

Ochuo, du bidonville au cube blanc

Géographie d'une rencontre globale

Ochuo, from Slum to White Cube. Geography of a Global Encounter

Olivier Marcel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18457>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.18457

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 3 octobre 2016

Pagination : 539-558

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Olivier Marcel, « Ochuo, du bidonville au cube blanc », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 223 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2016, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18457> ; DOI : 10.4000/etudesafriaines.18457

Ochuo, du bidonville au cube blanc

Géographie d'une rencontre globale

D'octobre 2012 à janvier 2013, le centre d'art autrichien Kunsthaus Bregenz (KUB Arena) a exposé une œuvre consacrée à un habitant du bidonville de Kibera : « Ochuo's Funeral », par Kevin Irungu et Sam Hopkins. Cette œuvre, dont le fondement idéologique est d'articuler l'antimonde de la ville africaine (Houssay-Holzschuch 2006) à l'un des hauts-lieux de la mondialisation, est exemplaire de la coopération culturelle occidentale en Afrique, tout autant qu'une figure de réussite. À ce titre, elle rend particulièrement bien compte de la transnationalisation du champ de l'art contemporain et des interactions réciproques qu'elle suscite. Comme le scande son sigle et son architecture, le KUB Arena est représentatif de « l'idéologie du cube blanc » (O'Doherty 1999). Paradigme dominant de la muséographie contemporaine, le cube blanc confine l'œuvre entre des murs immaculés et le disjoint du contexte géographique où elle naît, et cela même lorsque ses auteurs revendiquent le caractère « contextuel » ou « relationnel »¹ de leur travail. Prenant cette posture artistique au mot, cet article suit l'idée que les modalités socio-spatiales d'une telle « rencontre globale » (White 2011) sont porteuses de sens, non seulement sur le contexte spécifique d'une œuvre et d'une ville, mais aussi plus largement sur l'agencement du champ — celui de l'art contemporain africain — dont elles participent. En effet, depuis les années 1990, la scène artistique kényane se redéfinit à l'aune de l'intégration d'un segment africain dans les institutions de l'art contemporain, cela en parallèle de l'ouverture du pays aux capitaux des fondations développementalistes qui accompagne les politiques de démocratisation (Marcel 2014).

Comment un groupe d'artistes basé à Kibera, un des symboles de la pauvreté en Afrique, parvient-il à partager une programmation artistique avec des célébrités du calibre d'Ed Ruscha et d'Andy Warhol ? Au-delà de la simple description d'une trajectoire, cet article se donne comme objectif d'interroger les modalités de production et de circulation de l'art contemporain et ainsi de mieux comprendre les conditions pragmatiques de la participation de l'Afrique à ce champ d'activité aujourd'hui globalisé mais non

1. Soit, selon N. BOURRIAUD (1998 : 117), un « ensemble de pratiques artistiques qui prennent comme point de départ théorique et pratique des relations humaines et leur contexte social, plutôt qu'un espace autonome et privatif ».

moins hiérarchisé. En tant que capitale économique est-africaine, Nairobi occupe une position décisive dans cette perspective, car elle joue le rôle de *hub*, propice à une certaine effervescence artistique autant qu'à la structuration d'un marché. Les métropoles africaines sont des interfaces privilégiées entre des artistes qui jouent de la légitimité des ressources locales (le « capital d'autochtonie » selon Renahy [2010]), et des intermédiaires qui profitent d'une maîtrise supérieure de la mobilité à l'échelle internationale (le « capital mobilitaire » selon Ceriani-Sebregondi [2007]). La duplicité des carrières d'artistes résultant de cette situation a amené des chercheurs à concevoir une autre déclinaison bourdieusienne, celle d'un « capital transculturel » (Kiwan & Meinhof 2011). Or, par le type d'interactions qu'elles facilitent, ces rencontres globales défient précisément l'inertie des compartimentages que présuppose une conception des ressources par capitalisation.

La démarche proposée, ici, est d'observer le déploiement dans l'espace des ressources d'acteurs capables et compétents (Genard & Cantelli 2007), simultanément situés et mobiles. Il s'agit de restituer la circulation de l'œuvre en se laissant guider par ses déplacements. À partir d'une méthodologie multi-située et d'entretiens menés auprès d'une dizaine d'acteurs, cette enquête relie l'Allemagne, le Kenya et l'Autriche et s'appuie sur une lecture géographique des discours et tactiques d'acteurs, c'est-à-dire en indexant leur analyse sur les lieux pratiqués et les imaginaires spatiaux convoqués. En cela, l'approche géographique, attentive aux lieux et aux mobilités, peut contribuer à la compréhension des circulations et interdépendances nouvelles que dessine la mondialisation de l'art. L'enjeu est de dépasser à la fois les récits médiatiques, qui se contentent souvent d'une lecture béate survalorisant l'individualité et le talent d'artistes marginaux, et ceux d'une approche economiciste, qui réduisent les échanges artistiques à l'expansion de la domination États-Unis-Europe (comme par exemple Queminn [2002]). L'article retrace tout d'abord les rencontres qui ont amené des artistes de Kibera à exposer au bord du lac de Constance. Cette progression permet ensuite de questionner les effets de la mobilité sur les artistes et leur œuvre.

L'art contemporain rencontre Ochu

Le point de départ de cette rencontre est un projet à vocation transculturelle entre l'Allemagne et le Kenya, en partenariat avec le Goethe-Institut de Nairobi, intitulé *Conversations in Silence*. Il se présente comme une réflexion sur les pratiques commémoratives dans le cadre d'une collaboration de cinq mois entre quatre jeunes artistes européens diplômés de l'Université Bauhaus (Weimar, Allemagne) et trois artistes kényans rencontrés par l'intermédiaire du réseau du centre culturel allemand et de Sam Hopkins, l'artiste initiateur du projet. La résidence des artistes de l'Université de Bauhaus à Nairobi s'est structurée autour de performances et d'installations dans divers sites de la ville et a donné lieu à un grand vernissage en février

2011 et à des discussions publiques dans le hall d'exposition du Goethe-Institut. Les œuvres présentées affichent un langage artistique ouvertement conceptuel qui s'inscrit dans les pratiques contemporaines².

ILLUSTRATION 1. — INSTALLATION PRÉSENTÉE AU GOETHE-INSTITUT DE NAIROBI, EN 2011 (G) PUIS AU KUB ARENA DE BREGENZ, EN 2013 (D)



Cet article se concentre plus spécifiquement sur une pièce issue de cet échange nord-sud : une installation vidéographique sur la mémoire ordinaire dans un *slum*. Le synopsis volontairement embrouillé d'« Ochuo's Funeral » invoque la figure du sous-prolétaire du ghetto. Personnage au destin tragico-comique, Ochuo gagnait sa vie dans le transport et le commerce informel à Kibera. Après s'être battu lors d'une obscure affaire de vol de saucisse, le jeune homme est emprisonné à Kamithi, et meurt en cellule suite à de mauvais traitements. Sa seule famille, des collègues de travail de Kibera Drive, décide de collecter de l'argent pour lui donner un enterrement digne de ce nom. Après trente jours de *matanga*, rituels funéraires communautaires et festifs de levée de fonds, l'argent s'évapore dans l'alcool et le groupe est contraint de soudoyer le gardien de la morgue pour éviter l'incinération. Après un tour d'honneur pour exposer le corps à Kibera, le convoi arrive non sans égarements à destination, mais en pleine nuit et sous une pluie battante. Après avoir forcé le portail du cimetière, l'enterrement se conclut dans l'ivresse par une bagarre générale avec des croix arrachées dans le cimetière de Langata³. L'histoire d'Ochuo, qui a commencé comme un fait divers local, est ensuite devenue un conte populaire raconté dans les débits de boissons du

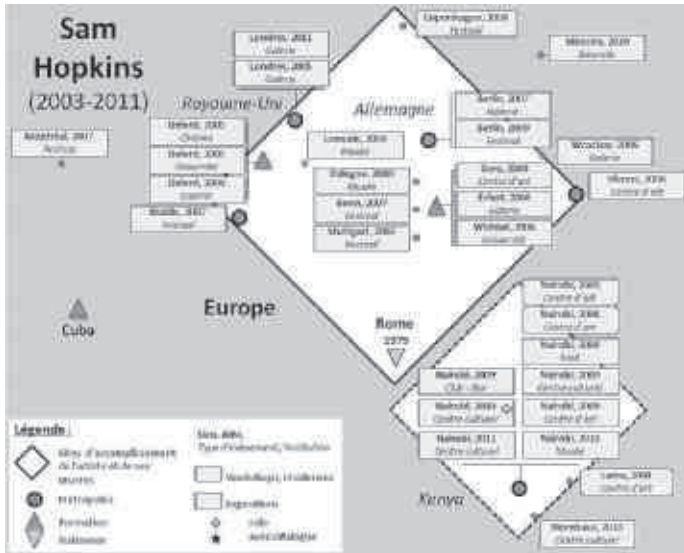
2. On trouve un pilier de béton armé construit au cœur de Kibera (*Monument to the future*, par Dusica Drazic), une réflexion interactive sur l'espace public et les pratiques mémorielles (*Celebrating Hilton Square* par Irene Izquierdo), ou encore des photographies de tas de pommes de terre sur un arrière-plan de gratte-ciels nairobiens, complétées par un film vantant les compétences des marchands ambulants (*Kenyan pyramids* par James Muriuki et Karolina Freino).
3. Le cimetière de Langata, au sud-ouest de la ville est l'un des rares cimetières en usage à Nairobi. Il est divisé en deux parties. La seconde, dédiée aux plus modestes, connaît un *turnover* soutenu : chaque carré de terre est loué pour six mois, après quoi le cercueil et la croix sont délogés.

quartier avant d'être repris par un collectif d'artistes. L'œuvre se présente sous la forme d'une installation vidéo empruntant les codes de l'enquête policière pour narrer ce fait divers : elle comprend la vidéo d'une reconstitution de l'enterrement orchestrée par les artistes (Sam Hopkins et Kevin Irungu) et une série de témoignages contradictoires des témoins de l'événement.

Sam Hopkins et sa périphérie créative

L'initiateur du projet, Sam Hopkins, est né en Italie d'un père britannique et d'une mère ukrainienne. Élevé au Kenya, il a étudié l'art en Allemagne (à l'Université Bauhaus de Weimar), la « sculpture sociale » en Angleterre et la philosophie à Cuba. Le thème récurrent de sa production est la beauté du savoir populaire. À travers ses projets multimédias, comme *SlumTV*, une association de production et de distribution audiovisuelles dans le *slum* de Mathare, son objectif est à chaque fois de donner à des communautés qu'il juge subalternes les moyens techniques d'une autoreprésentation, cela sans chercher à en dicter le contenu⁴.

ILLUSTRATION 2. — EMPREINTE SPATIALE DE SAM HOPKINS DE 2003 À 2011



Réalisation : Olivier Marcel ; Sources : catalogues et *curriculum vitae* de l'artiste.

4. Dans son exposition *Sketches*, au Goethe-Institut de Nairobi en 2010, une des œuvres présentait un patchwork de logos réels et imaginaires d'ONG travaillant au Kenya, façon pour lui de soulever l'absurdité de certaines approches développementalistes au Kenya. Il s'est ainsi dressé comme critique de la relation compromettante entre les ONG du développement et la production culturelle.

En tant qu'artiste blanc, il est le premier à rejeter le lien entre sa trajectoire et son œuvre, qualifiant celle-ci avant tout de « collaborative » et donc de « contextuelle ». Pourtant, lorsque l'on regarde la carrière d'Hopkins sous l'angle géographique, il est révélateur qu'elle a été définie en Europe, et plus précisément dans un milieu universitaire, comme le cartogramme de son empreinte spatiale le révèle. Tout aussi symptomatique est l'absence d'interactions avec le réseau des biennales et festivals africains dans lesquels les artistes kényans semblent, eux, devoir se distinguer avant d'en sortir (Marcel 2012). Au moment de cette cartographie, le Kenya est son unique cadre africain de monstration. Dans la carrière d'Hopkins, le Kenya fait donc figure de ce qui pourrait être qualifié de périphérie créative, c'est-à-dire un espace qui donne accès à un matériau brut devant être ensuite valorisé par des instances européennes. Le Sud serait alors un viatique artistique pour le Nord, logique d'extraction qui nuance son approche relationnelle et collaborative. Il n'est donc guère surprenant qu'Hopkins se soit largement reposé sur des centres étrangers (Goethe-Institut) ou subventionnés par des fondations occidentales (Kuona Trust), qui sont pour lui des points d'ancrages dans la ville autant que des relais possibles dans le monde de l'art contemporain. Hopkins œuvre lui-même essentiellement dans les quartiers informels pauvres de la ville (les bidonvilles de Mathare ou de Kibera), reproduisant le schéma de l'occupation de ces mêmes ONG développementalistes qu'il vilipende, ce qu'il tente de justifier par des affinités personnelles⁵, mais s'explique mieux par la logique spatiale de son investissement au Kenya et la notion de périphérie créative.

Lorsqu'il évoque « Ochuo's Funeral », les références de l'artiste sont surtout tirées du monde de l'art contemporain. Il cite, par exemple, Francis Alÿs, artiste belge renommé pour son travail sur la matérialisation des rumeurs, et insiste sur sa résidence en Allemagne, où il s'est dit « impressionné par la découverte de pratiques commémoratives très poussées et l'approche très conceptuelle de la mémoire »⁶. On peut donc dire que le projet *Conversation in Silence* est né intellectuellement au Nord. Dès lors, sa démarche est géographiquement limpide : « Amener ces pratiques commémoratives allemandes sur un terrain kényan et les retravailler avec des artistes locaux »⁷. De l'idée originale jusqu'à l'exposition en Autriche, l'œuvre résulte ainsi d'une série de rencontres et de collaborations entre des acteurs individuels, ayant chacun leurs propres motivations, sincérités et attentes.

5. Entretien avec Sam Hopkins, Chai House, Nairobi, août 2011.

6. « There was an elaborate discourse about commemorative practices and I was impressed by a really advanced conceptual approach to memory » (*ibid.*).

7. « I wanted to take this legacy of German commemorative practices and work it with Kenyan artists » (*ibid.*).

Une circulation faite de rencontres

La première collaboration d'Hopkins est avec le directeur du Goethe-Institut de Nairobi, l'organisation qui va héberger et financer⁸ le projet. Établi immédiatement après l'indépendance de 1963, le Goethe-Institut de Nairobi a construit sa légitimité comme refuge pour les intellectuels et artistes kényans. Elimo Njau et Joy Mboya, tous deux fondateurs de centres d'art présentés comme « autochtones »⁹, reconnaissent le secours de ces lieux durant le régime autoritaire Moi, mais critiquent la prégnance jugée suspecte et problématique des diplomaties européennes sur les scènes artistiques du pays¹⁰. Et pour cause, contrastant avec un centre culturel kényan décati, le Goethe-Institut a triplé son budget en 2008¹¹, consolidant sa prééminence dans la mise en scène de l'art kényan et son internationalisation. En outre, l'accès aisé à la programmation entièrement gratuite de cet institut culturel situé dans le centre historique et colonial de la ville en fait une interface privilégiée entre les différentes classes sociales participant au champ de l'art.

Johannes Hossfeld, directeur du Goethe-Institut et originaire de Cologne, est très au fait des arts conceptuels et des médias expérimentaux, comme Sam Hopkins, puisqu'il a commencé un doctorat en histoire de l'art avant de rejoindre la coopération culturelle. C'est sous son impulsion que le centre culturel allemand est devenu l'un des principaux promoteurs de pratiques artistiques contemporaines auprès d'artistes kényans (performances, installations, etc.). Son arrivée au Kenya coïncide avec un moment critique de l'histoire du pays : les élections présidentielles de 2007 et les violences meurtrières très médiatisées qui ont suivi. Après cet événement traumatique, il s'est senti investi d'une responsabilité sur le traitement de la mémoire et a engagé de nombreux projets sur ce terrain¹². Sa politique traduit deux volontés : d'une part celle d'un ancrage local, avec la faveur donnée à des projets qui traitent empiriquement de Nairobi et, d'autre part, un souci de

8. Le financement était partagé entre l'Université Bauhaus et le Goethe-Institut.

9. Elimo Njau et Joy Mboya sont respectivement les fondateurs du centre d'art Paa ya Paa en 1965 et du GoDown Arts Centre en 2003, deux figures et jalons incontournables de l'histoire de l'art du Kenya.

10. Les années 1980 en particulier sont une période noire pour la création artistique kényane. La censure et la répression politique mènent beaucoup au silence ou à l'exil, à l'instar du célèbre dramaturge Ngugi wa Thiong'o. Le Goethe-Institut et le Centre culturel français constituent alors des refuges de liberté d'expression où des intellectuels et des artistes se retrouvent. En revanche, depuis l'alternance politique et l'arrivée au pouvoir de Mwai Kibaki en 2003, cette justification n'a plus cours. Pourtant, en 2010, les centres culturels étrangers représentent à eux seuls près d'un tiers des événements artistiques publiés sur le calendrier culturel NairobiNow.

11. Cela explique pourquoi lors de mon terrain, Johannes Hossfeld était un personnage-clé pour beaucoup d'artistes nairobiens.

12. Il a été notamment un des initiateurs de la conférence *Re-membering Kenya* en 2008, dont il publiera les actes (MUNGAI & GONA 2010).

pertinence avec les méthodes et les normes du champ de l'art contemporain. Déployant, là encore, un imaginaire géographique sans ambages, Hossfeld me confiait lors d'un entretien formel que son principe directeur est de « rehausser les artistes locaux au niveau des scènes internationales » et pour cela il admet « travailler exclusivement avec les artistes connectés ou connectables au circuit international de l'art »¹³. Le projet proposé par Sam Hopkins et le type d'interactions qu'il implique remplissent précisément ces objectifs.

La deuxième rencontre qui a rendu l'œuvre possible est celle entre les deux initiateurs précédemment évoqués et la sphère intellectuelle métropolitaine. Elle s'est faite par l'intermédiaire des centres d'art locaux et dans une série de lieux de sociabilité associés. Hopkins s'est très vite entouré d'artistes influents, le photographe James Muriuki et l'écrivain Charles Njoroge Matathia, sans qui le projet aurait perdu de sa légitimité au sein de la scène artistique locale. Ces personnes sont issues de classes aisées et ont tous fait des études supérieures au Kenya, en *design*, sociologie et psychologie. Bien qu'elles témoignent également un intérêt pour l'identité et la mémoire, leurs motivations ne sont toutefois pas les mêmes que celles d'Hopkins ou d'Hossfeld. C'est d'abord une curiosité intellectuelle sur le fait urbain et les évolutions sociétales du Kenya qui les attirent dans le projet. Matathia est un écrivain et activiste affilié au mouvement de littérature urbaine Kwani. Il a été le scénariste du long-métrage à succès *Nairobi Half Life* (2012) et a tenu un *blog* sur la culture urbaine au Kenya (« A Kenyan Urban Narrative »). Muriuki est un photographe et commissaire d'expositions qui s'est distingué sur la scène internationale. Il a notamment fait des séries photographiques sur le patrimoine urbain et a assumé la fonction de commissaire d'exposition dans l'ancienne galerie RaMoMa, un des lieux importants de l'art contemporain kényan au début des années 2000, ce qui lui confère encore une certaine autorité. Tous les deux partagent une quête identitaire citadine, ce qui justifie leur engagement dans le projet¹⁴. De manière plus prosaïque, ces collaborations internationales sont pour eux un moyen d'étendre leur réseau et de conforter leur stature locale.

Pour ce projet, Hopkins et Hossfeld ont donc assis leur crédibilité locale en mettant un pied dans le champ intellectuel kényan. C'est la légitimité de la rencontre entre l'art contemporain et Ochuo qui se joue là. En effet,

13. « We want to bring the local artists up with the international art scene » ; « We work exclusively with artists who are connected or connectable with the international art circuit » (entretien avec Johannes Hossfeld, Goethe-Institut, juin 2010).

14. Les années qui suivent les violences post-électorales de 2007-2008 sont marquées par le développement de nouvelles formes d'identification, en particulier chez les jeunes citoyens, et que l'on peut qualifier de post-ethniques. À Nairobi, cela s'est manifesté par l'apparition de cyber-cafés culturels et artistiques orientés sur la cohésion de la société civile (Pawa254, iHub, The Nest), qui ont vu le jour avec l'appui de la coopération internationale et de fondations développementalistes.

le soutien de ces notables désamorce les critiques sur la nature exogène d'un projet imposé à des artistes subalternes qui n'auraient pas le luxe de refuser. À titre honorifique, Matathia a d'ailleurs accédé à celui de commissaire d'exposition (*co-curator*), concession d'une partie du pouvoir symbolique et en même temps gage de légitimité dans le monde nairobien (par l'identité) et dans le monde de l'art contemporain (par le statut). Cet arrangement gagnant-gagnant est scellé par la co-écriture de l'argumentaire du projet. Hopkins et Matathia posent ensemble le cadrage conceptuel, historique et politique qui est soumis aux différents artistes engagés. Cet argumentaire met l'accent sur des « mémoires et des formes de commémorations dans différentes sections de la société kényane » et sur « la possibilité d'enquêter sur une mémoire collective — en forger une si besoin — et développer des œuvres commémoratives »¹⁵. L'objectif est de promouvoir un récit mémoriel à l'encontre de la patrimonialisation étatique¹⁶, ce grand absent du projet dont le rejet est rassembleur¹⁷. Publiée sur un forum internet de littérature kényane (« Concerned Kenyan Writers »), cette ébauche et la thématique de la mémoire sont pleinement en cohérence avec les préoccupations de l'*intelligentsia* artistique kényane. Pour Gor Soudan, initiateur d'un cercle de critiques artistiques est-africains (Footnotes East Africa), la mémoire est une problématique très actuelle qui « défie la façon dont on se définit, en particulier dans ce contexte urbain » devenu « illusion »¹⁸ pour ses usagers temporaires. Pour lui, la mémoire donne du sens à l'expérience urbaine. Ainsi, le programme artistique initial, développé par Hopkins et avalisé par Hossfeld, est coopté par des intellectuels et des artistes kényans familiers des institutions culturelles métropolitaines et de leur fonctionnement.

Ultime rencontre permettant la réalisation de l'œuvre : la négociation de ce programme culturel et artistique auprès d'un collectif d'artistes du *slum* de Kibera : les Maasai Mbili. Sam Hopkins fréquente ce collectif depuis 2005 et a collaboré avec lui dans plusieurs de ses projets¹⁹. Ces collaborations

15. « Forms which commemoration and remembering take within differing sections of Kenyan society » and « the extent to which artists can investigate a collective memory—forge one if needed—and develop commemorative artworks » : S. Hopkins et N. Matathia, *Conversations in Silence*, ébauche publiée sur le forum littéraire « Concerned Kenyan Writers », 2010.

16. « Celebrate », « speak to » or « invent » memorial narratives for Kenya, outside of the « government reports » and the « official record » (*ibid.*).

17. À l'arrivée des artistes de l'Université de Bauhaus, Hopkins a organisé une visite de groupe du Nyayo Monument, l'édifice à la gloire de l'ancien président Daniel arap Moi, dans le centre-ville. L'argumentaire du projet juge sévèrement ces politiques étatiques : « childish and two dimensional ».

18. « It challenges the way you define yourself, especially in the urban setting. We come to look for money and livelihood but every Christmas and Easter, we go back home. The urban area becomes like a sort of illusion » (entretien avec Gor Soudan, dans son studio à Kuona Trust, septembre 2011).

19. Par exemple, il réalise les portraits de *Pets of Kibera* (2010) ou le projet curatorial sur les mégapoles africaines *Afropolis* (2010), dans lequel il associe le collectif de Kibera.

lui ont permis d'être identifié comme un acteur légitime de l'art kényan²⁰. Sa maîtrise du kiswahili et du *sheng*, dialecte urbain protéiforme entre anglais, swahili et langues communautaires, fait de lui un interlocuteur de confiance pour ces artistes. En outre, son aura internationale lui permet d'être un courtier de choix entre le *slum* et les institutions artistiques de la ville et au-delà. Kevin Irungu, jeune membre du collectif, va être co-auteur de l'œuvre « Ochuo's Funeral ». Il n'a suivi aucune formation artistique formelle et ne fréquente ni les lieux de sociabilité, ni les forums de discussion du groupe précédent. Bref, il n'a pas bénéficié de la même « socialisation artistique » (Depres 2014). Il rejoint Maasai Mbili en 2004 après avoir abandonné ses études secondaires et commence alors la peinture d'artisanat auprès des commerces du quartier (*sign painting*), activité fondatrice du collectif. Il se décrit comme une « personne de terrain » qui « connaît les histoires locales »²¹. Là encore, les motivations pour rejoindre le projet divergent. Bien que très attaché au contenu de l'œuvre, la notion de mémoire est quasi absente de son discours. Lorsque je lui pose la question, il répond que « c'est évident que l'histoire kényane a été écrite par les puissants »²². Ce qui l'intéresse davantage est l'histoire « des gens d'en bas ». Plutôt que le langage conceptuel sur la mémoire, il évoque avant tout sa « communauté », sa « culture » et la possibilité de rendre cette communauté actrice des processus identitaires, ce qui légitime son engagement dans le projet.

ILLUSTRATION 3. — ASHIF MALAMBA ET OTIENO GOMBA,
MEMBRES ÉMINENTS DU COLLECTIF MAASAI MBILI, DANS UNE CANTINE À KIBERA (G) ;
DÉBIT D'ALCOOL DE CONTREBANDE (BUSAA ET CHANG'AA) FRÉQUENTÉ PAR LES MAASAI MBILI,
AOÛT 2011 (D)



Photos : O. Marcel.

20. On notera que sur les rapports annuels de Kuona Trust, il est affublé de l'identité « UK » au début des années 2000 pour être ensuite assimilé aux artistes kényans.

21. A « ground person » who « knows local stories » (entretien avec Kevin Irungu au studio Maasai Mbili, août 2011).

22. *Ibid.*

De manière assez subtile, Irungu ne semble pas dupe de l'instrumentalisation dont il peut faire l'objet. Lorsque je lui demande l'histoire de sa rencontre avec l'art contemporain, Irungu remonte aux fondations du collectif. « Maasai Mbili » signifie en swahili « deux Maasai », le groupe ethno-linguistique pastoraliste devenu icône touristique du pays. Irungu rappelle que le nom du groupe tient au travestissement de deux artistes fondateurs, Otieno Kota et Otieno Gomba (dont aucun n'est Maasai), dans le but d'attirer l'attention sur eux. Au fil des collaborations, le groupe a été exposé à une variété de langages artistiques qui lui ont ouvert des horizons insoupçonnés. Au-delà des bénéfiques en nature qu'il peut tirer de cette expérience²³, ce groupe emploie son capital d'autochtonie dans des tactiques d'accomplissement qui suggèrent plutôt une instrumentalisation réciproque.

Les prémices de ce projet artistique rejoignent la définition que donne l'anthropologue Bob White (2011 : 6) de la « rencontre globale », soit des « situations dans lesquelles des individus d'extractions et de perspectives radicalement différentes se rencontrent et interagissent l'un avec l'autre sur la base de connaissances limitées concernant les valeurs, les ressources et les intentions de l'autre »²⁴. En revanche, ces rencontres s'inscrivent dans des logiques d'acteurs où chacun exprime un statut clairement défini. On distingue ainsi des prescripteurs, des courtiers, ou des cautions morales ou intellectuelles. Ces rôles ne sont pas juste sociologiques mais également géographiques, dans la mesure où ils correspondent à des positions, se réfèrent à des lieux et représentent des échelles d'action. À travers les entretiens de chacun des acteurs engagés, il est remarquable que la mobilité que permet un tel projet s'exprime selon des référents géographiques différents : amener le « local » vers « l'international » pour certains, faire circuler des « pratiques nationales » et « réinventer le récit national » pour d'autres, ou encore faire parler les « gens d'en bas » : une variété d'imaginaires géographiques qui recouvrent différentes façons d'envisager la mobilité.

Les imaginaires spatiaux des réincarnations d'Ochuo

Le déploiement de l'œuvre se confronte à une diversité de configurations socio-spatiales. Ochuo, figure du sous-prolétariat de Nairobi, a été pour ainsi dire réincarné dans plusieurs événements et lieux d'exposition distincts : la reconstitution par Sam Hopkins et les artistes de Maasai Mbili, performance *in situ* ; l'exposition dans le centre-ville de Nairobi, moment de cristallisation

23. Les Maasai Mbili parlent d'« *art materials* », une plaisanterie pour évoquer le substitut alcoolisé de *per diem* qu'ils demandent en retour de leur participation.

24. « The notion of "global encounters" refers to situations in which individuals from radically different traditions or worldviews come into contact and interact with one another based on limited information about one another's values, resources, and intentions. »

des différentes positions socio-spatiales ; et enfin l'exportation dans un musée d'art contemporain en Autriche. Chacun de ces lieux active des réseaux distincts et suscite des lectures parfois opposées de l'œuvre.

Un triple jeu d'échelles

Lorsque Kevin Irungu a guidé Hopkins jusque dans le ventre de Kibera, Ochuo n'existait que comme une légende urbaine qui circulait dans les débits de boisson informels du quartier (les *busaa club*). C'est dans ces bars que les deux artistes ont déniché l'histoire. S'en suit une série de ruptures d'échelles qui vont de pair avec la mobilité de l'œuvre. La première réincarnation est celle de la reconstitution *in situ*, geste performatif visant à transformer une légende urbaine en œuvre d'art. Le réseau mobilisé est celui de la proximité et du voisinage. En effet, Hopkins et Irungu font appel aux personnes qui ont participé au véritable enterrement, cherchant à susciter un engouement populaire. Un cortège d'habitants du *slum* retourne ainsi dans le cimetière de Langata et reproduit la bagarre générale, cette fois devant la caméra d'Hopkins.

La deuxième réincarnation, celle de la galerie métropolitaine, était accompagnée par des présentations et des débats publics. L'exposition dure trois semaines. C'est un succès public avec plus de 150 signatures dans le livre d'or : on y retrouve des riverains de Kibera, mais surtout des expatriés habitués de la vie culturelle de Nairobi. Cette délocalisation d'Ochuo suscite néanmoins d'âpres discussions et controverses. Dès le vernissage, l'un des commissaires d'exposition, Charles Matathia, claque la porte du projet suite à un désaccord « sur l'éthique et sur le contenu » de l'exposition finale, dénonçant le déséquilibre de l'échange²⁵. Il s'est dit particulièrement choqué par l'ivresse et la profanation « orchestrée » par les preneurs d'images et n'a plus voulu que son nom soit associé à l'exposition²⁶. Pour lui, ce sujet méritait d'être traité avec plus de respect envers le contexte kényan et nécessitait des précautions psychologiques pour prévenir le traumatisme subconscient que pouvait engendrer cette reconstitution macabre. Cette critique outragée est ensuite partagée par une partie de l'*intelligentsia* qui voit dans l'œuvre un avatar de plus de la situation postcoloniale et une nouvelle glorification du bidonville portée par des artistes et des institutions étrangères²⁷.

25. « We had a rupture with Mr. Hopkins over ethics and content », précise un communiqué public de C. Matathia, février 2011.

26. « You can't just give Maasai Mbili alcohol and miraa and ask them to do any old stupid thing because they won't refuse—it's just wrong » ; « The word taboo actually means something locally » ; « This is only showing their nakedness » (entretien avec Charles Matathia, Storymoja Festival, septembre 2011).

27. « We are forcing that kind of language on M2 » ; « The ghetto has become glorified. It's a brand being sold to the world » ; « It is making a memory of accepting to be poor » (entretien avec Gor Soudan, dans son studio à Kuona Trust, septembre 2011).

De leur côté, Hopkins et Hossfeld sont fascinés par la tournure des événements, constatant avec gravité l'impact de l'initiative²⁸. C'est précisément ces controverses qui vont susciter la troisième réincarnation d'Ochuo, cette fois dans un musée d'art contemporain en Autriche. La commissaire d'exposition du KUB Arena, Eva Birkenstock, est une connaissance personnelle d'Hopkins rencontrée lors de ses études en Allemagne. Elle visite le Kenya en 2012, d'abord en tant que destination touristique, ensuite en tant que terrain d'étude. On notera là toute l'ambiguïté des relations qui peuvent s'établir entre commissaires en villégiature et artistes, entre la recherche d'exotisme et l'adhésion à des pratiques contemporaines. Pour le musée d'art contemporain autrichien, l'ouverture géographique « au Sud » peut être vue comme une marque d'avant-gardisme et faciliter des collaborations futures avec les artistes des marchés émergents, même si faire venir les Maasai Mbili n'était pas immédiatement rentable. En outre, pour Birkenstock, les collaborations avec les institutions de la coopération culturelle représentent un moyen d'étendre son réseau et d'ouvrir des opportunités professionnelles nouvelles²⁹. Lors de sa visite de Nairobi, Hossfeld et Hopkins sont donc des interlocuteurs de choix et c'est en suivant leurs recommandations que Birkenstock prend le pouls de la ville. Elle visite le Goethe-Institut, le Kuona Trust, le GoDown Arts Centre, la One Off Contemporary Art Gallery, le Maasai Mbili Centre. Ce circuit l'a ramenée sur les traces d'Ochuo et de ses controverses.

La sociologue Nathalie Heinich (1998) a théorisé le fonctionnement de l'art contemporain comme un jeu à trois entre l'artiste, l'institution et le public : pour elle, les expérimentations des artistes visent désormais la controverse auprès du public et forcent les institutions à accroître leur permisivité. L'intégration institutionnelle encourage des transgressions toujours plus audacieuses aux yeux des initiés, déclenchant à leur tour des réactions toujours plus violentes des néophytes. Il est intéressant de noter qu'il y a dans cet échange nord-sud un transfert du mode de fonctionnement de la modernité artistique occidentale. En effet, la controverse autour d'Ochuo a donné de la valeur à l'œuvre auprès de l'institution autrichienne, ce qui a contribué à sa mobilité internationale³⁰. De manière révélatrice, Eva Birkenstock m'a sollicité pour que je lui transmette l'acte d'un colloque dans lequel je faisais le point sur la controverse d'Ochuo (Marcel 2012).

28. « We've probably elevated a criminal to some folk hero status » (entretien avec Sam Hopkins, Chai House, Nairobi, août 2011).

29. En 2014, Eva Birkenstock est sélectionnée par le Goethe-Institut pour une résidence d'un an dans un espace d'exposition à Manhattan, une opportunité professionnelle qui n'est pas sans lien avec l'accueil de la délégation kényane, sous l'égide de l'antenne nairobiennne du réseau culturel allemand.

30. Cette mobilité internationale se fait dans un format dématérialisé puisque le recueil et les croix — seuls éléments matériels de l'installation vidéographique — sont reproduits sur place.

Elle justifiait cette demande par le fait que cet article pouvait servir aux médiateurs du KUB Arena dans la préparation des visites guidées³¹. Cela démontre bien la valeur ajoutée de la controverse nairoienne aux yeux de cette institution.

ILLUSTRATION 4. — LE TRIPLE JEU D'ÉCHELLE DE LA RENCONTRE
ENTRE OCHUO ET L'ART CONTEMPORAIN



Réalisation : O. Marcel.

Au triple jeu des instances sociologiques identifié par Nathalie Heinich réponde la progression symbolique du franchissement d'échelles géographiques que l'on peut définir comme des constructions sociales d'imaginaires spatiaux de la globalisation (Marston *et al.* 2007). La lecture géographique de la mobilité d'« Ochoo's Funeral » montre ces rencontres globales comme des lieux de confrontation d'échelles, des savoirs et des pratiques qu'elles représentent. D'une part, on observe que les acteurs s'emparent du « local », de « l'urbain » ou de « l'international », et cherchent à en devenir les représentants, voire les gardiens. Cela leur permet d'être associés à la formation d'une chaîne de valeur dont le KUB Arena est l'aboutissement, un lieu où la dimension internationale de l'artiste est consacrée. D'autre part, ce projet artistique fait se rencontrer des représentants de différentes échelles d'action. Ces dernières servent alors de ressource dans le jeu d'acteurs et expliquent les logiques d'alliance et d'instrumentalisation réciproques. On peut alors se demander en quoi la circulation dans ce jeu d'échelles affecte le sens même de l'œuvre.

31. « As Sam told you, we are showing the work within an exhibition in Bregenz and would be very interested in reading your text, and if possible, would like to give it to the art mediators to prepare for their tours » (communication email avec Eva Birkenstock, alors commissaire d'exposition de la KUB Arena, octobre 2012).

Mobilité et traduction

Au cours de mon enquête, j'ai demandé aux différents acteurs « Qui était Ochuo ? » et « Quel est le sens de son histoire ? ». Kevin Irungu, l'artiste des Maasai Mbili, voulait avant tout que l'histoire d'Ochuo soit « drôle, que les gens rient »³². Cette perception tranche avec celle d'Hopkins. S'il ne renie par la part d'humour noir de l'histoire, il préfère parler d'un événement « énigmatique », « tragique », « jubilatoire », « surréel », « touchant » et « mélancolique »³³. L'artiste de Kibera est conscient de cet écart de perception et me confirme qu'Hopkins était là davantage pour la mémoire que pour l'humour. Lorsque j'ai interrogé les gens sur place, l'expérience était surtout vécue comme une parodie humoristique avec une dimension expiatoire d'autodérision. Il serait donc réducteur de ne voir là qu'une posture d'extraversion puisque les riverains se retrouvaient dans le contenu : « À Kibera, tout le monde a adoré, c'est normal, c'est notre culture » explique Irungu, ajoutant non sans fierté avoir « créé un monument pour Ochuo »³⁴. À partir de l'exposition dans la galerie du Goethe-Institut, les commentateurs ont vu quelque chose de plus générique. L'artiste Gor Soudan juge que c'est une évocation de « ce à quoi les gens s'accrochent », une pièce métaphysique sur le « citoyen africain »³⁵. Hopkins développe une autre lecture. Pour lui, ce n'est pas vraiment une œuvre sur Kibera, ni même sur l'individu Ochuo, mais plutôt une « fable du ghetto », « un monument pour un contexte socio-politique qui a fait que ça a pu arriver »³⁶. La traduction atteint un nouveau degré d'abstraction lorsqu'il est abordé par l'équipe d'Eva Birkenstock en Autriche, où l'œuvre sert alors de « référence à l'ensemble des relations, des temporalités et des espaces qui constituent la ville présente et passée »³⁷.

L'histoire d'Ochuo se réfère à des pratiques et des représentations de la mort qui sont culturellement marquées. Cet enterrement va notamment à l'encontre du récit funéraire dominant des hommes d'importance, les *big men*, où le lieu d'enterrement est une donnée extrêmement sensible et où

32. « For me its humor [...] I want it to be funny, I want people to laugh » (entretien Kevin Irungu au studio Maasai Mbili, août 2011).

33. « Enigmatic », « tragic », « celebratory », « surreal », « touching », « melancholic » (entretien Sam Hopkins, Chai House, Nairobi, août 2011).

34. « In Kibera, everybody loved it. It's normal, it's our culture » ; « We created a monument on Ochuo » (entretien Kevin Irungu au studio Maasai Mbili, août 2011).

35. « It's a piece on African urban dwellers », « what people are hanging on to » (entretien avec Gor Soudan, dans son studio à Kuona Trust, septembre 2011).

36. A « ghetto fable », a « ghetto narrative » ; « not really about him as an individual in this other layer he is existing in [...] it is not a monument to Ochuo but one for a social-political context that allows this to happen » (entretien Sam Hopkins, Chai House, Nairobi, août 2011).

37. « A picture of Nairobi with reference to the ensemble of relations, temporalities, and spaces that constitute the city's present and its history », présentation de l'exposition *Nairobi — A State of Mind* par la KUB Arena.

la solennité est de rigueur (Cohen & Odhiambo 1992). En fait, être enterré à Nairobi est déjà le signe d'une certaine déchéance morale dans l'imaginaire collectif kényan. Même dans les catégories populaires, les familles font tout pour rapatrier les corps des défunts dans leur province. Jusqu'à récemment, Nairobi présentait d'ailleurs cette particularité d'être une « capitale sans cimetières » (Droz & Maupeu 2003) — ou presque, celui de Langata étant une exception remarquable. Ainsi, les Maasai Mbili se défendent des accusations d'instrumentalisation en rappelant que Matathia, le critique le plus sévère, n'est pas Luo et n'a pas grandi dans un *slum*. Pour Irungu, les bagarres lors d'un enterrement font partie des attendus³⁸. Gor Soudan, qui a grandi dans la province du Nyanza, à l'ouest du pays, confirme que le groupe ethnolinguistique des Luo a des pratiques funéraires spécifiques pour chasser les esprits. Pour lui, les gens de Kibera sont avant tout des Luo qui adaptent leur culture à l'environnement urbain³⁹. Les réincarnations successives estompent petit à petit cette complexité anthropologique de la performance *in situ*, au profit d'un récit qui tend vers le conceptuel et l'englobant. Selon Sam Hopkins, les œuvres « contextuelles » ont vocation à exister indépendamment du contexte⁴⁰, ce qui justifie pour lui de faire une exposition sur Nairobi en Autriche. Cependant, l'étude de la circulation de cette œuvre révèle une traduction presque littéraire du *script*, au fur et à mesure des ruptures géographiques de sa mobilité. Même si le contenu formel de l'œuvre et sa mise en scène dans le hall du Goethe-Institut et le KUB Arena sont quasi identiques⁴¹, il y a une montée en généralité qui semble répondre à chaque changement de lieu : tantôt parodie humoristique pour les participants, tantôt cliché insultant pour les citoyens de la ville, ou encore œuvre allégorique et métaphysique pour les personnes qui vont promouvoir l'œuvre en Europe. Il ne s'agit pas de porter ici un jugement de valeur sur ces opinions mais plutôt de constater que la géographie de l'art affecte le sens et la nature même de l'œuvre.

Cette étude de cas interroge les conditions et le sens des déplacements autant que le devenir des acteurs engagés dans le champ de l'art contemporain africain. En retraçant les rencontres interpersonnelles de la genèse

38. « If people don't fight at your funeral, they will forget you forever. It's normal here » (entretien Kevin Irungu au studio Maasai Mbili, août 2011). Irungu se réfère à la cérémonie luo *tero buru*, littéralement « amener à la poussière » en dholuo, où les comportements déviants tels que la consommation d'alcool et l'hystérie sont plus ou moins acceptés.

39. « Luo funerals have these ceremonies for chasing the spirits away, and most people in Kibera are Luo » ; « Ochoo's friends did this in their own urban way » (entretien avec Gor Soudan, dans son studio à Kuona Trust, septembre 2011).

40. « Ideally, the work exists beyond the context » (Hopkins cité dans HOSSFELD 2011 : 12).

41. Les mêmes architectes chargés du hall d'exposition du Goethe-Institut sont d'ailleurs convoqués en Autriche afin de composer à nouveau la mise en scène de l'exposition. Il s'agit de Naeem Biviji et de Bethan Rayner de Studio Propolis, basés à Nairobi.

et du développement de ce projet artistique, il est possible de mieux comprendre la façon dont les mobilités des artistes sont négociées à Nairobi. L'historienne de l'art Sidney Kasfir restreint la mobilité internationale de l'art contemporain africain à une classe de privilégiés. Selon elle, « ces séjours à l'étranger ne sont possibles que pour un nombre limité de personnes qui répondent aux critères suivants : parler la langue du pays d'accueil, être muni de diplômes reconnus, disposer des sommes nécessaires pour le voyage et bénéficier d'un réseau de contacts influents sur place » (Kasfir 2000 : 190). Or, l'émergence institutionnelle à Nairobi, bien qu'elle n'estompe pas radicalement ces déterminants socio-économiques, les complexifie en poussant toute une génération d'artistes qui ne répondent pas à ces prescriptions vers un horizon international.

L'agencement d'un tel projet transculturel, typique de l'échange artistique à l'ère de la globalisation, met en évidence que la production artistique à Nairobi procède d'un jeu où se déploient subtilement des hiérarchies socio-spatiales. En effet, en amont du projet comme dans le prolongement de ses mobilités, Nairobi est sans cesse renvoyée au « local » dans la structuration de l'art globalisé. De même, les interactions où s'affirment les lignes idéologiques, esthétiques et curatoriales du projet amènent l'artiste de Kibera dans un jeu où il semble progressivement perdre prise. Cette étude invite néanmoins à penser les rencontres globales dans une certaine fluidité des rapports socio-spatiaux et à penser les artistes comme « des contrebandiers des frontières et de l'altérité », des individus « qui bricolent, précisément à partir de leurs expériences circulatoires, des identités métisses entre univers proches et lointains » (Missaoui 2008 : 186). Que va retenir Kevin Irungu de son séjour en Autriche et des rencontres qu'il va y faire ? Comment cette expérience va-t-elle transformer la maîtrise de sa propre mobilité et la manière dont il envisage le champ de l'art ? Suite à l'exposition d'« Ochuo's Funeral », Irungu participe à l'exposition *Hysterical Injustices*, organisée dans le centre d'art Kuona Trust (septembre 2011). Confirmant la rupture stylistique qui a accompagné sa mobilité, il laisse alors de côté la peinture, son médium initial, pour se lancer dans une installation interactive et multi-média. Ce changement de langage artistique reflète autant un désir de mobilité qu'il traduit les injonctions des nouveaux rapports de pouvoir dans lesquels s'articule l'art contemporain en Afrique.

Les Afriques dans le Monde (LAM), Bordeaux.

BIBLIOGRAPHIE

BOURRIAUD, N.

1998 *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel.

CERIANI-SEBREGONDI, G.

2007 « La circulation migratoire aujourd'hui : émergence d'un capital mobiliaire et d'une culture de la mobilité », in C. AUDEBERT & E. MA MUNG (dir.), *Les nouveaux territoires migratoires entre logiques globales et dynamiques locales*, Bilbao, Université de Deusto HumanitarianNet : 242-254.

COHEN, D. & ODHIAMBO, A.

1992 *Burying SM, the Politics of Knowledge and the Sociology of Power in Africa*, Portsmouth, Heineman ; London, James Currey.

DEPRÈS, A.

2014 « Les figures imposées de la mondialisation culturelle. À propos de la socialisation des danseurs contemporains en Afrique », *Sociétés contemporaines*, 95 (3) : 109-130.

DROZ, Y. & MAUPEU, H. (DIR.)

2003 *Les figures de la mort à Nairobi : une capitale sans cimetière*, Paris, L'Harmattan.

GENARD, J.-L. & CANTELLI, F.

2007 « Êtres capables et compétents : lecture anthropologique et pistes pragmatiques », *SociologieS*, <<https://sociologies.revues.org/1943>>.

HEINICH, N.

1998 *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuit.

HOSSFELD, J. (ED.)

2011 *Sam Hopkins, Contact Zones NRB, 2*, Nairobi, Goethe-Institut Kenya.

HOUSSAY-HOLZCHUCH, M. (DIR.)

2006 Numéro spécial « Antimondes. Espaces en marge, espaces invisibles », *Géographie et cultures*, 57.

KASFIR, S.

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

KIWAN, N. & MEINHOF, U.

2011 *Cultural Globalization and Music : African Artists in Transnational Networks*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

MARCEL, O.

- 2012 « De la “ferme” au “marché” - trajectoire et mobilités de Peterson Kamwathi, artiste nairobien », numéro spécial « Marchés de l’art émergents », *Transcontinentales*, 12-13 : n. p.
- 2014 *Des horizons à la trace. Géographie des mobilités de l’art à Nairobi*, Thèse de doctorat, Bordeaux, Université Bordeaux Montaigne.

MARSTON, S. ET AL.

- 2007 « Flattening Ontologies of Globalization : The Nollywood Case », *Globalizations*, 4 (1) : 45-63.

MISSAOUI, L.

- 2008 « Les contrebandiers des frontières de l’altérité : le métissage à l’œuvre dans nos villes », in B. COLLET & C. PHILLIPE (dir.), *Mixités : variations autour d’une notion transversale*, Paris, L’Harmattan : 167-187.

MUNGAI, M. & GONA, G.

- 2010 *(Re)membering Kenya*. Vol. 1 : *Identity, Culture and Freedom*, Nairobi, Twa-weza Communications.

O’DOHERTY, B.

- 1999 [1976] *Inside the White Cube : The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.

QUEMIN, A.

- 2002 « L’illusion de l’abolition des frontières dans le monde de l’art contemporain international : la place des pays “périphériques” à “l’ère de la globalisation et du métissage” », *Sociologie et sociétés*, 34 (2) : 15-40.

RENAHY, N.

- 2010 « Classes populaires et capital d’autochtonie. Genèse et usage d’une notion », *Regards sociologiques*, 40 : 9-26.

WHITE, B. (ED.)

- 2011 *Music and Globalization : Critical Encounters*, Bloomington, Indiana University Press.

RÉSUMÉ

Les projets artistiques transculturels « nord-sud », parangons de la coopération culturelle occidentale en Afrique, constituent un terrain privilégié pour observer les conditions de participation du continent à un champ globalisé d’activité et saisir les reconfigurations de ses imaginaires spatiaux. Cet article propose une lecture multi-située des échanges et controverses d’un projet artistique associant l’Allemagne, le Kenya et l’Autriche. Il retrace les discours situés et les projets de mobilité d’acteurs, de l’élaboration d’une œuvre d’art dans le bidonville de Kibera jusqu’à sa circulation dans les réseaux de l’art contemporain. Loin de réifier les positions entre le « local »

et le « cosmopolitain », ou entre la ruralité encore prégnante et la connectivité d'une ville mondialisée, cette étude témoigne d'une coalition d'intérêts parfois contraires où s'articulent subtilement hiérarchies et tactiques.

ABSTRACT

Ochuo, from Slum to White Cube. Geography of a Global Encounter. — “North-South” transcultural art projects—the epitome of Western cultural cooperation in Africa—are a heuristic site for observing the conditions of Africa’s participation in a globalized field of activity and probing the reconfigurations of its spatial imaginaries. This paper offers a multi-perspective reading of the discussions and controversy surrounding the production of an artistic initiative involving Germany, Kenya and Austria. It retraces the rootedness of actors’ discourse and mobility projects, from the inception of an artwork in the Kibera slum to its circulation in contemporary art networks. Rather than reiterating fixed positions between “locals” and “cosmopolitans”, or between the still pervasive rurality and the connectivity of a globalized city, this case study shows a coalition of at times contradicting interests in which hierarchies and tactics are subtly intertwined.

Mots-clés/Keywords : Nairobi, Sam Hopkins, Maasai Mbili, Goethe-Institut, échelle, mobilité, rencontre globale, ressource spatiale/Nairobi, Sam Hopkins, Maasai Mbili, Goethe-Institut, scale, mobility, global encounter, spatial resources.