

Raphaël Barontini (*1984, FR)

Le conteur créole, 2025
Sérigraphie et
impression numérique
sur tissu, coton teint
720 × 750 cm

Marthe Rose, 2026
Sérigraphie et
impression numérique
sur tissu, coton teint
695 × 445 cm

The Abyss, 2023
Sérigraphie et
impression numérique
sur tissu, coton teint
696 × 497 cm

The Maroon, 2023
Sérigraphie et
impression numérique
sur tissu, coton teint
676 × 442 cm

Courtesy of the artist and
Mariane Ibrahim

Remerciements particuliers à
Eva Nielsen

Depuis quelques années, l'artiste basé à Paris travaille de plus en plus avec les collages textiles, qu'il déploie largement dans l'espace. Monumentales, imposantes, colorées, presque inébranlables, ses œuvres dominent leur environnement malgré le caractère léger et fragile de leur matérialité. Barontini aime mettre en avant des figures historiques notamment originaires des Caraïbes et d'Afrique, qui, comme il le dit, n'ont pas encore la place qu'elles devraient revêtir dans l'histoire écrite du point de vue occidental. Faute de traces écrites ou visuelles, la recherche artistique que mène l'artiste au sujet de ces personnages emblématiques est souvent contrainte à demeurer lacunaire, tout comme les portraits qu'il réalise. Il souligne cependant qu'il n'est pas en quête de la vérité absolue : son travail est un mélange de réalité, d'histoire, de fiction et d'imaginaire. Un procédé qu'il nomme « Fabulation critique » : « ce qui m'intéresse, c'est de retracer les chemins de vie de certaines personnes, de les représenter et de les valoriser. Mes œuvres sont des sortes de monuments à leur mémoire, qui permettent d'écrire une histoire alternative ». Pour Raphaël Barontini, l'écriture de cette histoire alternative passe également par l'exploration de ses propres racines, de ses propres récits et de ses propres souvenirs. Cependant, les tableaux qui en résultent peuvent aussi être pensés pour observer la créolisation de la

culture caribéenne, notamment à travers la superposition de mythologies africaines, européennes et autochtones. Cette approche explique également la pratique du collage textile, que l'artiste accompagne souvent de performances inspirées de danses carnavalesques.

Les personnages que Raphaël Barontini étudie ou imagine ont inscrit leur destin dans l'histoire révolutionnaire : ce sont des héros et des héroïnes oubliés, à l'image de Marthe-Rose, dite Toto, qui occupe l'espace central du Kunsthau. Malgré le peu d'informations disponible à son sujet, elle est devenue un symbole de la résistance contre le rétablissement de l'esclavage en Guadeloupe en 1802. Elle est également connue pour avoir été la compagne du militaire martiniquais Louis Delgrès, qui joua aussi un rôle central en qualité d'officier au sein des armées révolutionnaires. Louis Delgrès joua un rôle décisif dans la défense du fort Saint-Charles de Basse-Terre (aujourd'hui appelé fort Delgrès) lors de l'assaut du bataillon français. Au terme de cet épisode dramatique, les forces révolutionnaires furent cependant vaincues et l'esclavage fut rétabli sur l'île. Marthe-Rose fut blessée au cours de ces événements, avant d'être faite prisonnière, puis exécutée, non sans avoir prôné la résistance jusqu'à son dernier souffle. Son engagement fait d'elle une figure emblématique de la place des femmes dans la rébellion

guadeloupéenne en 1802 et, plus généralement, des mouvements antiesclavagistes.

Le travail de Raphaël Barontini s'apparente à un inventaire contre l'effacement de personnes ayant réellement existé. Des personnes dont les actes de courage se sont inscrits dans l'histoire ou dans la mythologie, quelles que soient leur approche, leur origine ou leur génération. L'artiste les fait (à nouveau) exister pour les tirer de l'oubli ou faire la lumière sur un épisode de l'histoire passé sous silence. Pour lui, c'est également un moyen de faire converger le présent, le passé et nos projections futures.

Onome Ekeh (*1966, US)

Glittering Witness II,
2026

Digital video projected
on salt crystal bed (2.5
x 2.5 m), digitally printed
wallpaper (2.55 x 16.5 m)

One hour video loop
Courtesy of the artist

Missionnaires, violences militaires, calculs politiques, éradication des langues et des cultures autochtones : le passé colonial imprègne fortement les récits existants de l'histoire nigériane. Dès lors, comment raconter une histoire du Nigeria étroitement imbriquée avec une histoire personnelle ? Comment faire lorsque les familles elles-mêmes ne se transmettent leurs propres souvenirs que sur deux ou trois générations ?

L'artiste Onome Ekeh est née aux États-Unis et a grandi au Nigeria, plus précisément au Yorubaland, sa famille étant originaire du Delta du Niger. Elle vit aujourd'hui à Bâle, où elle travaille et enseigne. Elle se décrit elle-même comme autrice et créatrice d'espaces de projection. Au travers d'un répertoire artistique qui associe vidéo, son, image, roman graphique, texte, IA et code génératif, elle livre des récits personnels et collectifs d'une culture qui ne peut se fier à ses propres narrations. En effet, comme le dit l'artiste dans un entretien, ces narrations ont été effacées par les puissances coloniales, qui ont notamment éradiqué la langue et les coutumes autochtones, mais aussi inculqué de force à la population des valeurs étrangères, principalement chrétiennes. Elles reposent donc sur la transmission orale et sur les souvenirs d'amis, de membres de la famille ou de la communauté. Sur des pages blanches ou sur des éléments qui, même dans les textes ou documents rédigés par la suite, ont

été supprimés, omis, masqués ou remplacés par les récits coloniaux.

La pratique artistique d'Onome Ekeh consiste notamment à reconstituer des histoires à partir de fragments du passé : transmissions orales, archives photo privées, artefacts, mythes, fantasmes et projections. Des histoires que l'on se raconte et dont on rêve de génération en génération, au Nigeria ainsi que dans la diaspora, dans un contexte politique en pleine mutation dans le sillon de l'histoire coloniale et militaire.

L'artiste utilise l'IA pour générer des images, des codes et des signes éphémères, afin de créer une langue visuelle qui reflète la complexité des migrations africaines due aux oppressions, aux violences et aux déplacements forcés pour raisons politiques ou militaires. Mais ce nouveau langage ouvre également des espaces de liberté et de beauté, des espaces de possible et d'avenir. Ces espaces, qu'Onome Ekeh qualifie aussi de « réparateurs », se caractérisent par une poétique de la fracture.

Au Kunsthaus Baselland, l'artiste projette des portraits sur une surface géométrique composée de grains de sel agglomérés rappelant des pixels. Ces images prennent forme peu à peu en filigrane des lignes de code, mais ne sont jamais vraiment reconnaissables. Elles sont accompagnées d'un son qui s'amplifie puis s'atténue, tantôt comme s'il flattait doucement

l'image, tantôt comme s'il venait gratter à sa surface pour détruire la forme en train d'apparaître. Il s'agit de fragments de mondes et de personnes disparus, mais aussi de visions potentielles de beauté, d'élégance et de liberté, capables de rêver malgré tout à un avenir.

Joana Escoval (*1982, PT)

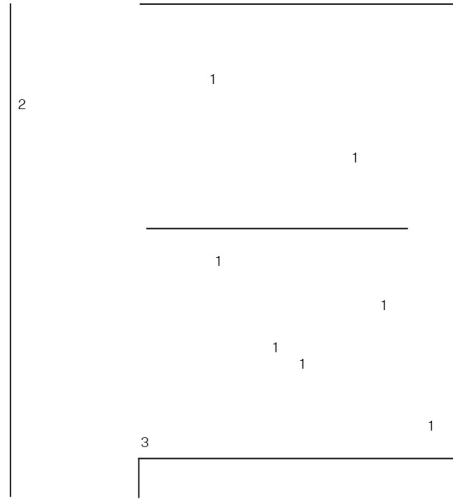
[1] armonia, 2025
Laiton, air, cheveux humains
Dimensions variables

[2] It arises not from any
cause but from the co-
operation of many, 2026
Bronze, laiton
33 x 29 x 33 cm

[3] breath, 2026
Laiton
Sitespecific

Pour toutes les œuvres
Avec l'aimable autorisa-
tion de l'artiste, Bombon
Projects

Remerciements particuliers à
Filipa Ramos



Il n'est pas simple de trouver les mots justes pour désigner les travaux complexes de Joana Escoval. L'artiste elle-même ne parle pas de sculptures, mais d'oscillateurs, de modulateurs, de condensateurs ou de résistances. Des éléments qui génèrent discrètement de la chaleur, comme celles et ceux qui se déplacent dans l'exposition. Ils portent la mémoire des histoires dans le temps et dans l'espace. Et comment parler de la pratique artistique de Joana Escoval, qui mêle bruit, son et musique, bien que nombre de ses installations souvent volumineuses restent muettes ? Peut-être en évoquant les notions de rythme, de pénétration, de flux sonore et de transformation qui caractérisent ses œuvres.

Dans son exposition au Kunsthaus, l'artiste basée à Lisbonne invite

le public à déambuler entre ses œuvres et à en observer les différentes composantes, parfois très délicates, ainsi que leurs histoires. Ce sont des témoins de lieux, d'époques, d'espaces. Au sein de la structure, les tubes de laiton flottent dans l'air, rappelant de gracieux instruments à vent, qui pourraient produire des sons si le vent soufflait sur leurs ouvertures. Les fines tiges de laiton en forme de vagues qui traversent l'espace font penser à des ondes énergétiques ou sonores, qui se propagent d'une œuvre à l'autre, traversent les murs, parviennent jusqu'à des oreilles sculpturales ou en proviennent, et tissent un maillage entre tous les éléments.

Comme un grand souffle d'air ininterrompu, ces lignes se frayent un chemin à travers les pièces. La lumière du jour provenant des puits de lumière se reflète sur les surfaces métalliques brillantes. Ces interactions potentielles et réelles avec la nature, leurs histoires et leurs éléments, leurs formes et leurs différents types de dialogue sont caractéristiques de l'œuvre de Joana Escoval depuis longtemps. L'artiste se rend elle-même régulièrement dans son atelier en pleine nature non loin de la capitale portugaise, afin d'y travailler avec des matériaux naturels, leurs histoires et leur mémoire.

L'une de ses motivations principales consiste à se laisser porter par les récits de la nature : par ses connexions cosmiques, par les

différentes interactions entre les éléments du maillage dont nous faisons partie, en tant qu'êtres humains. Ainsi, les sculptures de Joana Escoval ne se réduisent pas à une présence physique dans l'espace, mais incarnent aussi des phénomènes de dissolution de la matière, qui se poursuivent dans l'imaginaire.

Lorsque l'artiste fait fondre les métaux pour les façonner et déployer de fines voies dans l'espace, elle permet à la matière de dialoguer avec l'architecture, son influence ainsi que les personnes qui s'y trouvent et leurs mouvements. Elle transforme ainsi visiblement l'espace en un lieu qui invite l'autre, plutôt que de le tenir à distance.

L'artiste explique : « Les êtres, les sujets et les matériaux ne sont pas des systèmes fermés, ils sont constamment mis en mouvement par la circulation : ce sont des corps poreux, respirants, enveloppés de la même substance matérielle chargée que celle dans laquelle ils existent, inodore et invisible. Le monde extérieur pénètre dans le corps par l'inspiration et en ressort à l'expiration sous forme de petite brise, avant de ne faire à nouveau qu'un avec le monde ». Escoval cherche à établir des récits de la nature et de ses forces, pas au sens ésotérique du terme, mais dans l'optique de pouvoir se mouvoir et expérimenter la vie dans un continuum d'espace-temps.

Binelde Hyrcan (*1982, AO)

Cambeck, 2011
Vidéo HD monocal, couleur, son
2'35"
Avec l'aimable
autorisation de l'artiste

WE ARE ALL IN
Plastique
Dimensions variables
Avec l'aimable
autorisation de l'artiste

Remerciements particuliers à
Ana Silva

Comment réaliser des rêves de prospérité dans un pays marqué par les difficultés tout au long de son histoire ? Bien que la pauvreté persiste et que la jeune génération soit toujours à la recherche d'un avenir meilleur, le pays est vaste, regorge de ressources et recèle un immense potentiel. Pour l'artiste Binelde Hyrcan, le secret est de croire dans le fait que nous sommes capables de tirer collectivement des leçons du passé, pour transformer cette richesse en véritables possibilités pour l'ensemble de la société.

Né à Luanda, la capitale de l'Angola, Binelde Hyrcan a grandi entouré de l'énergie de sa grande famille, avec dix frères et sœurs. Malgré un départ pour le Sud de la France et pour Monaco afin de se lancer dans des études d'art, il a toujours gardé un lien très fort avec son pays d'origine. L'Angola représente même pour lui un engagement profond et vivant. À travers son travail d'une grande variété, qui allie installations grand format, vidéos poétiques et dessins délicats, il tisse un récit historique riche et sensible, débarassé des perspectives extérieures étriquées, notamment de celles qui ont longtemps influencé le regard porté sur l'époque coloniale.

Pour Hyrcan, il est indispensable de se pencher honnêtement sur le passé de l'Angola et de raconter son identité depuis sa propre perspective, tout en osant se projeter dans un nouvel avenir. Cet engagement s'incarne aussi dans le soutien matériel qu'il fournit continuellement à

de jeunes artistes au travers de ses projets : il faut, en effet, préserver la culture d'un peuple pour que la société ne perde jamais sa mémoire et son essence.

Marqué par la guerre civile qui sévissait jusqu'au début des années 2000 à Luanda, Hyrcan connaît sur le bout des doigts les contradictions de la ville : les forces de la communauté, la faculté de résistance face aux difficultés et la capacité à trouver de la beauté dans les choses simples. Dans ses œuvres, l'artiste parle avec légèreté et poésie de ses expériences de la perte, de la violence et du manque, mais aussi de l'esprit de solidarité et de respect mutuel entre celles et ceux que la société considère comme « les petites gens ». C'est ainsi qu'il reste malgré tout possible de rêver d'un avenir meilleur, un avenir façonné par la société angolaise elle-même. Dans la vidéo *Cambeck*, on voit quatre enfants construire une voiture imaginaire en sable sur la plage : assis dans un trou creusé dans le sable, ils entreprennent un voyage dans leur imaginaire, les yeux rivés sur la mer. Entre jeux et rêves, ils parlent d'une vie de confort avec une insouciance désarmante.

L'œuvre *WE ARE ALL IN* a quant à elle été réalisée avec d'anciens bidons d'essence, que l'on associe avec la pauvreté, le transport de l'eau, le poids de la charge à porter, surtout dans la perspective occidentale. Pourtant, chez Binelde Hyrcan, ils se transforment en objets évoquant des ballons, qui semblent

défier les lois de la gravité, tout en s'affranchissant des limites et des représentations obsolètes. Voilà l'un des plus beaux aspects de l'œuvre d'Hyrcan : au lieu de se concentrer sur la pauvreté ou la souffrance, il met en lumière le potentiel, la fierté et la force de résistance des humains. Il montre qu'il est possible d'imaginer une vie meilleure sans jamais renoncer à son identité, à son histoire et à sa culture.

Mateo Maté

(*1964, ES)

Journey to Nowhere, 2025
Journaux, petit train, caméras, horloge, photographies
18 x 10 m
Avec l'aimable autorisation de l'artiste
Collection privée

Timeless Landscape 8, 2022
(Claude Monet, Chemin sous bois, 1865)
Uniformes militaires collés sur toile
162 x 122 cm
Avec l'aimable autorisation de l'artiste

Timeless Landscape 37, 2023
Willard Leroy Metcalf, Le silence de l'hiver, 1911)
Uniformes militaires collés sur toile
180 x 200 cm
Avec l'aimable autorisation de l'artiste

L'œil se laisse rapidement happer par l'immense cartographie composée de journaux quotidiens et hebdomadaires du monde entier, qu'un petit train sillonne inlassablement, presque obstinément, dans une boucle éternelle. *Journey to Nowhere* est un voyage à travers les monts et les vallées des événements quotidiens. Les images filmées en temps réel par une petite caméra embarquée à bord du train sont projetées dans l'espace d'exposition. Les interruptions intempestives de la retransmission vont de pair avec l'idylle trompeuse du paysage vallonné qui apparaît à première vue lorsque l'on découvre l'installation monumentale : actualités brûlantes, conflits politiques, catastrophes humaines ne sont plus que des instants fugaces, rapidement perdus de vue et laissés derrière soi. Que faudrait-il pour que ces événements nous affectent au-delà de l'instant où nous lisons, feuilletons, parcourons les supports d'information ? Que faudrait-il pour qu'ils restent gravés dans notre mémoire et influencent nos façons d'agir ? Lancé-es à vive allure, comment pouvons-nous distinguer le vrai du faux, voire du mensonge ? D'après Mateo Maté, « chacun perçoit la réalité à travers le prisme de ses propres obsessions, de sa propre histoire et de son propre point de vue sur l'actualité mondiale, qui s'invite de manière différente dans la vie de chacun ». Mateo Maté fait toujours preuve de délicatesse dans ses œuvres, qui font se rencontrer l'intime et le

public, le politique et l'existentiel, l'individuel et le collectif. Dans nombre de ses travaux, l'artiste donne à voir des éléments quotidiens et familiers, qui, de prime abord, semblent ludiques et amusants. Mais à y regarder de plus près, son approche se fait peu à peu de plus en plus mystérieuse, et surtout, existentielle. Dans quel environnement psychique, dans quel contexte d'action nous inscrivons-nous quotidiennement ?

Mateo Maté arpente également cette crête ambivalente dans ses œuvres *Timeless Landscapes* : il s'agit de paysages qui évoquent, à juste titre, la décomposition impressionniste de l'image en taches de couleur et en nuances. Pourtant, ce qui nous rappelle d'abord un univers visuel familier, surtout dans le contexte muséal, prend une tout autre tournure si l'on s'en approche : les tableaux sont en réalité composés de véritables fragments d'uniformes militaires en tissu camouflage, accordés aux couleurs des différents territoires et zones de guerre dans le monde. Ces poches, ces manches et ces cols racontent l'iconographie du vêtement militaire et l'appropriation par l'armée des techniques artistiques mises au point par les impressionnistes au XIXe siècle : la représentation de la texture, de la topographie, de la végétation et des phénomènes climatiques d'un territoire. Ils racontent avant tout les corps qui, parfaitement camouflés, doivent se fondre entièrement dans le paysage d'une zone de conflit

pour se soustraire à la vue. Pour Mateo Maté, cette démarche va plus loin : il s'agit d'une sorte de démilitarisation du vêtement, dont les motifs sont ramenés à l'état originel à partir duquel ils ont été composés : ils sont découpés pour redevenir de la matière brute, comparable à de la peinture à l'huile fraîchement sortie du tube, afin de reproduire de beaux paysages sous toutes leurs facettes. Toutefois, son geste artistique s'apparente aussi à un voyage dans le temps de l'iconographie de la peinture du XIXe siècle qui, en recouvrant les corps des soldats des puissances coloniales, s'est emparée du monde et retourne aujourd'hui dans le tableau, imprégnée de violence.

Remerciements particuliers à
Manuel Segade and
Soledad Liaño Gibert

Aline Motta (*1974, BR)

Filha Natural / Natural
Daughter, 2018-2019
Vidéo, 16'

Textile, 273 x 589.8 cm
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de Mitre Galeria

Aline Motta déploie ses projets artistiques depuis une dizaine d'années, mais il lui aura fallu attendre longtemps avant de pouvoir se lancer : après quinze ans passés sur des plateaux de tournage au Brésil, ce n'est qu'en 2016 qu'elle a obtenu une bourse qui lui a permis de travailler et de voyager. C'est pour cette raison que sa pratique, relativement jeune, ressemble à une éruption associant vidéo, photographie, installations, performances et poésie. À travers ses œuvres, elle explore les traces du passé colonial brésilien, en mettant en lien l'histoire de sa famille et les récits collectifs de migration, de mise en esclavage et d'effacement. L'histoire familiale de sa grand-mère, livrée oralement, constitue ainsi un point de départ de sa recherche artistique, axée sur les questions d'identité et d'histoire individuelles et collectives. Dans la vidéo *Filha Natural / Natural Daughter* diffusée ici, Motta se plonge dans les récits oraux complexes qui lui donnent accès à l'histoire de son arrière-grand-mère Francisca ainsi que de son lignage maternel, dans lequel des relations afroatlantiques se rencontrent et se superposent. En examinant des notions telles que la traite des esclaves, la diaspora, l'appartenance et l'identification, tout en voyageant sur les lieux liés à sa famille et à sa communauté, Motta redéfinit ces relations à sa manière et s'affirme comme l'autrice de sa propre histoire. Ce qui, pendant longtemps, n'était ni exprimable ni crédible, prend ainsi corps et devient réalité grâce à ces recherches.

À partir de photos de famille, qui sont pour la plupart des photos d'identité issues de documents officiels, de documents d'archives, de récits oraux – notamment ceux transmis de génération en génération au sein de la diaspora –, ainsi que de clichés de la nature, Aline Motta tisse ses récits cinématographiques pour en faire une épopée artistique en plusieurs parties, où tout s'imbrique. Le caractère fragmentaire de ses récits est, comme elle le dit elle-même, une méthode et une impulsion créative permettant d'y projeter ses propres histoires. Sa conception du temps est particulièrement frappante : le passé n'apparaît pas comme une époque révolue, mais comme quelque chose qui continue d'influencer le présent. Ainsi, ses œuvres invitent à appréhender l'histoire non seulement comme une succession de faits, mais aussi comme un enchevêtrement d'émotions et de subjectivités susceptible de façonner l'identité.

Dans ses vidéos, Motta utilise régulièrement, comme une sorte de leitmotiv, l'eau de différents cours d'eau, qu'ils se trouvent au Brésil, au Portugal, en Sierra Leone ou au Nigeria. Ces flux deviennent des vecteurs de mémoire, comme lorsque l'artiste imprime des photos de sa grand-mère ou de ses parents sur des tissus fins et les fait flotter sur de petits radeaux. Pour elle, l'eau est souffle, vibration et élément qui relie tout, tout comme les grands-mères, qui symbolisent dans sa culture la guérison et la

résolution des conflits. Mais l'eau est aussi associée à l'expulsion, à la fuite et à la traite des êtres humains. À cet égard, Aline Motta l'envisage comme une machine à remonter le temps dotée d'une mémoire. Cet aspect l'intéresse dans le contexte suisse, caractérisé par ses grands lacs et ses rivières : en effet, combien d'histoires restent encore à découvrir et à raconter ici ?

Par cette approche à la fois sensible et critique, Aline Motta propose un art politique et poétique, qui invite à réfléchir sur les origines, l'appartenance et la construction de la mémoire. Ce faisant, elle ouvre de nouvelles perspectives sur la relation entre le réel, ce que l'on entend et ce que l'on imagine, entre l'individu et l'Histoire – non seulement pour elle-même, mais aussi pour chacun et chacune d'entre nous.

Sofía Salazar Rosales (*1999, EC)

[1] We are contextual
and sentimental &
When the axial skeleton
decides to speak, 2026
Verre pilé, colle
vinylique, bitume
pulvérisé, paraffine,
résine de polyester,
fibre de verre
91 x 326 x 105 cm

[2] They ask to stay, 2026
Perles de verre,
charbon, fil de fer et
de nylon, paraffine,
bande plâtrée, peinture
acrylique, fer
Dimensions variable

[3] Witness, 2026
Verre pilé, colle
vinylique, impression
3D, fibre de verre, feuille
de laiton et résine de
polyester
101 x 243 x 183 cm

[4] What does the city
hide in a hug?, 2023
Plâtre, grillage, carton,
limaille de fer, fibre de
verre, résine de polyester
173 x 130 x 125 cm

[5] Attempt at a portrait
and effort to remember,
2026
Cloches métalliques, fil
de fer et de nylon, fer et
peinture acrylique
Dimensions variable

[6] En La Habana o en
Nuevayol, 2026
Mousse isolante pour
tuyaux, carton, peinture
acrylique, ruban adhésif
plastique, ampoule
128 x 55.5 x 30 cm

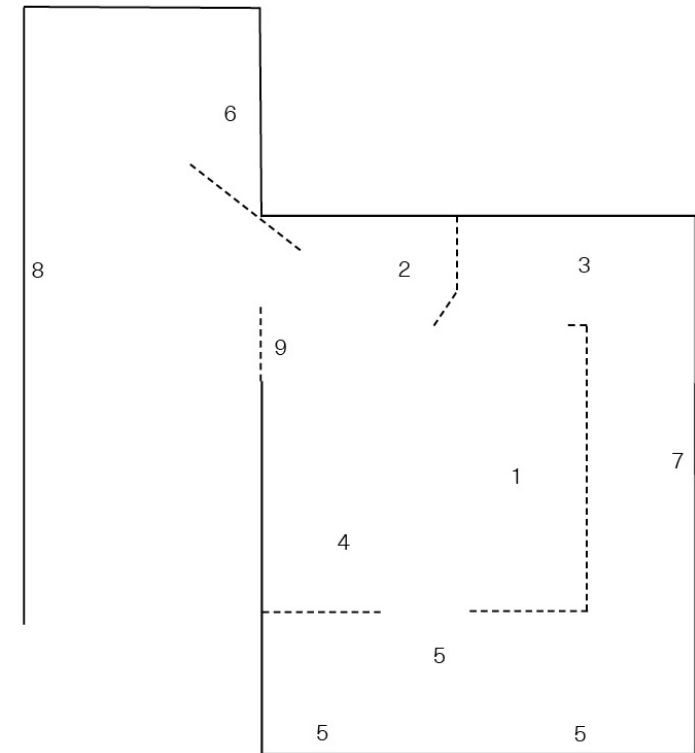
[7] Where does the
strength come from?,
2026
Carton, limaille de fer,
perles de verre, fer, fil de
fer et fil de nylon, fibre de
verre, résine polyester
Dimensions variable

[8] Fue a lo mejor la
impaciencia de tanto
esperar tu llegada, mas
no sé, no sé decirte
como fue, 2025
Fer, pierre, résine époxy
250 x 105 x 30 cm

[9] Displacements
sprouting from the walls,
2026
Carton recyclé, étoupe,
fer, silicone, paraffine,
bitume liquide
83 x 56 x 16 cm

----- Gesture: drawings
of fear, sensuality, and
walls, 2026
Carton recyclé, peinture
acrylique, silicone,
paraffine
Dimensions variable

Pour toutes les œuvres
Avec l'aimable
autorisation de l'artiste et
ChertLüdde, Berlin



Comment consommons-nous l'Amérique latine : à travers son architecture, sa gastronomie ou ses produits agricoles, comme la banane ? Que nous racontent les récits, les gestes et les matériaux que nous empruntons à d'autres pays et que nous perpétons ? Ces questions sont au cœur de la pratique artistique de Sofía Salazar Rosales, qui se révèle complexe et essentielle, malgré sa relative jeunesse. L'artiste, dont les parents sont originaires d'Équateur et de Cuba, a elle-même quitté l'Équateur à dix-huit ans pour s'installer en France. Son travail est traversé par les expériences et les souvenirs d'Amérique latine, aussi bien personnels que collectifs, mais aussi par les rencontres et les événements qui ont marqué les lieux où elle a effectué ses études ou de longs séjours, comme Amsterdam, Lyon et Paris.

Au Kunsthaus, l'artiste, aujourd'hui basée à Paris, nous conduit à travers un parcours composé de structures, de gestes et de sculptures qui évoquent des matériaux précieux ou résistants, sans pour autant en être constitués. Lorsque l'on déambule dans l'espace et entre ces structures, on est frappé par leur dimension immensément poétique ainsi que par la valeur que l'artiste accorde non seulement aux matériaux simples, mais aussi à l'histoire de leur origine, souvent marquée par la migration, les déplacements forcés, l'histoire coloniale, la perte et la nostalgie. Les structures délicates, fragiles, constituées de chutes de carton

et mesurant parfois plusieurs mètres de haut, rappellent des portes ou des grilles de métal peintes, si caractéristiques de certaines villes, comme à Cuba, où l'artiste s'est récemment rendue. Ces portails séparent la sphère privée de la sphère publique, incarnent la protection pour les un-es, l'exclusion et la délimitation pour les autres. « Ces portails étaient un exemple parfait pour mon travail », explique l'artiste en entretien. « Même la peur doit être belle ».

Salazar Rosales s'intéresse aux parallèles entre l'exportation agricole de matériaux bruts et simples, et l'influence de l'essor économique de certains produits sur l'évolution des villes et de leur urbanisme. Lorsqu'elle était élève en Équateur, l'enseignement de la Première et de la Seconde Guerre mondiale était axé sur la question de l'exportation agricole. « On nous apprenait l'histoire à travers les produits dont nous dépendons et les récits qui nous sont transmis ».

C'est précisément à cette intersection que se loge le désir de l'artiste pour ce qui n'est pas facile à atteindre : quelque chose qui émane du silence des objets, qui se déploie dans nos mouvements et dont la beauté, la provenance et le sens peuvent prendre toute leur ampleur à travers notre interrogation. Car reproduire des histoires et des objets à partir d'autres matériaux revient aussi à les raconter sous un jour nouveau : en parlant d'inclusion plutôt que d'exclusion, de fragilité

plutôt que d'immuabilité, de transformation des schémas de pensée et des connotations existants, et surtout de nouveaux espaces de liberté. Sofía Salazar Rosales souligne en outre que l'art consiste précisément à créer des liens, à jeter des ponts entre le passé et le présent, afin de donner naissance à quelque chose de nouveau et de pertinent.

Helena Uambembe (*1994, ZA)

How To Make a Mud
Cake, 2021/2026
Vidéo, couleur, son, 8'20"
Avec l'aimable
autorisation de l'artiste

May contain traces of... ,
2025
Mixed media installation
Avec l'aimable
autorisation de l'artiste

Helena Uambembe donne vie à des récits qui semblent voués à l'oubli. Cette artiste sud-africaine d'origine angolaise, qui vit et travaille à Berlin, crée des œuvres qui semblent à première vue ludiques et légères, mais qui traitent des questions de la violence, de la répression coloniale et de ses répercussions durables et transgénérationnelles. Ces récits soulèvent les questions suivantes : comment peuvent-ils être racontés alors que les traumatismes demeurent ancrés et tus, de génération en génération, et que les récits coloniaux ont été écrits pour l'essentiel selon des perspectives occidentales qui ne reflètent pas les réalités vécues par les populations en Angola et ailleurs ?

Uambembe a grandi à Pomfret avec sa famille, qui avait fui la guerre civile en Angola dans les années 1970. Sa destinée est indissociable d'une histoire postcoloniale complexe, qui demeure trop peu valorisée, et dans laquelle l'Europe a joué un rôle direct et décisif. Lors de leur fuite, les hommes angolais, comme le père d'Helena Uambembe, ont dû choisir entre retourner dans leur pays ravagé par la guerre ou rejoindre l'armée du gouvernement d'apartheid sud-africain. Le retour n'étant pas envisageable pour la plupart d'entre eux, un grand nombre ont rejoint le 32e bataillon dans des conditions marquées par la contrainte et la volonté de survivre. Avec la fin de la guerre froide et l'indépendance imminente de la Namibie, ces

soldats et leurs familles ont été transférés en 1989 à Pomfret, un township situé dans le désert du Kalahari, dans le nord-ouest de l'Afrique du Sud. Ils ont alors été mobilisés dans les opérations militaires du régime d'apartheid et pour travailler dans les carrières d'amiante, au péril de leur santé. Bien que le gouvernement sud-africain ait voulu démolir Pomfret en 2004 et qu'il ait démantelé toutes les structures d'approvisionnement essentielles, la population est restée. Pour beaucoup, il s'agissait du seul foyer jamais connu – malgré, ou peut-être justement à cause de son histoire marquée par la violence. Comme l'explique Uambembe dans un entretien, il est important de se rappeler qui nous sommes et d'où nous venons, et de nous souvenir de nos histoires individuelles et collectives, qui risquent d'être effacées des mémoires ou réécrites.

Dans son installation *How to Make a Mud Cake*, qui a également acquis une renommée internationale, Uambembe explore les récits postcoloniaux et leurs modes de narration. Ce gâteau fait de boue et de terre, orné de fleurs, rappelle les jeux d'enfants. Amusant au premier abord, il se révèle peu à peu être une intervention subtile, mais perspicace. L'artiste invite ainsi les spectateurs et spectatrices à repenser les perspectives eurocentriques traditionnelles et à se confronter à ce qui a longtemps été occulté ou normalisé.