« Hot commodity ! »

Comment l'art africain travaille à être contemporain

Cédric Vincent

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18422>
DOI : 10.4000/etudesafriaines.18422
ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 3 octobre 2016
Pagination : 459-478
ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Cédric Vincent, « « Hot commodity ! » », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 223 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2016, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18422> ; DOI : 10.4000/etudesafriaines.18422

« *Hot commodity* ! »

Comment l'art africain travaille à être contemporain

Aujourd'hui l'« art contemporain africain » est une « *hot commodity* », selon l'expression d'un collectionneur rencontré lors d'un vernissage — étranger au domaine, mais observateur de tendances¹. C'est que l'intéressé n'avait pas manqué de repérer la place faite à l'Afrique dans les récentes foires d'art contemporain : 1:54 (54 pour le nombre de pays d'Afrique), événement qui, depuis 2013, s'articule à la Frieze Art Fair ; Art Dubaï, qui, en 2013 également, a consacré son programme *Marker* à des projets d'artistes de cinq pays du continent ; l'Armory Show de New York, qui a présenté en 2016 une section *African Perspectives*. Du côté des institutions muséales, on note une volonté des conservateurs de repenser les paramètres du canon historique, lequel a longtemps rejeté les pratiques artistiques modernistes africaines comme étant dérivatives de l'art européen. La Tate Modern de Londres, pour sa part, a lancé un programme visant à élargir ses collections afin d'y inclure les arts africains modernes et contemporains. Une exposition personnelle de l'artiste soudanais Ibrahim El-Salahi, en 2013, n'en est qu'une preuve. L'orientation soulignée de la sorte n'a d'ailleurs pas laissé d'inquiéter ; l'historienne de l'art Sydney Littlefield Kasfir (2013) regrettait, dans les pages de la revue *African Arts*, la désaffection dont faisait l'objet l'art « traditionnel » ou « classique » parmi les étudiants américains dont les choix portaient désormais davantage sur le domaine contemporain.

On aurait cependant tort de présenter cet engouement comme une nouveauté. Déjà au début des années 2000, on saluait la vitalité de l'art contemporain d'Afrique. La publication d'une photographie de Seydou Keïta en couverture de la prestigieuse revue *Artforum* en février 1998 signalait à cet égard un tournant et, trois ans plus tard, dans son numéro d'avril 2001, le magazine américain *ARTnews* titrait en couverture « The Newest Avant-Garde : African Art Goes Global ». Suzanne Preston Blier, historienne de l'art spécialiste de l'Afrique, quant à elle, soulignait, dès 2002, l'avènement d'un « âge d'or ». Tout cela constituait les acquis d'un processus d'inclusion suite à une décennie d'expositions, de manifestations artistiques et de création de revues.

1. Vernissage de l'exposition *Lumières d'Afriques* le 03/11/2015 (Théâtre de Chaillot, Paris).

Ce processus demande qu'on l'analyse en tant que production d'un « champ », au sens bourdieusien du terme, compris comme un « contexte » d'activités et un « ensemble structuré de positions » (Bourdieu 1998)². Dès le début des années 1990, l'attention était focalisée sur les décideurs et prescripteurs les plus en vue. Mêlant *postcolonial studies* et *labelling theory*, certains auteurs, dont les travaux ont fait date, ont choisi cette approche. La critique institutionnelle occupe, dans ce cadre, une place fondamentale. Il s'agit de questionner et d'analyser les relations de pouvoir qui façonnent musées, collections privées et, partant, expositions, et le récit de l'histoire de l'art (Amselle 2005 ; Araeen 2001, 2003 ; Musa 2002 ; Nicodemus & Romare 1997 ; Ogbechie 2010 ; Oguibe 2004 ; Picton 1992, 1993) — relations qui, pour certains chercheurs, sont intimement liées à l'héritage de l'ère coloniale (Araeen 2001 ; Oguibe 2004). Certes, S. Preston Blier (2002 : 6) parlait d'un « âge d'or », mais elle ajoutait que celui-ci « reprend bon nombre des stéréotypes colonialistes qui ont fait l'ossature des discours antérieurs »³, tandis que J.-L. Amselle (2005 : 71) entendait montrer que « l'art africain, aussi moderne soit-il, ne serait qu'une annexe ou une dépendance tropicale de l'art occidental ». Les artistes sont décrits comme étant figés dans leur différence, invités sur des bases ethnique, nationale ou culturelle et non sur de simples critères de talent et de pertinence. Ce qui est saisi par les critiques d'art, ce sont les aspects anecdotiques de leur vie, les poncifs les plus conventionnels de l'art africain, les versants ethnologiques des représentations. Ces études se sont exposées à une double contrainte, constituant à la fois la « relative autonomie » du champ, tout en affirmant que la catégorie d'« art contemporain africain » enferme et rigidifie les pratiques artistiques qui s'y cantonneraient.

Les lectures de ce genre sont essentielles à une compréhension des inégalités structurelles criantes qui agissent sur les participants à l'espace artistique — ce alors même que la notion de globalisation valorisée chez les tenants du « *global turn* » de l'art a créé l'illusion d'un espace artistique qui se prétend inclusif, accueillant, ouvert, égalitaire et fait d'échanges, de flux reliant et défaisant les centres et les périphéries (Bydler 2004 ; Elkins, Valiavicharsk & Kim 2010 ; Harris 2011 ; Philipsen 2010)⁴. Mais force est

2. Pour une discussion sur la pertinence de la notion de « champ » appliquée au domaine de l'art contemporain africain, voir l'échange entre E. VILLAGORDO (2015) et J.-L. AMSELLE (2015).

3. « [...] conveys many of the same colonial legacies that framed discourses on Africa in earlier eras » (PRESTON BLIER 2002 : 6).

4. Il faut aussi signaler les tenants du terme du « *global art* », particulièrement promu par des chercheurs du programme « Global Art and the Museum » au Center for Art and Media (ZKM, Karlsruhe) conduit par Hans Belting (BELTING & BUDDENSIEG 2009 ; BELTING ET AL. 2013). Ils se représentent une mappemonde de l'art où le centre prescripteur s'est démultiplié. Ce postulat « multipolaire » fut adopté par certains anthropologues travaillant sur l'art contemporain d'Afrique, étudiant notamment la manière dont la notion d'art contemporain est énoncée au sein des scènes artistiques locales (FILLITZ 2015). Malgré tout son intérêt, ce programme de recherche émousse le rapport critique aux mécanismes de la globa-

de constater que ces lectures ont aussi pour effet de minimiser le rôle des artistes eux-mêmes. Présentés comme passifs, ou du moins privés de moyens, face à un système qui tend à les broyer, ces derniers se trouvent, peu ou prou, dessaisis de leur capacité d'action. En conséquence, toute une autre gamme de pratiques et d'acteurs intermédiaires, de médiations et de collaborations sont aussi minimisés, voire évacués, de ces lectures critiques. Ils participent pourtant activement des processus créatifs sans lesquels aucune des étapes — expositions, revues, institutions — qui marquent l'évolution de l'art contemporain africain n'aurait pu voir le jour.

Les contributions à ce numéro thématique se donnent pour objectif de remédier à ces carences. La focale ici est double. On s'intéresse d'abord à l'agencéité des artistes. Quelles possibilités d'orientation — de contrôle sur la façon dont on est présenté, mis en scène — pour les créateurs pris dans les rets de relations de pouvoir sur lesquelles ils n'ont *a priori* que peu de prise ? Quelle marge de manœuvre ? Que se passe-t-il dans les coulisses, sous le radar de l'histoire officielle (ou encore normative) d'un objet d'art, de sa mise en exposition, de sa circulation, de sa marchandisation ? Les créateurs sont-ils en mesure de s'approprier les mécanismes et les codes d'un monde qui, bien souvent, les instrumentalise ? Et, dans les coulisses, à nouveau — seconde focale, intimement liée à la première — comment ce monde fonctionne-t-il ? Qu'en est-il lorsque le regard se détache de l'image du commissaire ou du rédacteur omnipotent pour observer le travail d'intermédiaires — co-commissaires, *designers* et assistants, mécènes, bureaucrates, critiques ? Comment ces intermédiaires mettent-ils en place des procédures rendant possible la définition, voire l'existence même, d'une œuvre en tant qu'objet d'art contemporain africain ?

Afin d'aborder ces questions et d'autres, connexes, ce numéro thématique présente douze études de cas proposées par des chercheurs (historiens de l'art, anthropologues, politistes), des conservateurs, des critiques. De l'atelier à l'exposition *blockbuster* en passant par le carnet de route de l'ethnographe et les grands rendez-vous du marché de l'art, les auteurs interrogent des situations sur lesquelles aucun observateur questionnant sérieusement les conditions de production de l'art contemporain africain aujourd'hui ne saurait faire l'impasse⁵.

lisation de l'espace artistique, ou à tout examen substantiel du pouvoir de certains décideurs et des politiques culturelles qui les soutiennent. L'articulation des scènes locales à une « géopolitique de l'art » demeure nécessaire à la compréhension de leur intensité — et de leurs conditions d'énonciation — sur la carte de l'art (AMSELLE 2016).

5. Il faut souligner que les activités des intermédiaires font déjà l'objet d'études dans le domaine de l'art « traditionnel » et touristique (FORNI & STEINER 2015 ; KASFIR 2007 ; STEINER 1994). Celles-ci demeurent essentiellement cantonnées aux questions de la marchandisation et de l'insertion des objets sur le marché, et aux stratégies d'adaptation et du changement de statut des pratiques vis-à-vis d'un public de plus en plus globalisé.

VUE DE L'EXPOSITION *ANTHOLOGIE DE L'HUMOUR NOIR* DE SAÂDANE AFIF
(CENTRE GEORGES POMPIDOU, PARIS, 2010).
AU PREMIER PLAN UN CERCUEIL SCULPTÉ ATTRIBUÉ À KUDJOE AFFUTU.
LE CERCUEIL REPRÉSENTE LE CENTRE POMPIDOU

Photo de l'auteur.

En guise de repères

Les articles qui constituent ce numéro décrivent et analysent des situations qui s'articulent à une histoire tout à la fois culturelle et artistique, politique et économique. Les jalons principaux de cette histoire, souvent agitée, sont des expositions. Celles-ci, dans un premier temps ont été — et à bien des égards restent encore — le fait de musées et de galeries en Europe et aux États-Unis. Plus récemment, la donne s'est diversifiée, avec l'émergence d'importants centres d'art sur le continent africain et avec celle, au « Sud » plus largement, de biennales et de foires qui donnent une place de plus en plus prégnante aux arts contemporains d'Afrique.

La visibilité des artistes contemporains africains est passée d'abord par des expositions panoramiques organisées dans les centres prescripteurs, plutôt que par des expositions monographiques. La multiplication de ce genre d'événements appelle certes l'attention, mais ce qu'il importe avant tout de noter ce sont les relations souvent concurrentielles qui se sont instaurées à ces occasions, une exposition-jalon se construisant en opposition à une autre. Bien qu'une longue histoire la précède⁶, il s'impose, dans un premier temps, de prendre pour point de départ la polémique générée par la sélection africaine de l'exposition *Magiciens de la terre* (Centre Pompidou et Halle de la Villette, Paris, 1989). Celle-ci fut jugée par d'aucuns « primitiviste », privilégiant des créateurs dits « traditionnels » aux dépens d'artistes se revendiquant comme tels. Pour les critiques de *Magiciens*, les organisateurs contribuaient à faire penser que l'ensemble des artistes vivant en Afrique étaient comme figés dans le temps, imperméables à toute modernité technique, intellectuelle ou artistique, et donc en situation d'altérité radicale vis-à-vis des artistes européens ou nord-américains⁷. L'intention initiale de Jean-Hubert Martin, commissaire principal, avait été de restituer la part évacuée par l'exposition *Primitivism in 20th Century Art* (MoMA, New York, 1984). Celle-ci, organisée par William Rubin, présentait par affinité formelle des œuvres d'artistes du XX^e siècle avec des objets d'art labellisés « primitifs ». En réponse, Martin et André Magnin, responsables de la section Afrique de *Magiciens*, entendaient prouver qu'il existait « ailleurs », à la fin des années 1980, des génies, qu'une fois identifiés par des « experts », on pouvait faire venir à Paris et dont on pouvait montrer les travaux à côté de vedettes de l'art d'« ici ».

Des approches alternatives de l'art contemporain africain ne tardèrent pas à voir le jour. Elles remettaient en question les critères sur lesquels s'était édifiée la sélection de *Magiciens*. *Africa Explores : 20th Century African Art* (Center for African Art, New York, 1991), organisée par Susan Vogel, fut une des répliques notoires à *Magiciens* (Vogel 1991 : 12)⁸. Il s'agissait de la première tentative de synthèse historique et ethnologique des pratiques artistiques en Afrique. Cela n'empêcha pas, la même année, l'organisation d'*Africa Now* (Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas, 1991 ; Groninger Museum, Groningen 1991 ; et Centro Cultural de Arte Contemporáneo, Mexico, 1992), première présentation publique de la collection

6. Pour plus de détails sur ces développements, voir T. BOUTOUX & C. VINCENT (2005).

7. *Magiciens de la terre* a généré une importante littérature critique (pas seulement dans le domaine africain). Une bibliographie quasi exhaustive est disponible ici : <www.centrepompidou.fr/media/document/76/0c/760c5088545064300fd13242e9332ac0/noraml.pdf>. Pour une synthèse sur la préparation et la réception de l'exposition, voir STEEDS (2013).

8. Étant donné les délais de préparation de ce genre d'exposition, il faut cependant se garder d'y voir une réplique programmée à *Magiciens*, mais plutôt une nécessité de se positionner dans la polémique.

constituée par Jean Pigozzi et André Magnin dans la prolongation de *Magiciens*, axée sur des artistes autodidactes résidant en Afrique subsaharienne. Conçue comme une réponse à *Africa Explores* et à *Africa Now, Seven Stories about Modern Art in Africa* (Whitechapel Gallery, Londres, 1995), montée par Clémentine Deliss, se focalisait, elle, sur l'élite artistique et intellectuelle anglophone et francophone dans une perspective historique et moderniste, plus proche en cela des choix de *Revue noire*, publication lancée par Simon Njami et Jean-Loup Pivin en 1991, dont le programme tendait à dresser un inventaire des artistes du continent scène par scène, avec un penchant pour la photographie. Avec la volonté d'éprouver l'élasticité de la catégorie « art contemporain africain » et d'appliquer un modèle postcolonialiste à l'art, Okwui Enwezor (1996) introduisit à son tour une nouvelle toponymie, celle d'« artistes de la diaspora ». Là aussi, la photographie tenait le haut du pavé, comme on pouvait le voir dans son *In/Sight : African Photographers, 1940 to the Present* (Guggenheim Museum, New York, 1996), première tentative muséographique de présentation synthétique de l'histoire de la photographie africaine contemporaine⁹.

Chaque exposition-proposition évoquée ci-dessus, en répondant à la précédente dans sa définition de l'art contemporain africain, relançait des débats, en procédant à de nouveaux découpages, à de nouvelles intégrations ou à de nouvelles exclusions. Pour les nouveaux médiateurs de ce domaine apparus à la fin des années 1980, le problème était donc de déterminer quelles formes de production méritaient le plus le qualificatif de « contemporain » compte tenu du fait que l'attribution du label conditionnerait la visibilité des démarches. Par ce jeu de gagne-terrain s'étiraient la surface et la plasticité de la catégorie (Vincent & Wecker 2005). Un artiste labélisé comme tel au début des années 2000 trouvait ainsi une catégorie plus souple et complexe à laquelle adhérer — ou s'opposer — que celle qu'il aurait rencontrée dix ans plus tôt.

En 2004, une nouvelle donne émergeait avec *Africa Remix*, exposition *blockbuster* organisée par Simon Njami (Museum Kunst Palast, Düsseldorf, 2004 ; Hayward Gallery, Londres, 2005 ; Centre Georges Pompidou, 2005 ; Mori Art Museum, Tokyo, 2006 ; Johannesburg Art Gallery, 2007). S'il s'était agi jusqu'alors d'un jeu de coudes, chaque commissaire tentant de créer un espace d'action au sein duquel se positionner, avec *Africa Remix* la proposition était autre. L'exposition se présentait comme une agrégation du maximum d'acceptions possibles de la lexie « art contemporain africain ». Refusant la mise en perspective que lui fournirait une problématique, un point de vue ou un récit, le projet se voulait un instantané de l'art africain,

9. Sur la différence d'appréhension et de promotion de la photographie africaine entre l'équipe de *Revue noire* et l'entreprise d'O. Enwezor, voir MERCER (2001).

un état des lieux depuis 1990¹⁰. Cette approche fit des émules. Ainsi, des expositions telles *The Global Africa Project* (Museum of Arts and Design, New York, 2010) et *GEO-graphics, A Map of Art Practices in Africa, Past and Present* (Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 2010) reprenaient pour l'élargir la scope déployée par S. Njami, intégrant au panorama proposé par *Africa Remix* le *design*, la mode et (pour *GEO-graphics*) les arts dits classiques. Puis vint en 2012 *We Face Forward : An Art from West Africa Today* (Manchester City Galleries, Platt Hall et Whitworth Art Gallery, Manchester, 2012). Là encore, l'approche était synoptique. Dans l'essai introductif, les organisateurs affirmaient : « [...] we know almost nothing about the contemporary cultural scene across the Anglophone and Francophone countries of West Africa. *We Face Forward* was born out of a desire to remedy this » (Balshaw *et al.* 2012 : 5). Sans doute un commissaire d'exposition tel que S. Njami aura-t-il trouvé cela quelque peu étonnant, lui qui, avec *Africa Remix* et, auparavant avec *Revue noire*, avait œuvré précisément à ce genre de défrichage...

Dans les années 2010, plusieurs expositions sont montées qui se donnent pour but de sortir du registre rétrospectif et panoramique, afin d'explorer des problématiques à la fois plus diverses et plus resserrées. On citera, entre autres, *Afropolis : Stadt, Medien, Kunst* (Rautenschauch-Joest Museum Kulturen der Welt, Cologne, 2010 ; Iwalewahaus, Bayreuth, 2011), centrée, comme son titre le suggère, sur l'urbain (villes du Caire, de Lagos, Nairobi, Kinshasa et Johannesburg), *The Divine Comedy* (Museum für Moderne Kunst, Francfort, 2014 ; Smithsonian National Museum of African Art, 2014), essai de lecture de l'art contemporain africain à travers le prisme du célèbre poème de Dante, et *Making Africa* (Vitra Design Museum, Weil am Rhein, 2015 ; Guggenheim Museum, Bilbao, 2015 ; Centre de Cultura Contemporània, Barcelone, 2016), consacrée au *design* contemporain. L'approche thématique qui caractérise ces propositions, cherchant à se distancier du regard généraliste des expositions antérieures, constitue un important pas en avant. Elle ne résout cependant pas un problème de taille¹¹.

10. Le livre d'O. ENWEZOR et C. OKEKE-AGULU (2009), *Contemporary African Art since 1980*, produit le même effet en se présentant, non comme une histoire (ainsi que le laisse sous-entendre le titre), mais comme un *who's who* des artistes à retenir de ces trente dernières années, évitant ainsi aux futurs organisateurs d'expositions une investigation poussée.

11. Parmi ces expositions, il faudrait s'arrêter longuement sur la place pionnière de *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994* (Museum Villa Stuck, Munich, 2001 ; Martin Gropius-Bau, Berlin, 2001, P.S.1, New York, 2002) organisée par O. Enwezor. Il était apparu évident pour le commissaire nigérian que le seul moyen de justifier une exposition sur l'art contemporain africain au début du XXI^e siècle était de passer par le biais historique, et non une nouvelle tentative de faire l'état des lieux de la création artistique contemporaine en Afrique. Même si on pouvait constater une sur-représentation des artistes des années 1990.

Il a été maintes fois dénoncé que l'histoire de l'art contemporain africain a été construite et gérée à partir de l'Europe et des États-Unis — que l'Afrique elle-même n'a pas été invitée à y jouer le rôle de première place qui devait légitimement lui revenir (Araeen 2003). L'écart qui s'est constitué entre les « artistes de la diaspora » et ceux qui résident sur le continent en est une conséquence. Les premiers étant devenus, depuis la seconde moitié des années 1990, les représentants privilégiés de l'art contemporain d'Afrique¹², tandis que les seconds, malgré des manifestations comme Dak'Art-la Biennale de Dakar, restent dans une « zone de silence », pour reprendre l'expression du commissaire cubain Gerardo Mosquera (1994). Simon Njami (2005 : 18) évoquait pour sa part l'« aphonie de l'Afrique ». Dans cette optique, de vives critiques furent émises à l'encontre d'O. Enwezor, pointé par certains artistes et critiques comme étant responsable de cette asymétrie (Ogbechie 2010 ; Wemega-Kawu 2011). Mais cet écart est sans doute moins lié à une volonté d'O. Enwezor qu'il n'est la conséquence d'un problème structurel (Nicodemus 1995). Longtemps, l'Afrique a manqué d'institutions spécialisées, de galeries, de magazines encadrant la vie des scènes artistiques du continent¹³. Ce déficit, dû à une combinaison de facteurs économiques et politiques, a créé un vide qui a été comblé, souvent de manière problématique, par des acteurs externes au continent.

La situation tendrait aujourd'hui à changer avec la multiplication en Afrique, depuis le milieu des années 2000, de centres d'art privés à but non lucratif. Parmi les plus actifs on peut citer la Nairobi Arts Trust (Nairobi, depuis 2000), la Fondation Zinsou (Cotonou, depuis 2006), le Centre for Contemporary Art (CCA) (Lagos, depuis 2008), la RAW Material Compagny (Dakar, depuis 2008), ainsi que Doual'art, première structure du genre, fondée en 1991 (Kouoh 2012). Ces structures changent les modalités de production de l'art en permettant à des artistes de travailler et de construire leur carrière autrement que *via* le seul prisme du « Nord ». Si elles restent, pour beaucoup, redevables pour leur fonctionnement au réseau de fondations et de donateurs européens et nord-américains (Goethe Institut, Prince Claus Fund, Pro Helvetia, Ford Foundation, etc.) (Pinther *et al.* 2015), il n'en reste pas moins qu'elles sont les vecteurs d'une nouvelle dynamique : un autre chapitre est en train de s'écrire *à partir* du continent. Une génération nouvelle

12. Pour exemple, l'exposition *Flow* (Studio Museum of Harlem, New York, 2008) organisée par Christine Y. Kim, se présentait comme une exposition générationnelle, dont les artistes résidaient essentiellement en Europe et aux États-Unis. Dans le dossier de presse, on pouvait lire : « The artists, who hail from eleven African nations, reside mainly in Europe and North America and travel to and from Africa regularly. »

13. À l'exception de l'Afrique du Sud : le seul pays du continent à posséder des infrastructures artistiques, des institutions, des revues (*ArtThrob*, *Art South Africa*), un marché de l'art animé par des collectionneurs privés et une politique de remise de prix et de bourses.

de commissaires prend le relais, menée par Bisi Silva et Koyo Kouoh, fondatrices respectivement du CCA et de la RAW Material Company, et d'importantes collections se montent, notamment en Angola, au Nigeria et en Afrique du Sud. Faisant écho à ces développements, d'autres biennales et foires d'art contemporain voient le jour sur le continent. Celles-ci ont pour pendant une floraison de manifestations, dont les nombreuses foires évoquées en ouverture de ces pages, et un intérêt de plus en plus marqué par les grandes maisons de vente pour l'art contemporain d'Afrique¹⁴.

De l'art de (se) faire artiste

Dans la lignée des écrits de Maureen Mahon (2000 : 467), il s'agit d'étudier « les pratiques matérielles et discursives des producteurs culturels en tant que sites complexes, et souvent contradictoires, de reproduction sociale et en tant que sites potentiels de transformation sociale » (voir aussi Marcus & Myers 1995 ; Myers 2002)¹⁵. C'est l'objectif que se fixe ce numéro thématique. À travers les études de cas dont il est constitué, il interroge les manières de faire et de dire d'artistes, de commissaires, de critiques, d'agents (galeristes, collectionneurs, conservateurs), afin de mettre en lumière les espaces et les répertoires culturels, politiques et économiques qu'ils manipulent, ainsi que les stratégies qu'ils élaborent, pour s'affirmer au sein de dynamiques multi-situées (Marcus 1995)¹⁶.

Un premier groupe d'articles se concentre sur des créateurs dont l'appartenance au domaine de l'art contemporain reste encore contestée ou instable, ou dont le processus d'artification — c'est-à-dire du passage du non-art à l'art — est inabouti (Heinich & Shapiro 2012). Ces articles traitent de la manière dont ces créateurs ont choisi de se positionner — de la façon dont ils se sont construits, voire, dans certains cas, dont ils ont instrumentalisé les catégories et les codes en vigueur dans les mondes de l'art, du *design* et de l'édition, alors même qu'ils tendaient à être mis de côté par une certaine critique pour laquelle leur succès tenait au regard exotisant d'acteurs

14. Pour appuyer cette tendance, Sotheby's Londres annonce ouvrir en 2017 un département consacré à l'art contemporain d'Afrique, après avoir été la première maison de vente à lancer l'art contemporain africain sur le second marché en juin 1999 (avec la dispersion d'une partie de la collection Pigozzi), mais il faut dire que les enchères avaient eu du mal à décoller à cette époque.

15. « [...] the material and discursive practices of cultural producers as complex, often contradictory, sites of social reproduction and as potential sites of social transformation » (MAHON 2000 : 467).

16. L'histoire de l'art africain a souvent relevé le rôle de mécènes, de médiateurs et d'expatriés européens dans l'essor d'un art moderne sur le continent pendant les années 1950-1970 (KASFIR 2000), mais s'est peu penchée sur ces phénomènes de co-productions dans l'effervescente période contemporaine.

et d'institutions européennes. Tous se sont faits connaître dans les années 1990, notamment à travers leur présence dans *Magiciens de la terre* et/ou, dans la continuité de cette exposition, par leur inclusion dans la *Contemporary African Art Collection* fondée par Jean Pigozzi et dont le directeur artistique était jusqu'en 2008 André Magnin. Ainsi Kane Kwei et son atelier, connus pour leurs cercueils sculptés figuratifs. L'essai que leur consacre Roberta Bonetti a pour focale le développement actuel de l'atelier sous l'impulsion d'Eric Adjetey Anang, le petit fils de Kwei. L'auteure étudie l'intersection entre la production des cercueils et le marché international, les supports de la mode, du tourisme, de la déco. De menuisiers et d'artistes, sous sa plume, les membres de l'atelier se muent en *designers* et en entrepreneurs roués, usant de perspectives offertes par eBay, Wikipédia ou Facebook, ainsi que de leur participation à la Biennale du design de Gwangju de 2011.

Théodore Dakpodan, lui, a un tout autre rapport à l'expérience internationale. Formé en tant qu'artiste-forgeron à Porto-Novo dans les années 1990, il œuvrait avec son frère Calixte au sein d'un même atelier quand ils ont attiré l'attention de décideurs de l'art européen, et notamment d'A. Magnin, avec lequel leur cousin Romuald Hazoumé collaborait également. Leurs travaux avaient été remarqués au festival Ouidah 92 (février 1993). Ce festival organisé par le gouvernement du Renouveau démocratique avait pour but de réhabiliter les aspects de la culture nationale qui avaient été interdits sous le précédent régime marxiste. Si Calixte s'est frayé un chemin dans le monde de l'art contemporain, Théodore, lui, a décidé de le quitter, rebuté par ses codes et ses contraintes. Le texte qu'il signe ici avec l'ethnologue Saskia Cousin est tout à la fois le récit de cette décision et l'amorce d'une tentative de retour par le soutien de nouveaux médiateurs-expatriés français¹⁷.

L'œuvre de Frédéric Bruly Bouabré est souvent introduite hors de tout contexte historique ou biographique. Elle se trouve en conséquence valorisée moins pour sa complexité, voire ses contradictions internes, que pour une simplicité que la critique lui a peu ou prou inventée. L'article que je lui consacre prend l'option de la remettre en perspective au regard d'un autre aspect, systématiquement délaissé, de la carrière de B. Bouabré : son identité en tant que prophète autoproclamé. Car loin d'avoir totalement effacé son projet prophétique, la pratique artistique au contraire lui a donné les moyens de la réussite de son programme spirituel. Grâce aux liens qu'il a pu développer, *via* son art, avec des soutiens européens — en premier lieu A. Magnin —, il lui a été possible de rendre public son travail de prophète.

Si les revues spécialisées se multiplient et, avec elles, les travaux monographiques, les textes qui se donnent pour but d'analyser les étapes des processus créatifs déployés par les artistes pour élaborer leurs œuvres sont

17. Pour une analyse connexe du parcours des frères Dakpogan, mais aux conclusions différentes, voir FILLITZ (2002).

encore balbutiants. La spécificité du travail de création — choix de matériaux, étapes, expérimentations — tend moins à attirer l'attention que l'objet fini (Dominguez Rubio 2012). Il en résulte une histoire tronquée qui peut induire des préconceptions, voire des lectures trop faciles. Il en va ainsi des artistes El Anatsui et Freddy Tsimba, dont la production a souvent été lue, notamment par des critiques externes au domaine de l'art contemporain africain, comme de l'art de la « récup' » (Kart 2009). Les articles de Stéphanie Vergnaud et Bogumil Jewsiewicki mettent à mal ce genre de lecture. La première relève le défi d'être au plus près du processus de création des fameuses tapisseries d'El Anatsui, faites d'assemblages de milliers de bouchons de bouteilles en aluminium. Son texte propose une visite de l'atelier de l'artiste situé à Nsukka (Nigeria), où il fut professeur de sculpture. L'artiste lui-même est peu présent dans la description. L'auteure rencontre ses assistants, s'attarde sur l'organisation du travail, la répartition des tâches et les étapes du montage de ses monumentales installations, lesquelles ne deviennent pleinement visibles qu'une fois déployées dans l'espace d'exposition. Bogumil Jewsiewicki analyse les différentes catégories culturelles à partir desquelles Freddy Tsimba pense et travaille son œuvre. Il décrit ainsi un artiste pris dans des négociations complexes entre le particulier et le global, entre les répertoires kongo et chrétien, le registre coutumier et l'art contemporain.

L'un des acquis de la sociologie de l'art nous apprend que la production d'une œuvre doit se penser en termes de « réseaux de personnes qui travaillent ensemble » (Becker 1988 : 364), l'artiste n'étant qu'un parmi de nombreux acteurs travaillant de concert. L'approche monographique tend à perdre de vue ce travail relationnel. Pour qui s'intéresse à l'art contemporain — d'Afrique ou d'ailleurs — cela pose problème quant à la description du processus de création. En effet, de nombreux créateurs aujourd'hui sont éminemment conscients de cette donne et l'intègrent explicitement dans leur démarche. Il en va ainsi d'Hervé Youmbi. Comme le montre Dominique Malaquais, son projet *Visages de masques*, commencé en 2014, fait un usage savant des réseaux du monde de l'art et des catégories qui les sous-tendent afin de produire et de faire circuler une série d'objets dont il est l'auteur. Il se donne, pour ce faire, de nombreux collaborateurs : perlières de la chefferie de Baham et sculpteurs du royaume Bamoum (Cameroun), spécialistes rituels, artistes contemporains cotés sur la place parisienne, galeristes new-yorkais, conservateurs de musée, qui, tous, deviennent des protagonistes du projet. Plutôt que de se positionner en retrait du marché ou des institutions, *Visages* intériorise leurs mécanismes et prend au sérieux les schémas de classification sur lesquels le monde de l'art se fonde pour reproduire ses structures à l'échelle globale. Le travail d'Hervé Youmbi rejoint en cela d'autres tentatives d'artistes qui ont emprunté leurs outils à la critique institutionnelle pour éprouver leur position au sein de l'espace de l'art globalisé.

Les artistes sud-africains Ruth Sacks et Robert Sloon ont lancé *I'll stop believing in you if you stop believing in me* en 2007, consistant en un faux catalogue d'exposition conçu pour aller démarcher des galeries en Europe sur le prétexte de leur méconnaissance de la scène d'Afrique du Sud (Vincent 2008). Une autre artiste sud-africaine, Roelien Brink prétend, quant à elle, avoir légalement changé son nom de passeport en « William Kentridge » en 2008 — « William Kentridge » étant aussi le nom de l'artiste sud-africain le mieux établi sur un plan artistique et marchand. Cette démarche ne vise pas un brouillage des identités, mais à développer un travail sur l'impact de la célébrité et du genre dans le jeu centre-périphéries. En somme, ces différents projets montrent des artistes qui tentent de reprendre le contrôle sur des réseaux trop vastes ou des situations sur lesquelles ils n'ont que peu de prises.

Dans une optique connexe, Olivier Marcel se penche sur les processus collaboratifs qui ont permis l'élaboration d'une œuvre des artistes kenyans Kevin Irungu et Sam Hopkins et sa présentation dans un centre d'art contemporain en Autriche, la KUB Arena. Travaillant tout à la fois comme sociologue de l'art et géographe, l'auteur déroule les « chaînes de coopération » transnationales qui ont donné naissance à l'œuvre — collaborations entre les deux artistes, le directeur du Goethe Institut de Nairobi et une équipe de commissaires de la KUB — et à cartographier celles-ci.

Analyser comment les coopérations transnationales, les réseaux, les circulations s'articulent les uns aux autres est essentiel à une compréhension non seulement des œuvres elles-mêmes, mais aussi des expositions qui les rendent manifestes et, ce faisant, les chargent de nouvelles significations. Plusieurs articles s'attachent à ce genre d'analyse, mettant l'accent sur les mécanismes qui font des expositions des vecteurs de sens, et ainsi d'ordonnement de perceptions des œuvres. Marc Maire propose une étude approfondie d'une exposition-performance qui a défrayé la chronique : *Exhibit B* de Brett Bailey, dispositif qui emprunte à la tradition du tableau vivant et aux pratiques de *re-enactment*, et traite autant du regard sur l'Autre que du voyeurisme en s'appuyant sur la catégorie controversée du « zoo humain ». L'auteur s'intéresse, dans un premier temps, aux intentions de l'artiste et aux grilles de lecture auxquelles elles se prêtent, puis se penche sur les polémiques que l'œuvre a générées alors qu'elle circulait à travers l'Europe¹⁸.

Si l'exposition est souvent interrogée en tant qu'espace de discours et de représentations, elle l'est plus rarement en tant que résultat d'un processus de production spécifique qui met en jeu une diversité d'acteurs, de corps de métiers et de pratiques (Bunzl 2014 ; Yaneva 2003). Les objets exposés,

18. L'analyse de Marc Maire permet ainsi de compléter la lecture que propose Jean-Loup AMSELLE (2016) de la polémique d'*Exhibit B* lors de sa présentation, en 2014, dans plusieurs lieux de la région parisienne.

les textes produits, tout comme l'organisation spatiale et matérielle de l'exposition et de sa visite, portent pourtant la trace de ces activités. Deux articles s'intéressent tout particulièrement à cet aspect du travail d'exposition. En s'appuyant sur des fonds d'archives conservés à la School of Oriental and African Studies et à la Whitechapel Gallery, Maureen Murphy retrace les étapes du montage d'un événement marquant de la réception de l'art d'Afrique pendant la décennie 1990 : le festival Africa95 de Londres et sa section contemporaine *Seven Stories about Modern Art in Africa* (Whitechapel Gallery, 1995) montée par Clémentine Deliss. Entre les intentions du commissaire, l'orientation voulue par l'institution et les désirs des artistes et des mécènes, l'auteure montre en quoi, au sein du processus d'élaboration de l'exposition, la catégorie d'art contemporain africain a été l'enjeu de constantes redéfinitions et négociations entre les protagonistes.

Margareta von Oswald, quant à elle, se donne pour objet d'analyse *La Triennale-Intense Proximité* (Palais de Tokyo, Paris, 2012) signée par Okwui Enwezor. L'article s'appuie sur une enquête effectuée au sein de l'équipe de *La Triennale* pendant les quelques mois précédant le vernissage en avril 2012. Il suit les principaux acteurs en train de faire l'exposition, et ainsi montre en quoi une manifestation dont l'intention était de désenclaver la scène artistique française s'est muée en événement politico-artistique. Ces deux articles contribuent à complexifier la figure du commissaire-auteur, et cela malgré l'autorité croissante dont elle est l'objet (Brenson 1998 ; Heinich 1995 ; Rugoff 1999). En insistant sur les relations entre les membres de l'équipe et la manière dont les commissaires appréhendent et développent le concept de leur exposition au gré des concessions ou des évitements, les textes permettent d'appréhender l'exposition en tant que processus, et non plus telle que figée dans son installation finale. Par ailleurs, ils permettent de saisir O. Enwezor, acteur central de la promotion de l'art contemporain africain, à deux moments de sa carrière. Il est le commissaire-vedette invité à réaliser *La Triennale* de Paris au centre de la description de M. von Oswald. Chez M. Murphy, on le découvre près de vingt ans plus tôt, en jeune critique d'art ambitieux et acerbe.

Non seulement les expositions, mais aussi les revues, ont joué un rôle critique dans l'élaboration du champ de l'art contemporain africain. C'est le cas, notamment, de la luxueuse *Revue noire*. Misant sur l'impact visuel et sur la qualité littéraire pour développer son entreprise d'exploration des scènes artistiques du continent, ce projet éditorial s'est au final avéré aussi marquant que les plus grandes expositions panoramiques de l'époque. Pourtant, nous dit Lotte Arndt, il n'échappa pas à certains pièges. S'arrêtant sur un numéro en particulier de la revue, L. Arndt montre en quoi sa maquette et sa mise en pages, pourtant à bien des égards pionnières, reconduisent des représentations héritées du savoir colonial. Cette lecture à visée post-coloniale, à son tour, nous amène à ré-examiner les imaginaires qui sous-tendent les manifestations-jalons des années 1990.

Yvette Mutumba, elle aussi, nous encourage à revenir sur la question des imaginaires — en l'occurrence ceux qui ont forgé une collection peu connue d'art moderne et contemporain d'Afrique, développée dans les années 1970-1980 au Museum für Völkerkunde de Francfort (aujourd'hui Weltkulturen Museum). Dans son article, Y. Mutumba présente les étapes du montage de cette collection au sein d'une scène allemande — et plus largement européenne — alors peu sensible aux arts non « traditionnels » du continent. Son étude complexifie passablement la chronologie du récit de l'art contemporain africain communément admise et qui, en France du moins, met la focale sur *Magiciens* comme « moment-rupture » fondateur, une approche qui continue d'alimenter les actions et les prises de position de nombreux acteurs, comme le montre le compte rendu d'Aline Pighin consacré à l'exposition *Beauté Congo* (Fondation Cartier, Paris, 2015) dans ce numéro. Le texte de Y. Mutumba peut se lire aussi comme une réponse à la récente célébration de *Magiciens de la terre* au Centre Georges Pompidou en 2014.

Cela ne fait nul doute : le champ de l'art contemporain africain a connu de profondes transformations au cours des vingt dernières années dont l'histoire se confond avec une histoire des expositions. Mais décrire ces changements — tenter d'en saisir les nuances — demande qu'on s'intéresse de plus près qu'on n'a eu tendance à le faire aux conditions de production de l'art contemporain africain. Cela implique de faire ressortir toute la richesse des relations entre les multiples acteurs qui le travaillent et qui agissent à travers lui.

Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain, EHESS, Paris.

BIBLIOGRAPHIE

AMSELLE, J.-L.

2005 *L'art de la friche*, Paris, Flammarion.

2015 « La marchandisation des fétiches : réponse à Éric Villagordo », in A. MANGEON (dir.), *Anthropolitiques. Jean-Loup Amselle, une pensée sans concessions*, Paris, Karthala : 209-214.

2016 *Le musée exposé*, Paris, Lignes.

ARAEEN, R.

2001 « Sleeping with the Enemy and Re-visiting the Postcolonial Theory », *Third Text*, 56 : 75-78.

2003 « Dak'Art 1992-2002 : The Problems of Representation, Contextualization, and Critical Evaluation in Contemporary African Art As Presented by the Dakar Biennale », *Third Text*, 62 : 93-106.

BALSHAW, M., BOND, B., GRIFFITHS, M. & HOWES, N.

2012 « Facing Forward : West Africa to Manchester », in M. BALSHAW, B. BOND, M. GRIFFITHS & N. HOWES (eds.), *We Face Forward : Art from West Africa Today*, Manchester, Manchester City Galleries et Whitworth Art Gallery : 5-13.

BECKER, H.

1988 [1982] *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

BELTING, H. & BUDDENSIEG, A. (EDS.)

2009 *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag.

BELTING, H., BUDDENSIEG, A. & WEIBEL, P. (EDS.)

2013 *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Cambridge, MIT Press ; Karlsruhe, ZKM, Center for Art and Media.

BOURDIEU, P.

1998 [1992] *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil.

BOUTOUX, T. & VINCENT, C.

2005 « "Africa remix" sampler », in S. NJAMI (dir.), *Africa Remix*, Paris, Éditions du Centre Pompidou : 241-283.

BRENSON, P.

1998 « The Curator's Moment », *Art Journal*, 57 (2) : 16-27.

BUNZL, M.

2014 *In Search of a Lost Avant-garde. An Anthropologist Investigates the Contemporary Art Museum*, Chicago, Chicago University Press.

BYDLER, C.

2004 *The Global Art World Inc. On the Globalization of Contemporary Art*, Stockholm, Acta.

DOMINGUEZ RUBIO, F.

2012 « The Material Production of the Spiral Jetty : A Study of Culture in the Making », *Cultural Sociology*, 6 (2) : 143-161.

ELKINS, J., VALIAVICHARSK, Z. & KIM, A. (EDS.)

2010 *Art and Globalization*, Park, Pennsylvania State University.

ENWEZOR, O.

1996 « Between Worlds : Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis », *Atlantica*, 12 : 119-133.

ENWEZOR, O. & OKEKE-AGULU, C. (EDS.)

2009 *Contemporary African Art since 1980*, Bologne, Damiani.

FILLITZ, T.

2002 *Zeitgenössische Kunst aus Afrika. 14 Gegenwartskünstler aus Côte d'Ivoire und Benin*, Wien, Böhlau Verlag.

2015 « Anthropology and Discourses on Global Art », *Social Anthropology/Anthropologie sociale*, 23 (3) : 299-313.

FORNI, S. & STEINER, C. (EDS.)

2015 *Africa in the Market. Twentieth-century Art from the Amrad African Art Collection*, Toronto, Royal Ontario Museum.

HARRIS, J. (ED.)

2011 *Globalization and Contemporary Art*, Oxford-Chichester, Wiley-Blackwell.

HEINICH, N.

1995 *Harald Szeemann, un cas singulier. Entretien*, Paris, L'Échoppe.

HEINICH, N. & SHAPIRO, R. (DIR.)

2012 *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS.

KART, S.

2009 « The Phenomenon of Récupération at the Dak'Art Biennale », *African Arts*, 42 (3) : 8-9.

KASFIR, S. L.

2000 [1999] *L'art contemporain africain*, Paris, Thames & Hudson.

2007 *African Art and the Colonial Encounter. Inventing a Global Commodity*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.

2013 « The Disappearing Study of the Premodern African Past », *African Arts*, 46 (1) : 1, 4-5.

KOUOH, K. (ED.)

2012 *Condition Report. Symposium on Building Art Institutions in Africa*, Ostfildern, Hatje Cantz.

MAHON, M.

2000 « The Visible Evidence of Cultural Producers », *Annual Review of Anthropology*, 29 : 467-492.

MARCUS, G.

1995 « Ethnography in/of the World System : The Emergence of Multi-Sited Ethnography », *Annual Review of Anthropology*, 24 : 95-117.

MARCUS, G. & MYERS, M. (EDS.)

1995 *The Traffic in Art and Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press.

MERCER, K.

2001 « African Photography in Contemporary Visual Culture », *Camera Austria*, 75 : 28-37.

MOSQUERA, G.

1994 « Some Problems in Transcultural Curating », in J. FISHER (ed.), *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, London, Kala Press : 133-139.

MUSA, H.

2002 « Qui a inventé les Africains ? », *Les Temps modernes* (« Afriques du monde »), 620-621 : 61-100.

MYERS, F.

2002 *Painting Culture : The Making of an Aboriginal High Art*, Durham, Duke University Press.

NJAMI, S.

2005 « Chaos et métamorphose », in S. NJAMI (dir.), *Africa Remix*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou : 15-25.

NICODEMUS, E.

1995 « Bourdieu out of Europe », *Third Text*, 30 : 3-12.

NICODEMUS, E. & ROMARE, K.

1997 « Africa, Art Criticism, and the Big Commentary », *Third Text*, 41 : 53-66.

OGBECHIE, S.

2010 « The Curator as Culture Broker : A Critique of the Curatorial Regime of Okwui Enwezor in the Discourse of Contemporary African Art », <<http://aachronym.blogspot.com/2010/06/curator-as-culture-broker-critique-of.html>>.

OGUIBE, O.

2004 *The Culture Game*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.

PHILIPSEN, L.

2010 *Globalizing Contemporary Art : The Art World's New Internationalism*, Aarhus, Aarhus University Press.

PICTON, J.

1992 « Desperately Seeking Africa, New York 1991 », *Oxford Art Journal*, 15 (2) : 104-112.

1993 « *In Vogue*, or the Flavour of the Month : The New Way to Wear Black », *Third Text*, 23 : 88-98.

PINTHER, K., UGOCHUKWU-SMOOTH, N., & FISHER, B. (EDS.)

2015 *New Spaces for Negotiating Art and Histories in Africa*, Berlin, LIT Verlag.

PRESTON BLIER, S.

2002 « Nine Contradictions in the New Golden Age of African Art », *African Arts*, 35 (3) : 1-6.

RUGOFF, R.

1999 « Rules of the Game », *Frieze*, 44 : 46-49.

STEEDS, L. (ED.)

2013 *Making Art Global (Part 2) : « Magiciens de la terre » 1989*, London, Afterall.

STEINER, C.

1994 *African Art in Transit*, Cambridge, Cambridge University Press.

VILLAGORDO, E.

2015 « Jean-Loup Amselle et la sociologie de l'art », in A. MANGEON (dir.), *Anthropolitiques. Jean-Loup Amselle, une pensée sans concessions*, Paris, Karthala : 179-208.

VINCENT, C.

2008 « Fake It Till You Make It », *Springerin* (Secret Public), 14 (2) : 42-45.

VINCENT, C. & WECKER, F.

2005 « Art contemporain africain : un concept en sursis », *art 21*, 3 : 10-21.

VOGEL, S.

1991 « Foreword », in S. VOGEL & I. EBONG (eds.), *Africa Explores 20th Century African Art*, New York, The Center for African Art & Munich, Prestel : 8-13.

WEMEGA-KAWU, R.

2011 « The Politics of Exclusion : The Undue Fixation of Western Based African Curators on Contemporary African Diaspora Artists », *Stedelijk Museum Bureau Amsterdam Newsletter*, 125 : 10-24.

YANEVA, A.

2003 « When a Bus Met a Museum : Following Artists, Curators and Workers in an Art Installation », *Museum and Society*, 1 (3) : 116-131.

Catalogues des expositions citées

BALSHAW, M., BOND, B., GRIFFITHS, M., & HOWES, N. (EDS.)

2012 *We Face Forward : An Art from West Africa Today*, Manchester, Manchester City Galleries, Whitworth Art Gallery.

BOUTTIAUX, A.-M. & KOUOH, K. (EDS.)

2010 *Geo-graphics, A Map of Art Practices in Africa, Past and Present*, Milan, Silvana editoriale ; Bruxelles, Palais des Beaux-Arts.

DELISS, C. (ED.)

1995 *Seven Stories about Modern Art in Africa*, London, Whitechapel Gallery.

ENWEZOR, O. (ED.)

2001 *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, Munich, Prestel.

2012 *Intense Proximité. Une anthologie du prochain et du lointain*, Paris, CNAP, Artlys.

ENWEZOR, O. & ZAYA, O. (EDS.)

1996 *In/Sight : African Photographers, 1940 to the Present*, New York, Guggenheim Museum.

KIM, C. Y. (ED.)

2008 *Flow*, New York, Studio Museum of Harlem.

KLEIN, A. & KRIES, M. (EDS.)

2015 *Making Africa. A Continent of Contemporary Design*, Weil am Rhein, Vitra Design Museum.

MAGNIN, A. (ED.)

1991 *Africa Hoy : Obras de la Contemporary African Art Collection*, Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno.

2015 *Beauté Congo - 1926-2015 - Congo Kitoko*, Paris, Édition Fondation Cartier.

MARTIN, J.-H. (DIR.)

1989 *Magiciens de la terre*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou.

NJAMI, S. (DIR.)

2005 *Africa Remix*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou.

NJAMI, S. & AMBROŽIČ, M. (EDS.)

2014 *The Divine Comedy : Heaven, Purgatory and Hell Revisited by Contemporary African Artists*, Bielefeld, Kerber.

RUBIN, W. (DIR.)

1987 [1984] *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, Flammarion.

SIMS, L. S. & KING-HAMMOND, L. (EDS.)

2010 *The Global Africa Project*, New York, Museum of Arts and Design.

VOGEL, S. & EBONG, I. (EDS.)

1991 *Africa Explores 20th Century African Art*, New York, The Center for African Art & Munich, Prestel.

PINTHER, K., FORSTER, L. & HANUSSEK, C. (EDS.)

2010 *Afropolis : Stadt, Medien, Kunst*, Köln, Verlag Walther König.