents, me font reconnaître des rythmes du xylophone. Ma pièce, qui met en scène des éléments de l'imaginaire collectif, est une allusion à ce qui fait la force d'une culture africaine dans la société globale et lui redonne toute sa valeur, de manière globale, mais aussi très personnelle. Mon cheminement avec des enregistrements de musiques africaines ancestrales a fait que j'ai de plus en plus l'impression de vivre dans une bulle spirituelle à laquelle beaucoup de musiciens africains contemporains n'ont pas accès.

S. F. : En tant qu'ethnologue, mon métier est de montrer qu'il n'y a pas qu'une culture africaine. C'est tellement important, car il y a des sociétés très différentes, même au sein d'une même région. Dans ces archives sonores, les musiques des Bagyéli se distinguent clairement des musiques malimba. Ce constat n'enlève rien à leur africanité. Et pourtant, je suis d'accord avec toi, il y a des choses très largement partagées sur lesquelles tu te concentres dans cette œuvre. Le fait d'avoir grandi en Allemagne te place à une échelle plus large.

E. M. : Je n'ai pas grandi avec mon père au pays, mais en Allemagne. D'être celle qui vient restituer une partie du patrimoine camerounais, cela me rend extrêmement humble et reconnaissante.

S. F. : Outre la colonisation violente, l'action des Allemands était aussi de décrire les cultures qu'ils ont rencontrées. Les archives sonores font partie de cette histoire commune. Elles font entendre des Camerounais enregistrés par des Allemands au Cameroun et des Camerounais qui ont voyagé en Allemagne. Une Germano-Camerounaise et une Germano-Française se rencontrent dans ton installation pour révéler ensemble ce pan d'une histoire commune qui te permet de renouer avec tes racines et de partager cette expérience de ressourcement avec les visiteurs de l'exposition.

E. M. : Cette œuvre me place dans le cours de l'Histoire et me fait avancer d'une manière plus stable émotionnellement. Car j'ai vraiment l'impression de pouvoir participer au *collective healing* dont nous avons tous besoin, que ce soit au niveau colonial, mais aussi personnel, émotionnel et en tant qu'Africaine. Nous devons nous écouter un peu plus et croire en nos capacités ; c'est l'idée que j'aimerais transmettre dans cette pièce.

[1] Ce texte est la retranscription d'une dialogue entre Elsa M'bala et Susanne Fürniss sur zoom et par email durant le mois de février 2023.

E. M. : This installation is part of my search for identity: how to hear my roots? My knowledge of Bikutsi music, which I heard in my parents' villages, makes me recognize the rhythms of the xylophone. My piece, which stages elements of the collective imagination, is an allusion to what makes the strength of an African culture in global society and gives it back all its value, globally, but also very personally. My journey with recordings of ancestral African music has made me feel more and more that I am living in a spiritual bubble that many contemporary African musicians do not have access to.

S. F. : As an ethnologist, my job is to show that there is more than one African culture. This is so important, because there are very different societies, even within the same region. In these sound archives, Bagyéli music is clearly distinguished from Malimba music. This observation takes nothing away from their Africanness. And yet, I agree with you, there are very widely shared things that you focus on in this work. Growing up in Germany puts you on a bigger scale.

E. M. : I did not grow up with my father in the country, but in Germany. To be the one who comes to restore part of the Cameroonian heritage makes me extremely humble and grateful.

S. F. : As well as violent colonisation, the action of the Germans was also to describe the cultures they encountered. The sound archives are part of this common history. They feature Cameroonians recorded by Germans in Cameroon and Cameroonians who have travelled to Germany. Two women, one German-Cameroonian and one German-French, meet in your installation to reveal together this part of a common history that lets you to reconnect with your roots and share this healing experience with visitors to the exhibition.

E. M. : This work places me in the course of history and moves me forward in a more emotionally stable way. Because I really feel as if I can participate in the collective healing that we all need, whether at the colonial level, but also a level that is personal, emotional, and African. We need to listen to each other a little more and believe in our abilities; this is the idea that I would like to convey in this piece.

[1] This text is the transcription of a dialogue between Elsa M'bala and Susanne Fürniss on zoom and by email, during the month of February 2023.

# LE MASQUE

COMME INSTRUMENT PUISSANT D'AFFIRMATION DU SOI

TEXTE / WORDS
NKGOPOLENG MOLOI

NA CHAINKUA
REINDORF

# AN EMPHATIC ASSERTION

OF SELF THROUGH THE MASK

Na Chainkua Reindorf s'inspire de l'histoire séculaire des masques – qui ont à voir avec la danse, le conte et l'assemblage de pièces textiles en costumes – et convoque ses croyances et ses modalités pour explorer ce qu'elle appelle « la (re)conquête du pouvoir de l'expression de soi ».

Née au Ghana, installée aux États-Unis, Na Chainkua Reindorf cultive une pratique qui mêle passé et présent, ici et là-bas, et complexifie les notions de représentation objective et singulière. Pour l'exposition *Memoria : récits d'une autre Histoire*, elle présente *Bomi : Second Life*, une sculpture-installation réalisée à partir de techniques mixtes qui explore les rapports étroits entre histoire et mémoire à travers la matérialité et la création de mythes.

Dans *Bomi : Second Life*, des masques blancs faits de perles de verre et de tissu gravitent autour d'une figure à taille humaine dont le buste est capitonné de matériaux souples. À la place des pieds sont suspendues des bandes de tissu. Un jeu délicat de profondeur, de textures et d'agencement. Tout comme les visages masqués qui l'entourent, la figure flotte, fantomatique, fragile et légère.

Sur le continent africain, le masque est un marqueur de culture et de tradition pour une grande partie de la population. La pratique du masque et de la mascarade en particulier trouve ses origines en Afrique de l'Ouest, où elle est souvent employée comme instrument de mémoire collective et de récit d'affirmation. Cette pratique véhicule la notion de *making man*, connue sous le nom d'*ime mmadu* dans la langue igbo du Nigéria, un état dans lequel le rite du masque confère une forme physique à un être spirituel.

« N. C. REINDORF S'INSCRIT DANS CETTE TRADITION DE NARRATIVISATION, DE TRANSMISSION DE L'HISTOIRE PAR LE BIAIS DU MASQUE. »

"REINDORF OPERATES WITHIN THIS TRADITION OF NARRATIVIZING—PASSING ALONG HISTORIES THROUGH MASKING."

Na Chainkua Reindorf takes the centuries-long history of masking—which is related to dancing, storytelling, and weaving of materials into costumes—and uses its ideologies and methods to explore what she refers to as "(re)claiming agency in self-expression."

Born in Ghana, and living and working in the US, Reindorf has cultivated a practice that melds past and present, here and there, complicating notions of objective and singular representation. For the exhibition, *Memoria: accounts of another History*, Reindorf presents *Bomi: Second Life*, a mixed media sculptural work that explores the entanglement between history and memory through materiality and mythmaking.

In *Bomi: Second Life*, white masks made of glass beads and fabric orbit a human-sized figure that is cushioned with soft materials around its midriff. Where feet would be, strips of fabric dangle, a delicate maneuver engaging depth, texture, and arrangement. Much like the masked faces surrounding it, the figure hovers in a ghostly state, fragile and light.

For many living on the African continent, the mask is often reflected on as a signifier of culture and tradition. The practice of masking and masquerading in particular finds its origins in West Africa, where it is often employed as an instrument of collective remembering and affirmative narration. The practice communicates the notion of "making man," known as *Ime Mmadu* in the Nigerian language of Igbo, a state through which the masking process gives physical form to a spirit being.

→ pp. 116, 117, 119, 122, 123 | Na Chainkua Reindorf, *Bomi: Second Life*, 2020.
Prêt de l'artiste | Courtesy of the artist © 2023 - Serenah Pictures/Institut français du Cameroun

# BOMI SECOND LIFE

Dans son article de 2002 intitulé « *Ben Enwonwu : Aesthetics and Artistic Identity in Modern Nigerian Art* », l'artiste et chercheur Sylvester Ogbechie décrit *l'ime mmadu* comme « une pratique qui donne une place importante à l'art en tant que performance et rituel ». Selon cette lecture, le masque est toujours imprégné de l'esprit de son porteur, de la même manière que le porteur est imprégné de l'esprit du masque. Cette pratique produit un sentiment d'incarnation et suscite la présence par le biais de matières, de rituels et de codes.

Dans le même article, S. Ogbechie se penche sur l'incarnation de la forme dans les pratiques masquées, notant que « l'artiste (*omenka*) est défini comme un faiseur/créateur de spectacles (*ihe nkiri*), non pas dans le sens péjoratif de pourvoyeur d'illusions, mais dans le sens concret de maître des récits et des métarécits ». N. C. Reindorf s'inscrit dans cette tradition de narrativisation, de transmission de l'histoire par le biais du masque.

Créer des mondes mythologiques à partir d'éclats, de fragments qu'elle recompose en un tout est au cœur du travail de l'artiste. Par exemple, dans *Bomi : Second Life*, elle s'inspire des mascarons, ces visages sculptés qui ornent nombre de bâtiments majestueux des villes européennes et qui ont été popularisés par le style Beaux-Arts et l'Art nouveau. La ville française de Bordeaux – où l'exposition a débuté et où l'œuvre a été réalisée – a une histoire compliquée vis-à-vis de l'esclavage. La ville a été, pendant plus d'un siècle, la deuxième cité portuaire française pour la traite des esclaves. Bon nombre de mascarons, conçus comme de « grands masques grotesques », représentaient les visages des personnes réduites en esclavage. N. C. Reindorf se confronte à cette histoire et se réapproprie la représentation de l'esclavage à travers l'acte intime consistant à mouler son propre visage en mascaron.

In his 2002 text, 'Ben Enwonwu: Aesthetics and Artistic Identity in Modern Nigerian Art', artist and scholar Sylvester Ogbechie writes about *Ime Mmadu* as "a practice that emphasizes art as performance and ritual." Through this reading, the mask is always imbued with the spirit of its wearer and, equally, the wearer is imbued with the mask's spirit. A sense of embodiment is produced and presence is evoked through materials, rituals, and observances.

In the same article, Ogbechie meditates on the embodiment of form in masking practices, noting; "The artist (Omenka) is identified as a maker/creator of spectacles (Ihe Nkiri), not in a pejorative sense as a purveyor of illusions, but in the concrete sense of his mastery of narratives and metanarratives." Reindorf operates within this tradition of narrativizing—passing along histories through masking.

At the heart of her work is the practice of mythological world-building where she takes fragments and shards and makes them into something whole. For instance, in *Bomi: Second Life*, Reindorf draws from Mascarons, the carved, ornamental faces dotted around majestic buildings in European cities, popularized through the Beaux Arts and Art Nouveau movements. The French city of Bordeaux—where the exhibition began and where the artist produced the work—has a complex history with slavery. The city was, for over a century, France's second-largest slave trading port city. Oftentimes, the Mascaron thought of as "large grotesque faces" was made to reflect the faces of enslaved people. Reindorf confronts this history and reclaims the representation of slavery through the intimate act of casting her own face as a Mascaron.



Les mascarons sont symboliques : destinés originellement à effrayer les mauvais esprits pour les chasser de la demeure, ils traduisent et incarnent ces croyances et ces histoires. En moulant son propre visage et en le transformant en masque (à la manière d'un mascaron), l'artiste déjoue les simplifications qui tendent à faire percevoir l'identité à travers les caractéristiques corporelles d'un individu. En ce sens, le masque devient une revendication, une affirmation de soi résolue. Il permet de changer de forme, autorise une opacité, une identité relationnelle qu'Édouard Glissant définit comme « une altérité non quantifiable… qui dépasse les catégories de la différence identifiable[1] ». La composition de N. C. Reindorf unit les deux sens des styles architecturaux et de l'ordonnancement spatial eurocentriques à la mascarade ouest-africaine, qui est transcendée par la musique et la danse, dans une relation sans opposition qui témoigne de l'intrication des vies résultant de l'esclavage et de la colonisation, mais aussi de la migration et du mouvement.

À travers cette œuvre, N. C. Reindorf propose un acte créatif mobilisant des pratiques anciennes et des méthodes nouvelles, fusionnant l'art de la mascarade et du mascaron dans un contexte contemporain. Ce faisant, elle remet en question la manière dont l'histoire est appréhendée, ressentie et archivée – offrant une sorte de redécouverte d'héritages et de récits oubliés. Par un jeu d'équilibre, d'échelle et de rythme (principes fondamentaux de la mascarade), l'œuvre anime des histoires oubliées.

Pour une artiste de la diaspora d'origine ouest-africaine, ce retour en arrière et cette ré-imagination ont un profond effet d'ancrage, qui la relie à ses racines au travers de beaux objets qui embrassent la culture et les philosophies de son pays d'origine, le Ghana.

[1] Traduction tirée de : *An Introduction by Zach Blas.* Camera Obscura 92, Volume 31, Number 2. doi 10.1215/02705346-3592499 © 2016 by Camera Obscura. Published by Duke University Press.

Mascarons are symbolic, as they speak to and represent beliefs and stories of chasing away evil spirits by frightening them. Through the layered process of moulding and casting her own face and turning it into a mask (in the style of a Mascaron), the artist complicates easy simplifications of identity as read through one's bodily features. The mask then in this sense becomes a reclamation, an emphatic assertion of oneself. The mask allows shapeshifting to occur, allowing one a sense of opacity, which is a kind of relational identity that Édouard Glissant reflects on as "an alterity that is unquantifiable… that exceeds categories of identifiable difference."[1] Reindorf's formulation conjoins the two senses of Eurocentric architectural styles and space-making with West African masquerading, which is foregrounded by music and dancing, a non-oppositional relationality that speaks to the entanglement of lives as a result of slavery and colonization as well as migration and movement.

Through this work, Reindorf proposes a creative engagement with old practices and new methods, merging the art of Masquerading and Mascaron within a contemporary context. By so doing, she challenges how history is encountered, experienced, and archived—a kind of rediscovery of inheritances and forgotten narratives. Through balance, scale, and rhythm (principles that are foundational to masquerading), the work animates forgotten histories.

As an artist of West African descent in the diaspora, this reaching back and reimagining has the profound effect of grounding, which allows her to engage her roots through beautiful objects that encompass the culture and philosophies of her birth country of Ghana.

[1] From *An Introduction by Zach Blas.* Camera Obscura 92, Volume 31, Number 2. doi 10.1215/02705346-3592499 © 2016 by Camera Obscura. Published by Duke University Press.

# IME MMADU

# TOUCHER L'INVISIBLE

TEXTE / WORDS
STÉPHANIE PIODA



BARBARA
ASEI DANTONI

# TOUCHING THE INVISIBLE

Hybridation, syncrétisme, métissage : ces trois mots viennent à l'esprit lorsqu'on plonge dans l'univers irradiant de Barbara Asei Dantoni, trois mots qui expriment précisément combien ses « créations-totems » sont la réunion de plusieurs dimensions en interaction perpétuelle.

Elles sont issues de la rencontre de formes, de spiritualités et de cultures plurielles, à la fois les siennes, franco-italo-camerounaises, mais aussi celles d'autres géographies. C'est donc nourrie de toutes ces influences, qui sont autant d'empreintes, que l'artiste a établi son propre vocabulaire né, comme elle le détaille, « de couleurs, de motifs, de figures géométriques, qui convoqueraient des parures africaines, des dorures italiennes et des couronnes amazoniennes, qui emprunteraient à la nature et au monde animal… ». D'où un sentiment de familiarité qui affleure au premier regard, mais qui se dissipe imperceptiblement, car Barbara Asei Dantoni" nous emmène vers un ailleurs, au seuil du sacré et du tangible.

Elle ouvre un espace que les traditions vernaculaires africaines n'ont jamais vraiment refermé, s'immisçant et bousculant les religions du Livre. Les œuvres de Barbara Asei Dantoni sont ainsi chargées comme l'étaient les masques traditionnels – condition pour être efficient lors des rituels – et tout objet destiné à un culte animiste. Le passage à l'acte artistique pourrait être assimilé à un rite de passage, non pas pour célébrer un événement ou un changement d'état, mais pour accéder à une autre dimension. En cela, ses gestes répétitifs sont assimilables à une forme de méditation et de communication avec l'invisible. Entre transe et abandon. Peut-être est-ce pour cela qu'une certaine noblesse se dégage de ses masques chatoyants, qu'une puissance ancestrale ressort de ses compositions hypnotiques, que ses œuvres sont tout simplement vivantes ? Elles sont incarnées, prêtes à prendre part à une cérémonie fictive pour célébrer la diversité culturelle.

En négatif, Barbara Asei Dantoni traite de la perte de ce lien avec l'invisible en Occident, un fossé s'est creusé au siècle des Lumières, qui entendait rationaliser et comprendre le monde par la science, maîtriser la nature en l'exploitant et en la classant dans des catégories. Péché d'orgueil qui nous a coupés d'un élan apparaissant comme un absolu depuis la nuit des temps et qui appelle aujourd'hui à rétablir une harmonie entre l'être humain et la nature, l'humain faisant partie d'un Tout.

Hybridization, syncretism, interbreeding: these three words come to mind when you dive into the radiant universe of Barbara Asei Dantoni, three words which express precisely how much her "totem creations" are the meeting-point of several dimensions in perpetual interaction.

They come from the meeting of forms, spiritualities, and plural cultures, both her own (Franco-Italian-Cameroonian) and also those of other geographies. Having been nourished by all these influences, which have all left their imprint, the artist has established her own vocabulary born, as she specifies, "from colours, patterns, geometric figures, which seem to call together African ornaments, Italian gilding, and Amazonian crowns, as if borrowing from nature and the animal world…" Hence a feeling of familiarity which emerges at first sight, but which dissipates imperceptibly, because Asei Dantoni takes us to an elsewhere, on the threshold of the sacred and the tangible.

She opens up a space that African vernacular traditions have never really closed, butting into and shaking up the religions of the Book. Asei Dantoni's works are thus charged as were traditional masks—a condition for being efficient during rituals—and any object intended for animist worship. Preparing for the artistic act could be assimilated to a rite of passage, not to celebrate an event or a change of state, but to access another dimension. In this, her repetitive gestures are comparable to a form of meditation and communication with the invisible. Between trance and abandonment. Maybe this is why a kind of nobility emerges from her shimmery masks, an ancestral power emerges from her hypnotic compositions, why her works are quite simply alive? They are embodied, ready to take part in a fictional ceremony to celebrate cultural diversity.

Inversely, Asei Dantoni deals with the loss of this link with the invisible in the West, a gap opened up in the Age of Enlightenment, which intended to rationalise and understand the world through science, to master nature by exploiting it and sorting it into categories. A sin of pride that has cut us off from a momentum that has been appearing as an absolute since the dawn of time and which today calls for restoring harmony between human beings and nature, with humankind being part of a Whole.

1

2

3

« Certaines cérémonies sont importantes dans la vie quotidienne de sociétés non occidentales, dans la constitution du collectif et dans la cohésion du groupe. Dans les sociétés occidentales qui ont effacé les cultures populaires, on a créé des modèles individualistes où règne le chacun pour soi. Il n'est cependant pas question de glorifier les sociétés non occidentales où tout n'est pas parfait », explique l'artiste.

## DIVINITÉS DE PAPIER

Alchimiste ou chamane, Barbara Asei Dantoni transforme le papier ou le cuir en des matériaux précieux qu'elle assemble et superpose – les strates de l'Histoire et de la mémoire – révélant des motifs qui n'ont cependant rien de décoratif. « Pour moi, le motif est symbolique, affirme-t-elle, c'est-à-dire qu'il va me permettre de faire appel à un imaginaire souvent lié à la nature (évoquant des animaux ou des végétaux) tout en y discernant plusieurs choses à la fois. » Il y a toujours un trouble, une ambiguïté comme dans ces trois œuvres, *Ka*, *Maya*, *Amao* : le losange de couleur sang, étiré et fendu en son milieu, évoque un sexe féminin, mais aussi un diamant niché au cœur d'un écrin végétal.

Là se joue quelque chose d'intime, où se superposent des questions à la fois spirituelles, familiales et identitaires. L'artiste les condensera en une seule interrogation essentielle : « Qu'y a-t-il vraiment entre les racines et le ciel ? »

Un des points de départ de ses recherches a été inspiré par les « masques passeports », très présents en Afrique Centrale, et notamment au Cameroun. Ces petites figures de masques permettaient au porteur d'attester de sa filiation, de son appartenance à un groupe et donc, de son identité. Les critères sont donc bien variables selon les époques et les pays pour définir à quoi renvoie la notion d'identité, avec toutes les dérives idéologiques abjectes qu'elle peut charrier. C'est ainsi qu'est née sa série des *Identités imaginaires*, un projet artistique affranchi de tout carcan doctrinaire, qu'elle poursuit aujourd'hui et qu'elle présente dans le cadre de l'exposition *Memoria : récits d'une autre Histoire.*

« LÀ SE JOUE QUELQUE CHOSE D'INTIME, OÙ SE SUPERPOSENT DES QUESTIONS À LA FOIS SPIRITUELLES, FAMILIALES ET IDENTITAIRES. »



"THERE IS SOMETHING INTIMATE AT PLAY, WHERE SPIRITUAL, FAMILY, AND IDENTITY QUESTIONS ARE SUPERIMPOSED."

"Some ceremonies are important in the daily life of non-Western societies, to bring together a collective and for group cohesion. In Western societies that have erased popular cultures, we have created individualistic models where the model is everyone for themselves. However, there is no question of glorifying non-Western societies where everything is not perfect," explains the artist.

## PAPER DEITIES

An alchemist or shaman, Barbara Asei Dantoni transforms paper or leather into precious materials which she assembles and superimposes—the strata of history and memory—revealing motifs which are by no means decorative. "For me, the pattern is symbolic," she says, "That is to say that it will allow me to appeal to an imagination often linked to nature (evoking animals or plants) while discerning in it several things at the same time." There is always something out of kilter, an ambiguity as in these three works, *Ka*, *Maya*, *Amao*: the blood-colored lozenge, stretched and split in the middle, evokes a female sex, but also a diamond nestled in the heart of green vegetation.

There is something intimate at play, where spiritual, family, and identity questions are superimposed. The artist will condense them into a single vital question: "What is really between the roots and the sky?"

One of the starting points of her research was inspired by the "passport masks" often seen in Central Africa, and in particular in Cameroon. These small mask figures allowed the wearer to attest to their filiation, their membership in a group and therefore to their identity. The criteria are therefore quite variable, depending on era and country, for defining what the notion of identity refers to, with all the abject ideological excesses that it can carry. This is how her series of *Imaginary Identities* was born, an artistic project freed from all doctrinal shackles, which she continues today and which she presents as part of the exhibition, *Memoria: accounts from another History*.

4

5

→ pp. 124, 125 | Barbara Asei Dantoni, *Vera. Identités imaginaires*, 2022. Prêt de l'artiste et de la galerie Cécile Dufay, Paris | Courtesy of the artist and galerie Cécile Dufay, Paris © 2023 - Serenah Pictures/Institut français du Cameroun

→ pp. 127 | 1 Barbara Asei Dantoni, *Maya. Identités imaginaires*, 2022. rêt de l'artiste et de la galerie Cécile Dufay, Paris | Courtesy of the artist and galerie Cécile Dufay, Paris © 2023 - Serenah Pictures/Institut français du Cameroun.

→ pp. 127 | 2 Barbara Asei Dantoni, *Ka. Identités imaginaires*, 2020. Prêt de l'artiste et de la galerie Cécile Dufay, Paris | Courtesy of the artist and galerie Cécile Dufay, Paris © 2023 - Serenah Pictures/Institut français du Cameroun

→ pp. 127 | 3 Barbara Asei Dantoni, *Religare – diptyque. Identités imaginaires*, 2020. Prêt de l'artiste et de la galerie Cécile Dufay, Paris | Courtesy of the artist and galerie Cécile Dufay, Paris © 2023 - Serenah Pictures/Institut français du Cameroun

→ pp. 129 | 4 Barbara Asei Dantoni, *Amao. Identités imaginaires*, 2022. Prêt de l'artiste et de la galerie Cécile Dufay, Paris | Courtesy of the artist and galerie Cécile Dufay, Paris © 2023 - Serenah Pictures/Institut français du Cameroun

→ pp. 129 | 5 Barbara Asei Dantoni, *Oja. Identités imaginaires*, 2022. Prêt de l'artiste et de la galerie Cécile Dufay, Paris | Courtesy of the artist and galerie Cécile Dufay, Paris © 2023 - Serenah Pictures/Institut français du Cameroun

## BARBARA ASEI DANTONI

Barbara Asei Dantoni (née en 1983) est une artiste et designer franco-italo-camerounaise travaillant entre la France et le Cameroun. Elle est diplômée de l'École de Design Strate à Paris et s'est formée à l'école du Musée des Beaux-Arts de Pau. Elle crée son studio en 2007, dans lequel elle ouvre des passerelles entre différents univers créatifs : scénographie, mode, objet... En 2015, Barbara Asei Dantoni est lauréate du Jacquart Design Trophy, prix de design international lancé par la Paris Design Week. Depuis quelques années, l'artiste s'est engagée dans un projet plus intime, intitulé *Identités Imaginaires* dans lequel elle explore ses origines multiculturelles. À travers des créations protéiformes, l'artiste interroge les symboles liés à ses ancêtres et à sa féminité. En 2021, Barbara Asei Dantoni est sélectionnée par l'Institut français et l'Ambassade de France au Cameroun pour effectuer une résidence artistique à Bandjoun Station. Elle expose régulièrement ses œuvres, donne des conférences et des workshops autour de sa pratique.

## BARBARA ASEI DANTONI

Barbara Asei Dantoni (born in 1983) is a French-Italian-Cameroonian artist and designer working between France and Cameroon. She qualified at the Strate Design School in Paris, and trained at the school of the Museum of Fine Arts at Pau. She set up her studio in 2007, in which she opens bridges between different creative universes: scenography, fashion, objects, and more. In 2015, Asei Dantoni won the Jacquart Design Trophy, an international design prize launched by Paris Design Week. In recent years, the artist has embarked on a more intimate project, titled *Imaginary Identities*, in which she explores her multicultural origins. Through multifaceted creations, the artist questions the symbols linked to her ancestors and her femininity. In 2021, Asei Dantoni was selected by the Institut français and the French Embassy in Cameroon to carry out an artistic residency at Bandjoun Station. She regularly exhibits her work and gives conferences and workshops around her practice.

## RUTH BELINGA

Ruth Colette Afane Belinga (née en 1976) est enseignante chargée de cours d'Histoire de l'art à l'Institut des Beaux-arts de Foumban (Université de Dschang) au Cameroun. Elle est également directrice adjointe à l'Institut des Beaux-Arts de l'Université de Dschang à Foumban. Elle est spécialisée en Histoire de l'art pictural au Cameroun. Ses recherches, qui mêlent approche esthétique et approche socio-anthropologique, portent notamment sur l'image de la femme dans la peinture et sur l'histoire de la peinture au Cameroun des origines à nos jours. Par ailleurs, Ruth Belinga est une artiste peintre, vidéaste, performeuse et une commissaire d'exposition indépendante. À travers sa pratique, elle questionne notamment l'impact de l'industrialisation sur les notions de croyance et de sacré et s'interroge sur l'exploitation de la nature et du corps féminin. Elle a participé à plusieurs expositions au Cameroun, en Algérie, au Mali, en France, au Brésil, aux Pays-Bas, en République du Congo (Congo-Brazzaville), au Sénégal et au Canada.

## RUTH BELINGA

Ruth Colette Afane Belinga (born in 1976) is a teacher of history of art at the Foumban Academy of Fine Arts, Dschang University, in Cameroon, where she is also Deputy Director. She specialises in the history of pictorial art in Cameroon. Her research, which mixes an aesthetic and a socio-anthropological approach, focuses in particular on the image of women in painting and on the history of painting in Cameroon, from its origins to the present day. In addition, Belinga is a painter, videographer, performer, and independent curator. Through her practice, she questions the impact of industrialisation on the notions of belief and the sacred and questions the exploitation of nature and the female body. She has participated in several exhibitions in Cameroon, Algeria, Mali, France, Brazil, the Netherlands, the Republic of Congo (Congo-Brazzaville), Senegal, and Canada.

## AURÉLIE DJIENA

Aurélie Djiena (née en 1993) vit et travaille à Douala. Sa formation à l'Institut des Beaux-Arts (IBA) de l'Université de Douala à Nkongsaba lui ouvre notamment les portes des ateliers de Hervé Youmbi, Jean Jacques Kanté et Kristine Tsala. Diplômée depuis 2017, Aurélie Djiena développe un langage pictural propre, marqué par le travail des couleurs et inspiré des techniques artisanales du tissage et de la vannerie. À travers ces techniques, l'artiste mûrit une réflexion sur le vivre ensemble et sur la capacité des individus à faire société. En 2017, Aurélie Djiena participe aux ateliers « Moving Frontiers », organisé par l'École d'art de Paris-Cergy, et « Artwork », animé par le commissaire d'exposition Simon Njami à Douala. À l'occasion de la 4e édition du festival Salon Urbain de Douala – SUD2017, le Prix SCB Cameroun Spécial Femme a été remis à l'artiste. Elle réalise sa première exposition personnelle à la villa des allemands (Yaoundé) grâce au prix Goethe-découverte lancé par le Goethe Institut, en septembre 2019.

## AURÉLIE DJIENA

Aurélie Djiena (born in 1993) lives and works in Douala. Her training at Douala University's Institute of Fine Arts (IBA) at Nkongsamba opened the doors to the workshops of Hervé Youmbi, Jean Jacques Kanté, and Kristine Tsala. Since her graduation in 2017, Djiena has created her own pictorial language, marked by the use of colours and inspired by the artisanal techniques of weaving and basketry. Through these techniques, the artist develops a reflection on living together and on the ability of individuals to create society. In 2017, Djiena participated in the Moving Frontiers workshop organised by Ecole Nationale Supérieure d'Art de Paris-Cergy (ENSAPC ) and Artwork led by the curator Simon Njami in Douala. At the 4th Salon Urbain festival in Douala, SUD2017, the artist was awarded the SCB Cameroon Special Prize for Women. She is putting on her first solo exhibition at the German Villa in Yaoundé thanks to the Goethe Discovery Prize, launched by the Goethe-Institut in September 2019.



## BEYA GILLE GACHA

Beya Gille Gacha (née en 1990) est une artiste pluridisciplinaire et autodidacte franco-camerounaise. En 2016, elle fonde avec deux autres artistes le collectif DES GOSSES, qui interroge le manque de représentation des jeunes artistes afro-français. En 2017, elle rejoint la Coalition des Artistes pour l'Histoire Générale de l'Afrique à l'UNESCO. Ses sculptures anthropomorphes, entièrement recouvertes de perles, renouvellent la tradition de l'art perlé bamiléké de l'ouest du Cameroun. Son travail s'inscrit dans une réflexion engagée sur la valeur humaine des individus et le respect du vivant. Beya Gille Gacha a exposé dans des événements internationaux tels que la Biennale Kampala #3 (2018), 1-54 New York (2019), AKAA Paris (2017-2018). En 2019, elle participe à la première édition de la Biennale Internationale de sculpture de Ouagadougou (BISO) dont elle remporte le prix Leridon. En 2022, l'artiste expose à la 14e édition de la Biennale de Dakar. Dans le cadre de l'exposition *Memoria : récits d'une autre Histoire,* elle a participé à une résidence auprès de l'Institut français du Cameroun à Yaoundé.

## BEYA GILLE GACHA

Beya Gille Gacha (born in 1990) is a multidisciplinary and self-taught artist. In 2016, she and two other artists founded the collective, DES GOSSES (KIDS), which questions the lack of representation of young Afro-French artists. In 2017, she joined the Coalition of Artists for the General History of Africa at UNESCO. Her anthropomorphic sculptures, entirely covered with pearls, renew the tradition of Bamileke pearl art from western Cameroon. Her work is part of a committed reflection on the human value of individuals and respect for the living. Gacha has exhibited at international events such as the Kampala Biennale #3 (2018), 1-54 New York (2019), and AKAA Paris (2017-2018). In 2019, she participated in the first International Sculpture Bienniale of Ouagadougo (BISO) where she won the Leridon Prize. In 2022, the artist exhibited at the 14th Dakar Biennale. As part of the exhibition *Memoria: accounts of another History,* she participated in a residency at the Institut français of Cameroon in Yaoundé.

## JUSTINE GAGA

Justine Gaga (née en 1974) est une artiste pluridisciplinaire basée à Douala. Sa rencontre avec le peintre Viking Kamganyang puis avec l'artiste Joe Kessy sont déterminantes. Elle commence à développer sa pratique de la peinture avant de s'ouvrir à d'autres techniques comme la vidéo, l'installation, la performance ou la sculpture. Justine Gaga a été formée dans plusieurs studios et ateliers au Cameroun : le studio Viking à Douala, l'atelier Pierre Metambou à Yaoundé et le centre d'art contemporain ArtBakery, où Goddy Leye est devenu son mentor. La notion de solitude est au cœur de sa recherche plastique. Elle s'intéresse aussi aux thèmes de l'exil, de l'immigration, de la santé et de l'économie. Son travail a été exposé dans plusieurs pays dont le Cameroun, le Nigeria, le Ghana, le Togo, le Mali, le Botswana, le Sénégal, l'Afrique du Sud, le Maroc, l'Algérie, la Colombie, les États-Unis, la France, l'Allemagne, la Hollande, l'Espagne et l'Italie.

## JUSTINE GAGA

Justine Gaga (born in 1974) is a multidisciplinary artist based in Douala. Her meeting with the painter Viking Kamganyang and then with the artist Joe Kessy helped shape her practice. She began to develop her painting practice before opening up to other techniques such as video, installation, performance, and sculpture. Gaga has been trained in several studios and workshops in Cameroon; including the Viking studio in Douala, the Pierre Metambou workshop in Yaoundé, and the contemporary art centre, ArtBakery, where Goddy Leye became her mentor. The notion of solitude is at the heart of her artistic research. She is also interested in the themes of exile, immigration, health, and the economy. Her work has been exhibited in several countries including Cameroon, Nigeria, Ghana, Togo, Mali, Botswana, Senegal, South Africa, Morocco, Algeria, Colombia, the United States, France, Germany, Holland, Spain, and Italy.

## ENAM GBEWONYO

Enam Gbewonyo (née en 1980) est une artiste et curatrice d'origine ghanéenne et britannique. Plasticienne et performeuse, son travail explore les notions de féminité, d'identité et d'humanité. Son médium de prédilection, le collant « couleur chair », est transformé tantôt en toile, tantôt en tricot ou en tissage. Cet élément banal de la garderobe féminine européenne lui permet d'évoquer l'invisibilisation des femmes noires dans une société occidentale qui renie leur couleur de peau. En 2015, Enam Gbewonyo fonde le *Black British Female Artist* (bbfa), un collectif qui offre un soutien aux artistes femmes émergentes afin d'œuvrer à un monde de l'art plus inclusif. L'artiste est représentée par la galerie TAFETA à Londres et a exposé dans diverses galeries et institutions tels que le centre d'art contemporain Mostyn (Pays de Galles) et la fondation Imago Mundi (Italie). En 2022, elle a reçu le prix Dentons Art ainsi que la bourse du New Art Exchange. Elle participe également au programme de résidence artistique Black Rock Sénégal, à Dakar.

## ENAM GBEWONYO

Enam Gbewonyo (born in 1980) is an artist and curator of Ghanaian and British origin. Both as a visual and performance artist, her work explores womanhood, identity, and humanity. Her favoured medium, "flesh-coloured" tights, is sometimes transformed into canvas, sometimes into knitting or weaving. This simple item of the European woman's wardrobe allows her to challenge the invisibility of Black women in a Western society that denies their skin colour. In 2015, Gbewonyo founded the Black British Female Artist (BBFA), a collective that offers support to emerging Black women artists and works for a more inclusive art world. The artist is represented by TAFETA gallery in London and has exhibited with several galleries and institutions, such as the Mostyn (Wales) and Fondazione Imago Mundi (Italy). In 2022, she was awarded both the Dentons Art Prize and the New Art Exchange Future Exhibition Fund. She is also a Black Rock Senegal Artist in Residence Follow, Dakar.

## GOSETTE LUBONDO

Gosette Lubondo (née en 1993) est immergée dès l'enfance dans la photographie. En 2014, elle sort diplômée en communication visuelle de l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa. À travers des mises en scène, la photographe cherche à raviver la mémoire de lieux abandonnés, souvent révélateurs d'une histoire politique coloniale et postcoloniale plus globale. En interrogeant ces espaces, Gosette Lubondo questionne la place de la mémoire et du souvenir dans la construction de la société congolaise actuelle. En 2017, elle est lauréate des Résidences photographiques du musée du quai Branly-Jacques Chirac, à Paris. Son travail a notamment été exposé aux biennales de Kampala et de Lubumbashi, aux Rencontres de la photographie d'Arles, au musée national de Lubumbashi et au musée du quai Branly-Jacques Chirac. En 2021, Gosette Lubondo s'est vue décerner le Prix Maison Ruinart, qui récompense chaque année un artiste émergent exposé à Paris Photo. Une grande exposition personnelle, retraçant l'ensemble de son travail (2013-2019), a eu lieu en 2022 à à l'espace culturel Texaf-Bilembo de Kinshasa.

## GOSETTE LUBONDO

Gosette Lubondo (born in 1993) has been immersed in photography since childhood. In 2014, she graduated with a degree in visual communication from the Academy of Fine Arts in Kinshasa. Through staging, the photographer seeks to revive the memory of abandoned places, often revealing a more global, colonial, and postcolonial political history. By examining these spaces, Lubondo questions the place of memory and recollection in the construction of current Congolese society. In 2017, she won the Photographic Residences at the Quai Branly Museum in Paris. Her work has been exhibited widely, including the Kampala and Lubumbashi biennials, the Rencontres de la Photographie at Arles, the Lubumbashi National Museum, and the Quai Branly Museum. In 2021, Lubondo was awarded the Maison Ruinart Prize, which awards an emerging artist exhibited at Paris Photo each year. A major solo exhibition, retracing the whole of her work (2013-2019), took place in 2022 at the Texaf-Bilembo cultural space in Kinshasa.

## CARINE MANSAN CHOWANEK

Carine Mansan Chowanek (née en 1988) est une artiste peintre et plasticienne née à Abidjan où elle vit et travaille. Après des études secondaires, elle quitte la Côte d'Ivoire pour étudier le design d'intérieur à Paris, au sein de l'école de Condé. C'est au cours de son parcours universitaire à la faculté de l'aménagement de l'Université de Montréal, Canada, qu'elle rencontre Achilles Kouamé. Au contact de ce professeur de dessin et de peinture à l'académie des Beaux-Arts de Montréal, l'artiste explore le non-figuratif à travers les textiles et les graphismes africains. Dans ses installations, Carine Mansan Chowanek pratique essentiellement la peinture et la sculpture. Très inspirée par la sacralité et l'esthétique des icônes religieuses et des vierges noires en particulier, elle raconte son histoire personnelle et son rapport à l'identité — qu'elle soit religieuse, sociale ou culturelle. L'artiste a été lauréate du prix Découverte jeune talent de la Société Générale Côte d'Ivoire et sera accueillie ce printemps 2023 à la prestigieuse résidence Thami Mnyele à Amsterdam.

## CARINE MANSAN CHOWANEK

Carine Mansan Chowanek (born in 1988) is a painter and visual artist born in Abidjan where she lives and works. After secondary school, she left Côte d'Ivoire to study interior design at the Condé School in Paris. During her university course at the University of Montreal, Canada, she met Achilles Kouamé. In contact with this professor of drawing and painting at the Academy of Fine Arts in Montreal, the artist explores the non-figurative through African textiles and graphics. In her installations, Chowanek mainly practices painting and sculpture. Very inspired by the sacredness and aesthetics of religious icons and Black virgins in particular, she tells her personal story and its relationship to identity, whether religious, social, or cultural. The artist was awarded the Côte d'Ivoire Société Général Young Talent Discovery Prize and will take up the prestigious Thami Mnyele residency in Amsterdam in the spring of 2023.

## GEORGINA MAXIM

L'artiste et curatrice Georgina Maxim (née en 1980) a développé sa pratique autour des textiles, en utilisant des techniques aussi variées que la couture, le tissage, la broderie ou le crochet pour (re)donner vie aux vêtements usagés. Sous ses doigts agiles, ce sont de véritables sculptures textiles qui prennent forme, offrant notamment une réflexion sur la mémoire et sa transmission. Georgina Maxim est également la cofondatrice et codirectrice du Village Unhu à Milton Park, dans la province de Harare – un espace collectif artistique, qui propose des programmes de résidence, des expositions et des lieux de coworking. Son travail a été exposé au Zimbabwe (galerie Delta, National Gallery of Zimbabwe), à Dubaï, à Londres, à Salvador de Bahia mais aussi en France, en Italie, en Afrique du Sud et en Belgique. Georgina Maxim a notamment présenté une installation à l'occasion de la 58e Biennale de Venise (2019) pour le pavillon zimbabwéen.

## GEORGINA MAXIM

Artist and curator Georgina Maxim (born in 1980) has developed her practice around textiles, using techniques as varied as sewing, weaving, embroidery, or crochet to bring used clothing (back) to life. Under her nimble fingers, real textile sculptures take shape, offering in particular a reflection on memory and its transmission. Georgina Maxim is also the co-founder and co-director of Village Unhu in Milton Park, Harare province, an artistic collective space that offers residency programs, exhibitions, and coworking spaces. Her work has been exhibited in Zimbabwe (Gallery Delta, National Gallery of Zimbabwe), Dubai, London, Salvador de Bahia, and also in France, Italy, South Africa, and Belgium. In particular, Maxim showed an installation at the 58th Venice Biennale (2019) for the Zimbabwean Pavilion.



## ROXANE MBANGA

Roxane Mbanga (née en 1996) est une artiste multidisciplinaire guadeloupéenne, camerounaise et française, actuellement basée à Amsterdam. Travaillant à la jonction de la mode, du cinéma, du graphisme, de la photographie, de l'écriture et de la performance, Roxane Mbanga est une conteuse d'histoires. À travers ses installations, elle collecte les récits de femmes aux identités plurielles et soulève la complexité des regards croisés sur les corps en fonction des géographies qu'ils parcourent. Travaillant sur la relation entre le corps vécu, intime et à soi, et le corps perçu, réceptacle social des projections de l'autre, elle interroge, écoute et retranscrit les paroles de ces femmes. En 2021, ses travaux « NOIRES » et « *Naked Underneath or How to use clothing to assert oneself?* » sont respectivement récompensés des prix Rietveld Review(ed) et Lichting. Ses œuvres ont notamment été présentées à Amsterdam, Londres et Paris. Dans le cadre de l'exposition *Memoria : récits d'une autre Histoire,* Roxane Mbanga a participé à une résidence auprès de l'Institut français du Cameroun à Yaoundé.

## ROXANE MBANGA

Roxane Mbanga (born in 1996) is a multidisciplinary artist from Guadeloupe, Cameroon, and France, currently based in Amsterdam. Working at the junction of fashion, cinema, graphic design, photography, writing, and performance, Mbanga is a storyteller. Through her installations, she collects the stories of women with plural identities and highlights the complexity of the different ways we look at bodies depending on their geographies. Working on the relationship between the lived body, intimate and self-sufficient, and the perceived body, social receptacle of the projections of the other, she questions, listens to, and transcribes the words of these women. In 2021, her works *NOIRES (BLACK)* and *Naked Underneath or How to use clothing to assert oneself?* were respectively awarded the Rietweld Review(ed) and Lichting Awards. Her works have been presented in Amsterdam, London, and Paris. As part of the exhibition *Memoria: accounts of another History,* Mbanga participated in a residency at the Institut français of Cameroon in Yaoundé.

## ELSA M'BALA

Elsa M'Bala (née en 1988) est une artiste sonore d'origine camerounaise. Après une enfance passée en Allemagne, elle retourne au Cameroun en 2012. Elle y développe un nouveau langage artistique, entre explorations visuelles et sonores. Son travail mélange des machines sonores analogiques et numériques ainsi que des instruments électroniques et acoustiques. En utilisant la technologie, elle expérimente de nouvelles sonorités et remet en question la partition stricte entre une musique occidentale dite classique et la musique non occidentale. Elsa M'Bala aka A.M.E.T. participe ainsi à la fabrication de nouveaux récits partagés autour des questions de genre, de visibilité, d'inclusion. Elle collabore fréquemment avec d'autres artistes musiciens, danseurs et performeurs. Elsa M'bala a présenté ses écrits et sa musique lors de divers événements, notamment en France, au Cameroun, aux États-Unis, au Luxembourg, en Allemagne, en Angleterre et au Sénégal. Dans le cadre de l'exposition *Memoria : récits d'une autre Histoire*, l'artiste a participé à une résidence auprès de l'Institut français du Cameroun à Yaoundé.

## ELSA M'BALA

Elsa M'Bala (born in 1988) is a sound artist born in Cameroon. After a childhood spent in Germany, she returned to Cameroon in 2012. There, she developed a new artistic language between visual and sound explorations. Her work mixes analogue and digital sound machines as well as electronic and acoustic instruments. Using technology, she experiments with new sounds and questions the strict divide between so-called classical Western music and non-Western music. M'Bala (aka A.M.E.T) thus participates in the production of new shared stories around issues of gender, visibility, and inclusion. She frequently collaborates with other musicians, dancers, and performers. M'Bala has presented her writings and music at various events in France, Cameroon, the United States, Luxembourg, Germany, England, and Senegal. As part of the exhibition *Memoria: accounts of another History,* the artist took part in a residency at the Institut français of Cameroon in Yaoundé.

## TULI MEKONDJO

Tuli Mekondjo (née en 1982) est une artiste autodidacte multidisciplinaire, née en Angola et basée en Namibie. Sa pratique intègre aussi bien la broderie que le collage, la vidéo, la performance ou la peinture, étendant ces supports à l'utilisation de résine et de grains de mahangu (millet). S'appuyant sur des archives photographiques et des histoires liées à la perte et à l'effacement des pratiques culturelles namibiennes, Tuli Mekondjo explore l'histoire et la politique identitaire de son pays à travers le prisme de ceux qui ont vécu en exil pendant la guerre d'indépendance de la Namibie. Son œuvre interroge les notions d'histoire, d'héritage, d'appartenance culturelle, d'identité ou encore celles de l'exil, du deuil et de la spiritualité. Tuli Mekondjo a participé à de nombreuses expositions en Namibie, en Afrique du Sud, en Côte d'Ivoire, en France, en Allemagne, en Belgique et au Royaume-Uni. En 2022, elle a participé au prestigieux programme de résidence artistique DAAD Artists-in-Berlin, en Allemagne.

## JOSÈFA NTJAM

Josèfa Ntjam (née en 1992) est une artiste pluridisciplinaire, diplômée de l'ENSA de Bourges et de Paris-Cergy. Empreinte d'une logique de réappropriation de l'Histoire, la pratique artistique et poétique de Josèfa Ntjam interroge les modalités de production et de transmission de l'Histoire par la création de nouvelles narrations dont la matière première provient des internets et, plus précisément, d'événements historiques, de concepts scientifiques ou philosophiques, auxquels sont mêlées des références à la mythologie, aux rituels ancestraux, aux symboles religieux ou à des récits de science-fiction. Josèfa Ntjam associe sculpture, photomontage, performance, film et écriture pour construire d'autres mondes possibles. Ses travaux ont notamment été présentés en France au Centre Pompidou Metz (2022-2023), au MAMC+, Saint-Étienne (2022), à la Fondation d'entreprise Ricard (2020), à la 15e Biennale de Lyon (2019), au Centre Georges-Pompidou (2020), au Palais de Tokyo (2020) et à l'international (Norvège, Angleterre, Écosse, États-Unis).

## NA CHAINKUA REINDORF

Na Chainkua Reindorf (née en 1991) est une plasticienne d'origine ghanéenne aujourd'hui installée aux États-Unis. En 2017, elle obtient un master en Beaux-Arts à l'Université de Cornell (Ithaca). À travers ses recherches sur la matérialité textile, l'artiste articule histoire collective et récits singuliers en valorisant la longue tradition textile de l'Afrique de l'Ouest et en soulignant les complexités et la culture visuelle entourant les mascarades et les costumes de cérémonie. Na Chainkua Reindorf se saisit du tissage pour interroger les représentations du corps, la symbolique des étoffes et de leurs motifs. Elle explore également la notion de genre et d'identité et leur relation étroite avec la culture et la tradition. Le travail de Na Chainkua Reindorf a déjà fait l'objet de nombreuses expositions individuelles et collectives dans des institutions à travers les États-Unis, ainsi qu'en Allemagne, en France, en Italie, au Burkina Faso, au Sénégal, au Nigeria et au Ghana, et plus récemment dans le pavillon du Ghana de la Biennale de Venise 2022.

## TULI MEKONDJO

Tuli Mekondjo (born in 1982) is a multidisciplinary, self-taught artist born in Angola and based in Namibia. Her practice incorporates embroidery as well as collage, video, performance, or painting, extending these media to the use of resin and mahangu grains (millet). Drawing on photographic archives and stories linked to the loss and erasure of Namibian cultural practices, Mekondjo explores the history and identity politics of her country through the prism of those who lived in exile during the Namibia War of Independence. Her work examines notions of history, heritage, cultural belonging, and identity, as well as exile, mourning, and spirituality. Mekondjo has now exhibited in multiple exhibitions and fairs, including museum shows, in Namibia, South Africa, Cote d'Ivoire, France, Germany, Belgium, and the UK. Her works are held in multiple international collections. In 2022, she had a solo show at Hales Gallery in New York and was also the recipient of the prestigious DAAD Artists-in-Berlin Program.

## JOSÈFA NTJAM

Josèfa Ntjam (born in 1992) is a multidisciplinary artist who graduated from the French national public schools of art in Bourges and Paris-Cergy. Imbued with the logic of reappropriating history, Ntjam's artistic and poetic practice examines the ways history is produced and transmitted by creating new narratives whose raw material comes from the internet and, more precisely, historical events, scientific or philosophical concepts, mingled with references to mythology, ancestral rituals, religious symbols, or science fiction stories. Ntjam appropriates sculpture, photomontage, performance, film, and writing to construct other possible worlds. Her work has been presented in France at the Pompidou Centre in Metz (2022-2023), MAMC+, Saint-Étienne (2022), Fondation d'entreprise Ricard (2020), the 15th Lyon Biennale (2019), the Pompidou Centre in Paris (2020), Palais de Tokyo (2020), and internationally (Norway, England, Scotland, USA).

## NA CHAINKUA REINDORF

Na Chainkua Reindorf (born in 1991) is a Ghanaian-born visual artist now living in the United States. In 2017, she obtained a Masters in Fine Arts from Cornell University (Ithaca). Through her research on textile materiality, the artist articulates collective history and singular narratives by promoting the long textile tradition of West Africa, focusing largely on the complexities and visual culture surrounding masquerades and ceremonial costumes. Reindorf uses weaving to question the representations of the body, the symbolism of fabrics, and their patterns. She also explores the notion of gender and identity and their close relation to culture and tradition. Reindorf's work has already been the subject of numerous solo and group exhibitions in institutions across the United States, as well as in Germany, France, Italy, Burkina Faso, Senegal, Nigeria, and Ghana, and most recently in the Ghana Pavilion of the 2022 Venice Biennale.



## GRÂCE DOROTHÉE TONG

Grâce Dorothée Tong (née en 1992) vit et travaille au Cameroun. Titulaire d'une licence en Art Plastique et Histoire de l'art option peinture obtenue en 2019 à l'Institut des Beaux-Arts de Douala, à Nkongsamba, son travail explore des médias multiples. Elle s'intéresse aujourd'hui aux thématiques relatives à la construction des identités collectives qui convergent et se présentent par le tissage des liens interpersonnels. Depuis 2015, l'artiste participe régulièrement à des ateliers, des stages et des résidences. En 2023, elle sera accueillie par la Fondation H, à Antananarivo, dans le cadre d'un programme de résidences de recherches et créations. Grâce Dorothée Tong a également participé à plusieurs expositions collectives à l'Institut français du Cameroun (2015-2016), au centre d'art doual'art (2017), à la Galerie Mam (2017), au Musée national du Cameroun (2019), au OFF-Agora Espace Biennale de Dakar (2022).

## KRISTINE TSALA

Kristine Tsala (née en 1979) est une artiste plasticienne qui vit et travaille entre différents pays. Elle est actuellement installée en Côte d'Ivoire. Elle suit une formation de l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa (République démocratique du Congo) tout en privilégiant les stages dans les ateliers des grands maîtres et la fréquentation d'espaces de création artistique comme Eza Possible. Kristine Tsala sollicite des techniques variées, allant de l'écriture à l'installation en passant par le dessin et la peinture. Elle a participé à plusieurs projets d'expositions collectives au Musée National de Yaoundé. L'artiste a également exposé en République démocratique du Congo et en Suisse. En 2021, le centre d'art contemporain doual'art a accueilli son exposition *Le Cri*.

## CHARLOTTE YONGA

Charlotte Yonga (née en 1985) est une photographe d'origine franco-camerounaise établie à Paris et à Barcelone. Pendant ses études à l'École nationale supérieure d'art de Paris-Cergy (ENSAPC), elle développe un attrait particulier pour le portrait. Nourri par la photographie documentaire, le travail de Charlotte Yonga est marqué par des questions liées aux notions d'individualité et de territorialité. Au gré de ses recherches plastiques et esthétiques, l'artiste s'intéresse également à la pratique du dessin, de la vidéo et du son. Charlotte Yonga a voyagé et travaillé dans différents pays : au Cameroun, en Californie, au Maroc et en Espagne. Son travail a été exposé en France, au Festival Circulations, à Paris Photo au Grand Palais, au Museum du Havre, au Cube – Independant Art Room à Rabat au Maroc, à Bandjoun Station au Cameroun, à M.Bassy Hamburg en Allemagne, au LagosPhoto Festival au Nigeria… Charlotte Yonga est représentée par la galerie 31 PROJECT, à Paris.

## GRÂCE DOROTHÉE TONG

Grace Dorothee Tong (born in 1992) lives and works in Cameroon. She has a degree in fine arts and history of art, specialising in painting, which she obtained in 2019 at the Douala Academy of Fine Arts, Nkongsamba. Her work explores multiple media and themes relating to the construction of collective identities that converge and present themselves through the weaving of interpersonal links. Since 2015, the artist has regularly participated in workshops and residencies. In 2023, she will be hosted by the H Foundation in Antananarivo as part of a programme of research and creative residencies. Tong has also participated in several group exhibitions at the Institut francais of Cameroon (2015-2016), the Doual'art art centre (2017), Mam Gallery (2017), the National Museum of Cameroon (2019), and the OFF-Agora Space at the Dakar Biennale (2022).

## KRISTINE TSALA

Kristine Tsala (born in 1979) is a visual artist who lives and works between different countries. She is currently based in Côte d'Ivoire. She is training at the Academy of Fine Arts in Kinshasa, Democratic Republic of Congo, while focusing on internships in the workshops of the great masters and going to artistic creation spaces such as Eza Possible. Tsala makes use of various techniques, ranging from writing to installation through drawing and painting. She has participated in several collective exhibition projects at the National Museum of Yaoundé. The artist has also exhibited in the Democratic Republic of Congo and Switzerland. In 2022, the contemporary art center Doual'art hosted her exhibition *Le Cri (The Cry)*.

## CHARLOTTE YONGA

Charlotte Yonga (born in 1985) is a photographer of Franco-Cameroonian origin established in Paris and Barcelona. During her studies at the Ecole Nationale Supérieure d'Art de Paris-Cergy (ENSAPC), she became particularly attracted to portraiture. Fed by documentary photography, Yonga's work is marked by questions related to the notions of individuality and territoriality. Through her artistic and aesthetic research, the artist is also interested in the practice of drawing, video, and sound. Yonga has travelled and worked in several countries, including Cameroon, the United States, Morocco, and Spain. Her work has been exhibited in France at the Circulations Festival, Paris Photo at the Grand Palais, and the Museum of Le Havre, as well as Le Cube – Independent Art Room in Rabat, Morocco, Bandjoun Station in Cameroon, M. Bassy in Hamburg, Germany, and the PagosPhoto Festival in Nigeria. Yonga is represented by the 31 PROJECT Gallery in Paris.

## DAGARA DAKIN

Dagara Dakin est historien de l'art et critique d'art indépendant. Il a participé à différents projets d'expositions et à des catalogues dont récemment celui de la quinzième édition de la documenta. Il a également collaboré avec diverses revues, dont *Contemporary And* ou *Schirn Magazine*. Dagara Dakin s'intéresse notamment à la question des identités culturelles dans le champ des arts contemporains.

## JOANA DANIMBE

Joana Danimbe est une autrice franco-tchadienne. Diplômée d'une licence en Histoire, Histoire de l'art et gestion de structures culturelles, elle oriente son master de recherche en Histoire de l'art autour de la question identitaire dans l'art contemporain africain et la mise en exposition des artistes sous cette étiquette. Après plusieurs parutions, pour *Ignant*, Le printemps de septembre ou la Fondation Blachère, *Sumégné et le méditoire du Jala'a* est son premier ouvrage.

## JULIE DIABIRA

Julie Diabira est autrice, critique d'art indépendante. Après des études en arts appliqués, en communication et en gestion de projets culturels, elle collabore régulièrement avec des galeries parisiennes. En 2011, elle s'installe à Bamako pour approfondir ses recherches sur la création africaine. Elle s'engage ensuite dans le développement de la galerie Cécile Fakhoury à Abidjan. Depuis 2020, elle accompagne des projets d'artistes et d'éditions.

## RITA DIBA

Rita Diba est une journaliste camerounaise basée à Douala. Elle est diplômée en journalisme à l'Université de Yaoundé II. Elle travaille pour le quotidien *Cameroon Tribune* depuis plus de quinze ans. Passionnée d'arts et de culture depuis sa plus tendre enfance, cette flamme a motivé son choix de carrière.

## DAGARA DAKIN

Dagara Dakin is an independent art historian and art critic. He has participated in various exhibition and catalogue projects, including a recent one on documenta fifteen. He has also collaborated with various magazines, including *Contemporary And* and *Schirn Magazine*. Dakin is particularly interested in the question of cultural identities in the field of contemporary arts.

## JOANA DANIMBE

Joana Danimbe is a French-Chadian author. With a degree in history, history of art, and cultural affairs management, her Masters is focused on research in history of art on the question of identity in contemporary African art and how artists are exhibited under this label. After several publications, for *Ignant*, Le printemps de septembre (September spring) or the Blachère Foundation, *Sumégné et le méditoire du Jala'a* is her first book.

## JULIE DIABIRA

Julie Diabira is an author and independent art critic. After studying applied arts, communication, and cultural project management, she has regularly collaborated with Parisian galleries. In 2011, she moved to Bamako to deepen her research on African creation. She then committed to the development of the Cécile Fakhoury gallery in Abidjan. Since 2020, Diabira has supported artists' and publishing projects.

## RITA DIBA

Rita Diba is a Cameroonian journalist based in Douala. She graduated in journalism from the University of Yaoundé II, and she has worked for the daily *Cameroon Tribune* for more than fifteen years. Passionate about arts and culture since her earliest childhood, this love motivated her career choice.



## PRINCESSE MARILYN DOUALA MANGA BELL

Princesse Marilyn Douala Manga Bell est née au Cameroun, dans la famille royale de la lignée des Bell. En 1991, elle crée à Douala le centre d'art contemporain doual'art, avec l'historien d'art Didier Schaub. Ce laboratoire de recherche sur l'art s'attache à rendre visibles les identités urbaines en cours d'émergence et à favoriser la construction d'une citoyenneté contemporaine. Pour la prochaine édition de sa triennale internationale d'art public SUD2024 (Salon Urbain de Douala) intitulée *Re-connection*, doual'art s'intéressera à la notion de patrimoine contemporain et proposera de reconsidérer le musée à l'occidental en Afrique.

## SUSANNE FÜRNISS

Susanne Fürniss est ethnomusicologue au CNRS. Ses recherches concernent d'abord la grammaire des musiques pygmées, puis le lien entre musique, religion et institutions sociales. Ses recherches récentes portent sur l'évolution des rites des Fang, les harpes d'Afrique centrale, ainsi que les instruments africains dans l'iconographie des récits de voyage européens. Elle est notamment autrice de l'édition critique des *Enregistrements* sur *cylindre de cire du Sud-Cameroun. 1907-1909* (Berlin, 2021).

## NADINE HOUNKPATIN ET CÉLINE SEROR

Nadine Hounkpatin et Céline Seror sont consultantes et commissaires d'exposition indépendantes. En 2013, elles fondent l'agence de production culturelle artness et s'investissent dans le développement de la revue *IAM – Intense Art Magazine* (2013-2018), première plateforme dédiée à la création artistique contemporaine africaine au féminin, puis créent la plateforme print et digitale *The Art Momentum* (2018). Elles y partagent une vision commune – placer la voix de l'artiste au centre du monde de l'art – et y défendent les valeurs du collaboratif et de la transculturalité à travers un réseau étendu d'artistes, d'auteurs, de critiques d'art et de curateurs. Depuis bientôt dix ans, le duo participe activement à la mise en avant des nouvelles voix et narrations en provenance du continent africain à travers, entre autres, les publications qu'elles éditent et les projets artistiques et culturels qu'elles conçoivent en Afrique et dans le reste du monde. De *Le Havre-Dakar, Partager la mémoire* (Muséum d'histoire naturelle du Havre, 2016) à *Memoria : récits d'une autre Histoire* (Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA, 2021 ; Musée des Cultures Contemporaines Adama Toungara (MuCAT) Abidjan, 2022), le duo poursuit son exploration du thème de la réappropriation de la narration, de la réécriture de l'Histoire et de la constitution d'une mémoire universelle.

## PRINCESS MARILYN DOUALA MANGA BELL

Princess Marilyn Douala Manga Bell was born in Cameroon, in the royal family of the Bell line. In 1991, she created the contemporary art center, doual'art in Douala, with the art historian Didier Schaub. This art research laboratory strives to make emerging urban identities visible and to promote the construction of contemporary citizenship. For the next edition of their international public art triennial SUD2024 (Salon Urbain de Douala) titled *Re-connection*, doual'art will focus on the notion of contemporary heritage and will propose reconsideration of the Western museum in Africa.

## SUSANNE FÜRNISS

Susanne Fürniss is an ethnomusicologist at the French National Centre for Scientific Research (CNRS). Her research first concerns the grammar of Pygmy music, then the link between music, religion, and social institutions. Her recent research focuses on the evolution of Fang rites, the harps of Central Africa, and African instruments in the iconography of European travelogues. She is notably the author of the critical edition of *Wax Cylinder Recordings of Southern Cameroon*. 1907-1909 (Berlin, 2021).

## NADINE HOUNKPATIN ET CÉLINE SEROR

Nadine Hounkpatin and Céline Seror are independent consultants and curators. In 2013, they founded the cultural production agency artness and invested in the development of the magazine IAM – Intense Art Magazine (2013-2018), the first platform dedicated to contemporary African artistic creation for women, then created the print and digital platform The Art Momentum (2018). They share a vision: to place the artist's voice at the centre of the art world and defend the values of collaboration and transculturality through an extensive network of artists, authors, art critics, and curators. For almost ten years, the duo have been actively involved in highlighting new voices and narratives from the African continent through, among other things, the publications they edit and the artistic and cultural projects they design in Africa and the rest of the world. From Le Havre-Dakar, *Partager la memoire (Le Havre-Dakar: Share the Memory)* (Natural History Museum, Le Havre, 2016) to *Memoria: accounts of another History* (Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA , 2021; Adama Toungara Museum of Contemporary Cultures (MuCAT), Abidjan, 2022), the pair continue their exploration of the theme of the reappropriation of narrative, the rewriting of history and the constitution of a universal memory.

### JEAN KAMBA

Jean Kamba vit et travaille à Kinshasa. Poète, chercheur indépendant, critique d'art et curateur, il mène un travail de suivi, de médiation et d'évaluation auprès de jeunes artistes de Kinshasa. Depuis 2013, il a organisé plusieurs expositions. Il publie régulièrement des essais et critiques portant sur les enjeux actuels de l'art contemporain, en lien direct avec la scène artistique de Kinshasa. Membre d'Another road map school-Africa cluster (ARAC), il participe en 2023 à la documenta de Kassel.

### VIVIANE MAGHELA

Viviane Maghela est une activiste culturelle, commissaire d'exposition indépendante et directrice artistique basée au Cameroun. Elle est commissaire générale du Redpoul (Rencontres photographiques de Douala), la première rencontre photographique en Afrique centrale. Elle a également été commissaire de l'exposition *Exit : Hommage à Goddy LEYE* organisée par l'Institut français du Cameroun et présentée dans dix espaces artistiques du pays. L'exposition a été le début d'une recherche qu'elle mène pour collecter les archives de Goddy Leye.

### RACHEL MARIEMBE

Rachel Mariembe est archéologue, conservatrice et muséographe. Cheffe du département Patrimoine et Muséologie à l'Institut des Beaux-Arts de l'Université de Douala à Nkongsamba, elle a participé à la réalisation de sept musées communautaires au Cameroun ainsi qu'à l'exposition *Sur la Route des Chefferie du Cameroun : du visible à l'invisible* (musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris). Elle s'intéresse notamment aux enjeux de conservation et à la question du développement touristique au travers des éléments culturels immatériels.

### LANDRY MBASSI

Landry Mbassi est un curateur et critique d'art basé à Yaoundé. Commissaire général depuis 2018, il assure désormais la fonction de directeur artistique des RAVY (Rencontres d'Arts Visuels de Yaoundé), la biennale d'arts visuels de Yaoundé. En 2017, il signe l'exposition *Cheminements – art contemporain du Cameroun* qui inaugure la Galerie nationale. Il est également le directeur artistique de la première édition de Douala Art Fair (2018).

### NKGOPOLENG MOLOI

Nkgopoleng Moloi est une écrivaine basée à Cape Town. Son travail a été publié dans *Art Forum, Elephant Art, Mail & Guardian* et le *British Journal of Photography*. Elle a récemment été commissaire de l'exposition *Practices of Self-Fashioning*, qui explore les stratégies de mobilités queers, au Goethe-Institut de Johannesburg.

### JEAN KAMBA

Jean Kamba lives and works in Kinshasa. A poet, independent researcher, art critic, and curator, he carries out follow-up, mediation, and evaluation work with young artists in Kinshasa. Since 2013, he has organized several exhibitions. He regularly publishes essays and reviews on current issues in contemporary art, directly linked to the Kinshasa art scene. As a member of Another Roadmap Africa Cluster (ARAC), he will participate in 2023 at documenta in Kassel.

### VIVIANE MAGHELA

Viviane Maghela is a cultural activist, independent curator and artistic director based in Cameroon. She is general curator of Redpoul (Douala Photographic Meetings), the first photographic meeting in Central Africa. She was also curator of the exhibition *Exit: Tribute to Goddy LEYE* organised by the Institut français of Cameroon and presented in ten artistic spaces in the country. The exhibition was the start of a research to collect the archives of Goddy Leye.

### RACHEL MARIEMBE

Rachel Mariembe is an archaeologist, curator, and museographer. Head of the Heritage and Museology Department at the Institute of Fine Arts of the University of Douala in Nkongsamba, she participated in the creation of seven community museums in Cameroon as well as in the exhibition, *On the Road of the Chiefdoms of Cameroon: From the visible to the invisible* (at the Musée du quai Branly – Jacques Chirac, Paris). She is particularly interested in conservation issues and the question of tourism development through intangible cultural elements.

### LANDRY MBASSI

Landry Mbassi is a curator and art critic based in Yaoundé. A general curator since 2018, he now serves as the artistic director of RAVY (Rencontres d'Arts Visuels de Yaoundé), the visual arts biennial of Yaoundé. In 2017, he held the exhibition, *Pathways: Contemporary Art from Cameroon*, which inaugurated the National Gallery. He is also the artistic director of the first edition of Douala Art Fair (2018).

### NKGOPOLENG MOLOI

Nkgopoleng Moloi is a writer based in Cape Town. Her work has appeared in *Art Forum, Elephant Art, Mail & Guardian,* and the *British Journal of Photography.* She recently curated *Practices of Self-Fashioning*, an exhibition exploring queer mobility at the Goethe-Institut in Johannesburg.



### WILLIAM MPAH DOOH

William Mpah Dooh est directeur de la galerie MAM à Douala. Au sein de cette galerie, il a été en charge de l'organisation de résidences de création et d'expositions de plus d'une dizaine d'artistes dont Bili Bidjocka, Soly Cissé, Fred Ebami, Joël Mpah Dooh ou encore Boris Nzebo. Il a participé à divers événements internationaux tels que Art Paris Art Fair, Art X Lagos, Biennale de Dakar, Art Dubaï, Abu Dhabi Art fair.

### NADEIGE LAURE NGO NLEND

Nadeige Laure Ngo Nlend est maîtresse de conférences à la faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Douala, au Cameroun. Depuis 2018, elle coordonne un projet financé par le Conseil pour le développement de la recherche en sciences sociales en Afrique (CODESRIA) sur les constructions mémorielles dans le Cameroun post-colonial. Ses recherches portent notamment sur les conflits de mémoire, les spiritualités dans les Suds, les études sur le genre, la reconstitution des savoirs traditionnels anciens et la valorisation des savoirs endogènes.

### PATRICK NGOUANA

Patrick Ngouana est titulaire d'un master en Arts plastiques et Histoire de l'art obtenu à l'Institut des Beaux-Arts de Foumban. Artiste visuel, il développe également une activité de commissaire et de scénographe d'exposition. Il a participé à de multiples projets d'exposition au Cameroun et à l'international. Patrick Ngouana exerce actuellement comme curateur au centre d'art contemporain doual'art, à Douala, où il vit et travaille.

### STÉPHANIE PIODA

Stéphanie Pioda est historienne de l'art et journaliste, éditrice et critique d'art. Elle écrit pour *Beaux-Arts magazine* et *Beaux-Arts éditions, Le Quotidien de l'art, La Gazette de Drouot* et *Geste/s.* Elle a participé à plusieurs projets d'édition avec Somogy, dont des monographies sur Speedy Graphito et François Bard. Elle est également chargée de mission pour la Fondation archéologique Pierre Mercier.

### WILLIAM MPAH DOOH

William Mpah Dooh is the director of Galerie MAM in Douala, where he has been in charge of organising creative residencies and exhibitions for more than a dozen artists, including Bili Bidjocka, Soly Cissé, Fred Ebami, Joël Mpah Dooh, and Boris Nzebo. He has participated in various international events such as Art Paris Art Fair, Art X Lagos, Biennale de Dakar, Art Dubaï, and Abu Dhabi Art Fair.

### NADEIGE LAURE NGO NLEND

Nadeige Laure Ngo Nlend is a lecturer at the Faculty of Letters and Human Sciences of the University of Douala, Cameroon. Since 2018, she has been coordinating a project funded by the Council for the Development of Social Science Research in Africa (CODESRIA) on memorial constructions in post-colonial Cameroon. Her research focuses in particular on conflicts of memory, spiritualities in the global south, gender studies, the reconstitution of ancient traditional knowledge, and the promotion of endogenous knowledge.

### PATRICK NGOUANA

Patrick Ngouana holds a master's degree in fine arts and history of art from the Institute of Fine Arts in Foumban. A visual artist, he is also developing a role as a curator and exhibition scenographer. He has participated in multiple exhibition projects in Cameroon and internationally. Ngouana currently works as a curator at the contemporary art centre, Doual'art, in Douala, where he lives and works.

### STÉPHANIE PIODA

Stéphanie Pioda is an art historian and journalist, editor and art critic. She writes for *Beaux-Arts magazine* and *Beaux-Arts editions, Le Quotidien de l'art, La Gazette de Drouot,* and *Geste/s.* She has participated in several publishing projects with Somogy, including monographs on Speedy Graphito and François Bard. She is also project manager for the Pierre Mercier Archaeological Foundation.

CARINE MANSAN CHOWANEK
*Ethiopian*, 2019. Bronze, fer et terre rouge de Yaoundé, 120 x 165 x 220 cm. Prêt de l'artiste.
*Ethiopian*, 2019. Bronze, iron, and red soil from Yaoundé, 120 x 165 x 220 cm. Courtesy of the artist.

CHARLOTTE YONGA
*Le Grand Écart*, 2010-2016. Installation multimédia. Photographie, 84 x 100 cm, 2010. Pièce sonore, vidéo 12', 35 x 22, 2016. Prêt de l'artiste.
*The Splits*, 2010-2016. Mix media installation: photography, 84 x 100 cm, 2010. Sound, 12' video, 35 x 22, 2016. Courtesy of the artist.

CHARLOTTE YONGA
*Champs, Maël et Sophie-Anne, Eau du fleuve Noun*, 2017. Serie Noun Valley (Kutchub, Cameroun), 60 x 60 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.
*Champs, Maël et Sophie-Anne, Eau du fleuve Noun*, 2017. Series Noun Valley (Kutchub, Cameroon), 60 x 60 cm. Courtesy of the artist.

GRÂCE DOROTHÉE TONG
*Ntu*, 2022. Métal et aluminium, 300 x 200 cm. Prêt de l'artiste.
*Ntu*, 2022. Metal and aluminium, 300 x 200 cm. Courtesy of the artist.

GEORGINA MAXIM
*This whole place will become a memory*, 2021. Textile, technique mixte, 85 x 135 cm. Prêt de l'artiste et 31 Project, France.
*This whole place will become a memory*, 2021. Textile and mixed media, 85 x 135 cm. Courtesy of the artist and 31 Project, France.

*Dear Fesmeri and Mareni, the dress doesn't fit*, 2022. Textile et technique mixte, 130x 100 cm. Prêt de l'artiste et 31 Project, France.
*Dear Fesmeri and Mareni, the dress doesn't fit*, 2022. Textile and mixed media, 130x 100 cm. Courtesy of the artist and 31 Project, France.

TULI MEKONDJO
*Afrotekismo*, 2017. Vidéo performance réalisée par Vilho Nuumbala, vidéo 4'. Prêt de l'artiste et Guns & Rain, Johannesbourg.
*Afrotekismo*, 2017. 4' performance video produced by Vilho Nuumbala. Courtesy of the artist and Guns & Rain, Johannesburg.

KRISTINE TSALA
*Restitution*, 2023. Installation. Miroir, fil, nylon, objets divers. Miroir 132 x 72 cm. Prêt de l'artiste.
*Restitution*, 2023. Installation. Mirror, nylon thread, miscellaneous objects. Mirror: 132 x 72cm. Courtesy of the artist.

KRISTINE TSALA
*Ombres lumières, Moi moi, L'origine, La source Connexion*, 2021. Dessins encre noir et aquarelle sur papier cartonné, 59 x 42 cm et 52 x 42 cm. Prêt de l'artiste.
*Ombres lumières, Moi moi, L'origine, La source Connexion*, 2021. Black ink and watercolor drawings on cardstock, 59 x 42 cm and 52 x 42 cm. Courtesy of the artist.

RUTH BELINGA
*Ma moustiquaire imprégnée*, 2023. Sérigraphie sur moustiquaire, dimensions variables. Prêt de l'artiste.
*Ma moustiquaire imprégnée*, 2023. Silkscreen on mosquito net, variable dimensions. Courtesy of the artist.

ENAM GBEWONYO
*The Oculus/ The Third Eye*, 2019. Collants en nylon neufs et usagés tricotés à la main, 208 x 271 cm. Prêt de l'artiste.
*The Oculus/ The Third Eye*, 2019. Hand knitted new and used nylon tights, 208 x 271 cm. Courtesy of the artist.

*Invisibility Cloak, 2017*. Collants en nylon tricotés à la main. Taille variable. Prêt de l'artiste.
*Invisibility Cloak*, 2017. Hand knitted nylon tights, variable dimensions. Courtesy of the artist.

GOSETTE LUBONDO
Série de 12 tirages de reproduction réalisée dans le cadre du Prix pour la Photographie du musée du quai Branly – Jacques Chirac en 2017. © musée du quai Branly – Jacques Chirac, Dist. RMN - Grand Palais / image musée du quai Branly – Jacques Chirac.
Prêt réalisé avec la collaboration exceptionnelle du musée du quai Branly – Jacques Chirac.
Series of 12 reproduction prints produced as part of the Prix pour la Photographie du musée du quai Branly – Jacques Chirac in 2017. © musée du quai Branly – Jacques Chirac, Dist. RMN - Grand Palais / image musée du quai Branly – Jacques Chirac.
Courtesy of loan made possible with the exceptional collaboration of the musée du quai Branly – Jacques Chirac.

*Imaginary Trip II*, 2017. 70.2018.59.1 - Impression jet d'encre sur papier matt Fine Art by Hahnemülhe 100 % cotton, 300 gr, contrecollé sur dibond, 50 x 75 cm. Tirage de reproduction.

*Imaginary Trip II*, 2017. 70.2018.59.2 - Impression jet d'encre sur papier matt Fine Art by Hahnemülhe 100 % cotton, 300 gr, contrecollé sur dibond, 50 x 75 cm. Tirage de reproduction.

*Imaginary Trip II*, 2017. 70.2018.59.3 - Impression jet d'encre sur papier matt Fine Art by Hahnemülhe 100 % cotton, 300 gr, contrecollé sur dibond, 50 x 75 cm. Tirage de reproduction.

*Imaginary Trip II*, 2017. 70.2018.59.4 - Impression jet d'encre sur papier matt Fine Art by Hahnemülhe 100 % cotton, 300 gr, contrecollé sur dibond, 50 x 75 cm. Tirage de reproduction.

*Imaginary Trip II*, 2017. 70.2018.59.8 - Impression jet d'encre sur papier matt Fine Art by Hahnemülhe 100 % cotton, 300 gr, contrecollé sur dibond, 50 x 75 cm. Tirage de reproduction.

*Imaginary Trip II*, 2017. 70.2018.59.10 - Impression jet d'encre sur papier matt Fine Art by Hahnemülhe 100 % cotton, 300 gr, contrecollé sur dibond, 50 x 75 cm. Tirage de reproduction.

*Imaginary Trip II* 2017. 70.2018.59.12 - Impression jet d'encre sur papier matt Fine Art by Hahnemülhe 100 % cotton, 300 gr, contrecollé sur dibond, 50 x 75 cm. Tirage de reproduction.

*Imaginary Trip II* 2017. 70.2018.59.13 - Impression jet d'encre sur papier matt Fine Art by Hahnemülhe 100 % cotton, 300 gr, contrecollé sur dibond, 50 x 75 cm. Tirage de reproduction.

*Imaginary Trip II*, 2017. 70.2018.59.16 - Impression jet d'encre sur papier matt Fine Art by Hahnemülhe 100 % cotton, 300 gr, contrecollé sur dibond, 50 x 75 cm. Tirage de reproduction.



*Imaginary Trip II*, 2017. 70.2018.59.17 - Impression jet d'encre sur papier matt Fine Art by Hahnemülhe 100 % cotton, 300 gr, contrecollé sur dibond, 50 x 75 cm.. Tirage de reproduction.

*Imaginary Trip II*, 2017. 70.2018.59.18 - Impression jet d'encre sur papier matt Fine Art by Hahnemülhe 100 % cotton, 300 gr, contrecollé sur dibond, 50 x 75 cm. Tirage de reproduction.

*Imaginary Trip II*, 2017. 70.2018.59.20 - Impression jet d'encre sur papier matt Fine Art by Hahnemülhe 100 % cotton, 300 gr, contrecollé sur dibond, 50 x 75 cm. Tirage de reproduction.

AURÉLIE DJIENA
*Souvenir*, 2022. Peinture acrylique sur toile, tissage, 190 x 130 cm. Prêt de l'artiste.
*Souvenir*, 2022. Acrylic painting on canvas, weaving, 190 x 130 cm. Courtesy of the artist.

*Remember*, 2022. Peinture acrylique sur toile, tissage, 190 x 130 cm. Prêt de l'artiste.
*Remember*, 2022. Acrylic painting on canvas, weaving, 190 x 130 cm. Courtesy of the artist.

*À vous les fleurs*, 2022. Peinture acrylique sur toile, tissage, 190 x 130 cm. Prêt de l'artiste.
*À vous les fleurs*, 2022. Acrylic painting on canvas, weaving, 190 x 130 cm. Courtesy of the artist.

JUSTINE GAGA
*Present of the Past*, 2023. Installation multimedia, dimensions variables. Prêt de l'artiste.
*Present of the Past*, 2023. Multimedia installation, variable dimensions. Courtesy of the artist.

ROXANE MBANGA
*Naked underneath ou Comment utiliser le vêtement pour s'affirmer ?*, 2023. Installation multimedia. Pièce sonore de l'artiste Phantom Wizard. Dimensions variables. Prêt de l'artiste, œuvre réalisée dans le cadre d'une résidence à l'Institut français du Cameroun.
*Naked Underneath or How to use clothing to assert oneself ?*, 2023. Multimedia installation. Sound by artist Phantom Wizard. Variable dimensions. Courtesy of the artist. Work produced as part of a residency at the Institut français du Cameroon.

BEYA GILLE GACHA
*L'Autre Royaume*, 2023. Installation. Terre crue, tissus traditionnels, herbes médicinales, plantes, charbon et sculptures perlées, dimensions variables. Prêt de l'artiste, œuvre réalisée dans le cadre d'une résidence à l'Institut français du Cameroun.
*L'Autre Royaume*, 2023. Installation. Raw soil, traditional fabrics, medicinal herbs, plants, charcoal, and beadwork, variable dimensions. Courtesy of the artist, work produced as part of a residency at the Institut français du Cameroun.

JOSÈFA NTJAM
*Mélas de Saturne*, 2020. Film, vidéo 11' 49". Collection Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA, France. Autorisation de l'artiste et Sean Hart | Courtesy of the artist and Sean Hart. Prêt de l'artiste et Sean Hart.
*Mélas de Saturne*, 2020. Film, 11' 49" video. Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA collection, France. Autorisation de l'artiste et Sean Hart | Courtesy of the artist and Sean Hart.

ELSA M'BALA
*Memory of understanding*, 2023. Calebasses, fil de pêche, cauris, enceinte de monitoring, enregistrements sonores, dimensions variables. Prêt de l'artiste.
*Memory of understanding*, 2023. Gourds, fishing line, cauris, monitoring speaker, sound recordings, variable dimensions. Courtesy of the artist.

NA CHAINKUA REINDORF
*Offering*, 2019. Perles de verre, fil de nylon, dimensions variables. Prêt de l'artiste.
*Offering*, 2019. Glass beads, nylon thread, variable dimensions. Courtesy of the artist.

*Bomi: Second Life*, 2020. Coton, satin, perles de verre, cauris, fil de coton, plâtre, fibres de polyester, 15,3 x 7,6 x 7,6 cm (costume) ; 38,1 x 45,7 x 12,7 cm (chaque masque). Prêt de l'artiste.
*Bomi: Second Life*, 2020. Cotton, satin, glass beads, cauris, cotton yarn, plaster, polyester fibers, 15,3 x 7,6 x 7,6 cm (costume), 38,1 x 45,7 x 12,7 cm (each mask). Courtesy of the artist.

BARBARA ASEI DANTONI
*Amao. Identités imaginaires*, 2022. Acrylique sur carton bois, 50 x 95 cm. Prêt de l'artiste et de la galerie Cécile Dufay, Paris.
*Amao. Imaginary Identities*, 2022. Acrylic on wooden cardboard, 50 x 95 cm. Courtesy of the artist and galerie Cécile Dufay, Paris.

*Vera. Identités imaginaires*, 2022. Acrylique sur carton bois, écailles de papier doré, 27 x 103 cm. Prêt de l'artiste et de la galerie Cécile Dufay, Paris.
*Vera. Imaginary Identities*, 2022. Acrylic on wooden cardboard, scales of golden paper, 27 x 103 cm. Courtesy of the artist and galerie Cécile Dufay, Paris.

*Ka. Identités imaginaires*, 2020. Acrylique et dorure sur toile, 81 x 100 x 2,5 cm. Prêt de l'artiste et de la galerie Cécile Dufay, Paris.
*Ka. Imaginary Identities*, 2020. Acrylic and gilding on canvas, 81 x 100 x 2,5 cm. Courtesy of the artist and galerie Cécile Dufay, Paris.

*Religare – diptyque*. Identités imaginaires, 2020. Acrylique et dorure sur toile, 200 x 130 x 2,5 cm. Prêt de l'artiste et de la galerie Cécile Dufay, Paris.
*Religare – diptyque*. Imaginary Identities, 2020. Acrylic and gilding on canvas, 200 x 130 x 2,5 cm. Courtesy of the artist and galerie Cécile Dufay, Paris.

*Maya. Identités imaginaires*, 2022. Acrylique sur toile, 150 x 50 cm. Prêt de l'artiste et de la galerie Cécile Dufay, Paris.
*Maya. Imaginary Identities*, 2022. Acrylic on canvas, 150 x 50 cm. Courtesy of the artist and galerie Cécile Dufay, Paris.

*Oja. Identités imaginaires*, 2022. Acrylique sur carton bois, papier et fils de coton, 46 x 126 cm. Prêt de l'artiste et de la galerie Cécile Dufay, Paris.
*Oja. Imaginary Identities*, 2022. Acrylic on wooden cardboard, paper, and cotton threads, 46 x 126 cm. Courtesy of the artist and galerie Cécile Dufay, Paris.

L'exposition *Memoria : récits d'une autre Histoire* au Cameroun a été l'occasion, à partir d'une initiative conjointe, de rassembler des partenaires camerounais et français pour offrir au public une exposition aux standards internationaux. C'est le moment de remercier le travail d'équipe réalisé en amont et en aval du projet : les commissaires, les artistes, les médiateurs, le musée national, l'Institut français de Paris et du Cameroun qui ont œuvré ensemble avec passion pour que la suite d'Africa2020 sur le continent africain soit à la hauteur de la confiance accordée. Ce catalogue en gardera la mémoire et nous nous en réjouissons.

The exhibition *Memoria: accounts of another History* in Cameroon was an opportunity, from a joint initiative, to bring together Cameroonian and French partners to offer the public an exhibition of international standards. This is the time to thank the teamwork carried out upstream and downstream of the project: the curators, the artists, the mediators, the National Museum, the French Institute of Paris and Cameroon who have worked together with passion so that the continuation of Africa2020 Season on the African continent lives up to the trust granted. This publication will keep the memory of it and we are delighted.

YANN LORVO
Conseiller de coopération et d'action culturelle de l'ambassade de France au Cameroun, et directeur de l'Institut français du Cameroun

*Counselor for the Cultural Cooperation and Action for the French Embassy in Cameroon, and Director of the Institut français of Cameroon*

→ Vue d'exposition | Exhibition view © 2023 - Serenah Pictures/Institut français du Cameroun

Les commissaires adressent leurs sincères remerciements aux artistes qui ont accepté de produire et de prêter leurs œuvres à l'occasion de l'étape camerounaise de *Memoria*.

Nous remercions également leurs agents et galeristes pour leur étroite collaboration : 31 Project (Paris), la galerie Cécile Dufay (Paris), la galerie Guns & Rain (Johannesbourg). Nous saluons la contribution exceptionnelle du musée du quai Branly-Jacques Chirac. Les tirages de la série *Imaginary Trip II* de la photographe Gosette Lubondo ont été réalisés dans le cadre du Prix pour la Photographie du musée du quai Branly-Jacques Chirac en 2017.

Notre sincère reconnaissance aux auteurs et autrices du présent ouvrage pour leur contribution : Dagara Dakin, Joana Danimbe, Julie Diabira, Rita Diba, Susanne Fürniss, Beya Gille Gacha, Jean Kamba, Viviane Maghela, Rachel Mariembe, Landry Mbassi, Nkgopoleng Moloi, William Mpah Dooh, Nadeige Laure Ngo Nlend, Patrick Ngouana, Stéphanie Pioda et Princesse Marilyn Douala Manga Bell.

Que soient vivement remerciés ici M. Yann Lorvo, M. Patrick Hauguel, M. Samuel Pasquier, M. Alain Hoffner, Mme Noémie Boulanger, Mme Dulcie Bassoglog, Mme Paloma Tchummogni, M. Alioum Moussa, M. Joël Alain Mvondo, dit Papy, M. Pierre Fourier Nga Ndzengue, M. Simo Florentin Kamden, M. Jean-Marc Cedot, M. Afissou Effiong, M. Gilbert Nomo, M. Claude Dongmo, M. William Nitcheu, M. Jean-Claude Bayebeck de l'Institut français de Yaoundé, pour leur confiance et le travail accompli ensemble ainsi que l'Institut français à Paris.

Nous exprimons également notre gratitude à M. le Ministre des Arts et de la Culture du Cameroun, H.E. Pierre Ismaël Bidoung Mkpatt, à M. Hugues Heumen Tchana et M. Ivan Etta Ojang, ainsi que leurs collaborateurs : M. Terence Bessaka, Mme Lisette Nange, Mme Irène Dondjina, M. Paul Mvogo Mvondo, Mme Rosane Njoumba Eboumba, M. Nassir Mamoudou, M. Harris Yibeh, M. Nicolas Manga, M. Arnaud Mvondo Essama, Mme Seraphine Mboumgning Kegni et toute l'équipe du Musée national du Cameroun.

Enfin, toute notre reconnaissance à ceux qui, à titre divers, ont contribué à la réalisation de ce projet : Mme Guillemine Babillon (ministère de la Culture, France), Mme Coline Blot, M. Ludovic Nsangou Megna, Mme Dana Khoury et l'Institut des Afriques à Bordeaux, Mme Claire Jacquet, directrice du Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA, Mme Nathalie Varley Meplon, directrice du Musée des Cultures Contemporaines Adama Toungara d'Abidjan.

The curators offer their sincere thanks to the artists who agreed to produce and lend their works for the Cameroonian edition of *Memoria*.

We'd also like to thank their agents and gallerists for their close collaboration: 31 Project (Paris), Cécile Dufay gallery (Paris), and Guns & Rain gallery (Johannesburg). We welcome the exceptional contribution of the Musée du quai Branly – Jacques-Chirac. The prints of the series *Imaginary Trip II* by photographer Gosette Lubondo were made as part of the Musée du quai Branly – Jacques-Chirac's Prix pour la Photographie.

Our sincere gratitude is extended to the authors of this book for their contribution: Dagara Dakin, Joana Danimbe, Julie Diabira, Rita Diba, Susanne Fürniss, Beya Gille Gacha, Jean Kamba, Viviane Maghela, Rachel Mariembe, Landry Mbassi, Nkgopoleng Moloi, William Mpah Dooh, Nadeige Laure Ngo Nlend, Patrick Ngouana, Stéphanie Pioda, and Princess Marilyn Douala Manga Bell.

We would like to thank Mr. Yann Lorvo, Mr. Patrick Hauguel, Mr. Samuel Pasquier, Mr. Alain Hoffner, Ms. Noémie Boulanger, Ms. Dulcie Bassoglog, Ms. Paloma Tchummogni, Mr. Alioum Moussa, Mr. Joël Alain Mvondo, aka Papy, Mr. Pierre Fourier Nga Ndzengue, Mr. Simo Florentin Kamden, Mr. Jean-Marc Cedot, Mr. Afissou Effiong, Mr. Gilbert Nomo, Mr. Claude Dongmo, Mr. William Nitcheu, and Mr. Jean-Claude Bayebeck at the Institut français of Yaoundé for their trust and the work accomplished together, as well as the Institut français in Paris.

We also express our gratitude to Minister of Arts and Culture of Cameroon, H.E. Pierre Ismaël Bidoung Mkpatt, Mr. Hugues Heumen Tchana, Mr. Ivan Etta Ojang, and their collaborators: Mr. Terence Bessaka, Ms. Lisette Nange, Ms. Irène Dondjina, Mr. Paul Mvogo Mvondo, Ms. Rosane Njoumba Eboumba, Mr. Nassir Mamoudou, Mr. Harris Yibeh, Mr. Nicolas Manga, Mr. Arnaud Mvondo Essama, Ms. Seraphine Mboumgning Kegni, and the whole team from the National Museum of Cameroon.

Finally, our gratitude to those who, in various capacities, contributed to making this project happen: Ms. Guillemine Babillon (Minister of Culture, France), Ms. Coline Blot, Mr. Ludovic Nsangou Megna, Ms. Dana Khoury and the Institut des Afriques in Bordeaux, Ms. Claire Jacquet (Director of Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA), and Ms. Nathalie Varley Meplon (Director of the Musée des Cultures Contemporaines Adama Toungara in Abidjan).

Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition *Memoria : récits d'une autre Histoire* présentée au Musée national du Cameroun du 10 février au 31 juillet 2023, dans le cadre de l'itinérance de l'exposition éponyme présentée en 2021 au Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA, Bordeaux, puis en 2022 au Musée des cultures contemporaines Adama Toungara, Abidjan.

This book is published on the occasion of the exhibition *Memoria: accounts of another History* presented at the National Museum of Cameroon from February 10 to July 31, 2023, as part of the touring of the eponymous exhibition presented in 2021 at the Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA, Bordeaux, then in 2022 at the Musée des Cultures Contemporaines Adama Toungara, Abidjan.

Commissaires | Curators
Nadine Hounkpatin & Céline Seror

Publication
Direction éditoriale | Editorial direction:
Nadine Hounkpatin & Céline Seror

Assistante d'édition | Editorial assistant :
Mathilde Allard

Textes | Words :
Dagara Dakin, Joana Danimbe, Julie Diabira, Rita Diba, Susanne Fürniss, Beya Gille Gacha, Jean Kamba, Rachel Mariembe, Viviane Maghela, Landry Mbassi, Nkgopoleng Moloi, William Mpah Dooh, Nadeige Laure Ngo Nlend, Patrick Ngouana, Stéphanie Pioda et Princesse Marilyn Douala Manga Bell.

Conception graphique | Graphic design :
Nina Constantinescu / @supercollectivedesign

Relectures | Editing :
Marie-Pierre Quintard, Fay Janet Jackson

Traductions | Translations :
Vanora Bennett, Karin Barlet

Photographie | Photography :
voir légendes des visuels | see visuals captions
pp. 10, 11, 14, 54, 96 | Vue d'exposition | Exhibition view
© 2023 - Serenah Pictures/Institut français du Cameroun

© 2023 - artness / Institut français du Cameroun
Achevé d'imprimer en mai 2023 par Wilco Art Books à Amersfoort (Pays-Bas). | Printed in May 2023 by Wilco Art Books in Amersfoort (The Netherlands).

Musée national du Cameroun | National Museum of Cameroon / @museenational_cmr

Institut français du Cameroun / ifcameroun.com

artness / artness.nl

Cet ouvrage ne peut être vendu | This publication cannot be sold.

Couverture | Front cover :
Josèfa Ntjam, Mélas de Saturne, 2020.
Autorisation de l'artiste et Sean Hart | Courtesy of the artist and Sean Hart

Ce projet s'inscrit dans la continuité de la Saison Africa2020.
À ce titre, il bénéficie du soutien du comité des mécènes.

BARBARA ASEI DANTONI
RUTH BELINGA
AURÉLIE DJIENA
BEYA GILLE GACHA
JUSTINE GAGA
ENAM GBEWONYO
GOSETTE LUBONDO
CARINE MANSAN CHOWANEK
GEORGINA MAXIM
ROXANE MBANGA
ELSA M'BALA
TULI MEKONDJO
JOSÈFA NTJAM
NA CHAINKUA REINDORF
GRÂCE DOROTHÉE TONG
KRISTINE TSALA
CHARLOTTE YONGA