

Special Edition

J A

M

DIÁRIO GONNALE

HAUSSA HELMET
PALACE MUSEUM
FOUMBAN

A N

1

Enough Room for Space
November 2012

JAWIAN
DIÁRIO GONNALE I

DiARTgonale

Ouvrir les portes de l'imaginaire

Trimestriel panafricain d'opinions, de formation et de réflexion sur l'art N° 002 - Prix : 500 F CFA



Trônes Bandjoun P. 9
L'indivisibilité de l'Art P. 11
Dans l'arène de l'Art P. 3
Africa Remix à Jo'Burges P. 10
Qui est Pascale Marthine Tayou? P. 7
Patrimoine et musée au Cameroun P. 8
Ateliers Vidéo à Bamako et Jocas P. 6

L'AFRIQUE A LA BIENNALE DE VENISE 2007

12 Travaux de l'art contemporain en Afrique, sous la direction de Goddy Leye, 2007. Éditions de l'ART, Yaoundé, Cameroun.

Cette revue a été réalisée grâce au soutien des artistes plasticiens de Kamer.

DiARTgonale est une revue trimestrielle panafricaine d'opinion, de formation et de réflexion sur l'art. Une revue d'art contemporain basée au Cameroun dont le but est d'accompagner le dynamisme de l'art contemporain africain et d'ouvrir une nouvelle fenêtre sur l'histoire de l'art. Son approche transversale de l'art et de la société lui procure une démarche spécifique orientée par une gestion égalitariste de la parole entre amateurs et professionnels de l'art.

DiARTgonale est issue d'un projet collectif dont un des objectifs était la démocratisation de la consommation de l'art contemporain au Cameroun : DREAMERS – Les rêveurs du Kamer. Ce collectif d'artistes né en 1998 à Yaoundé s'était donné une durée de vie de quatre ans. Période au cours de laquelle chaque membre devait, au bénéfice de la force du collectif, s'imposer sur la scène nationale/internationale et construire par la même occasion, un projet individuel, iconoclaste et novateur en prélude à la disparition programmée du groupe après la quatrième année.

Avec l'appui des DREAMERS, Goddy Leye lance le projet ArtBakery (Laboratoire de création contemporaine basé à Bonendale, Douala IV) en 2003. En 2004, je crée l'association DiARTgonale initialement conçue comme un espace de synergie et de visibilité des projets du groupe DREAMERS. C'est de l'échec de cette première idée que naît plus tard, en 2007, une tribune de publication artistique, la revue DiARTgonale, permettant des discussions scientifiques autour d'articles sur l'art.

DiARTgonale se veut un espace de débats d'idées. Son ambition est de refléter la multiplicité des pratiques artistiques en ébullition au Cameroun, mais aussi, de se constituer en une plateforme de discussions et d'échanges entre artistes et amateurs d'art. Enfin, d'aider à travers des chroniques et des débats sur l'art, à la structuration de la scène artistique camerounaise et à la diffusion de pratiques artistiques novatrices.

Pendant trois années de fonctionnement quasi normal (2007-2009), six numéros de cette revue trimestrielle ont été édités. De nombreux travaux théoriques et/ou empiriques sur les transformations de l'art et du patrimoine, les questions d'utilité/inutilité de l'art contemporain, la mondialisation de l'art, les nouvelles technologies dans l'art, la médiation culturelle, le commissariat ont progressivement (et non exhaustivement) été traités. Depuis 2010, la revue DiARTgonale est en phase de restructuration et de réorientation. Un arrêt d'aspiration/expiration dont le but est d'entreprendre un ressourcement artistique profond, tourné vers une vision rapprochée des pratiques artistiques ancrées dans une Afrique ouverte sur le monde. Depuis 2009, j'échangeais avec les artistes/commissaires/chercheurs européens réunis autour de la plateforme Enough Room for Space. Lors des réunions en atelier à Rotterdam, de la triennale SUD à Douala et de leurs conférences dans mon université à Maroua nous avons discuté de ce projet collaboratif, ayant conduit à la série d'éditions dont vous tenez la première en main. Avec leurs collègues camerounais et européens, les éditrices Marjolijn Dijkman et Annette Schemmel explorent les relations actuelles et historiques entre l'Europe et le Cameroun par le biais de l'art contemporain. Avec plaisir j'ai donné carte blanche à cette démarche intéressante qui saisit, par la fusion des strates sémiologiques Nord/Sud, l'essence des profondeurs intimes des artistes en confrontation/collaboration.

Achille K Komguem, artiste
Maroua en juillet 2012.

1 Avec Goddy Leye (décédé en 2011), J.M. Siangue, Armand Mekoa, Stefaan Dheedene, Simon Soha et Achille K Komguem.

Editorial

It is with great pleasure and excitement that I present the first in a series of magazines dealing with the cultural import and export between Cameroon and the “West”. These three special editions come out of four years of discussions, artistic residencies, exhibitions and collaborations between Cameroonian and European contemporary artists, a process that was initiated in 2008 by the artist platform Enough Room for Space (Rotterdam/Brussels/Berlin). Why Cameroon, why this metaphor of import and export and why a magazine, you might ask. These questions lead us right into the middle of things. It was the enthusiasm of Swiss artist Dunja Herzog that first drew our attention to the thriving art scene of Douala. On site in this busy tropical harbour city, we found a surprising diversity of artistic expression ranging from performance to video art to public art, made by artists from diverse parts of the country. We also encountered several smartly set up artist-initiatives that cope with the absence of public infrastructure for studying¹, producing and exhibiting visual art, helped by a unique solidarity between artists from different generations and NGOs like Doual’art. These observations and the artists’ hospitality inspired us to relate more profoundly to this place, thus also challenging the generalising notion of “Contemporary African Art” that is becoming more and more widespread.²

C’est avec grand plaisir que je vous présente la première édition d’une série de magazines traitant de l’import et de l’export culturel entre le Cameroun et « l’Occident ». Ces éditions sont le résultat de quatre années de discussions, de résidences artistiques, d’expositions et de collaborations entre des artistes camerounais et des artistes européens ; un projet initié en 2008 par la plateforme Enough Room for Space basée à Rotterdam, Bruxelles et Berlin.

Nous pouvons nous demander pourquoi le Cameroun ? Pourquoi avoir recours à cette métaphore de l’import et de l’export culturel ? Et enfin, pourquoi présenter un projet artistique par le biais d’un magazine ? C’est tout d’abord l’enthousiasme de Dunja Herzog, artiste suisse, qui a attiré notre attention vers le dynamisme de la scène artistique à Douala. Arrivés dans cette ville portuaire, tropicale et très active, nous nous sommes laissés séduire par la surprenante diversité des manifestations artistiques, telles que la performance, l’art public ou l’art vidéo, réalisées par des artistes originaires de toutes les régions du pays. Nous avons aussi rencontré plusieurs initiatives d’artistes qui agissent de manière rusée contre le manque criard d’infrastructures publiques pour étudier¹, produire et présenter les arts visuels. De plus nous avons constaté une grande solidarité entre les artistes de toutes générations qui sont aussi aidés par les organisations non-gouvernementales telles que Doual’art. Ces aspects improvisés de la scène, ainsi que la chaleureuse hospitalité des artistes nous ont inspirés pour nous investir d’une façon plus profonde dans ce contexte tout en défiant la notion généraliste d’un « Art Africain Contemporain » qui se répand de plus en plus.²

1 Except for the art history department founded at Yaoundé’s university in 1994, Cameroon had no art school until 2010, when three art departments opened across the country. But still, access to art knowledge and exhibitions is hard to find in the rather remote, provincial cities that were chosen to host these new institutions.

2 The contemporary art scenes in the various African countries build on very diverse histories. Countries like Nigeria have colonial-era art academies, and the local avant-garde reactions to them. In Senegal, art became a useful tool for nation building after independence. In other African nations including Cameroon, the respective infrastructure has only been set up recently, with the buzzword ‘creative industries’ in mind.

1 À l’exception d’un département de l’histoire de l’art inauguré à l’université de Yaoundé en 1994, le Cameroun ne disposait pas d’une école d’art avant 2010, année de l’ouverture de trois instituts artistiques dans des villes plus isolées. Malgré cette amélioration, l’accès à la connaissance des arts et aux expositions demeure difficile pour les étudiants.

2 Il faut par exemple distinguer les origines des scènes de l’art contemporain dans les différents pays africains ; le Nigeria dispose d’académies d’art datant encore de l’époque coloniale avec, en réaction, leur respectif lot d’avants-gardes locales. Au Sénégal, l’art est devenu un instrument utile pour la représentation nationale après l’indépendance. Dans d’autres pays africains, y compris le Cameroun, l’enseignement artistique n’a été mis en place que récemment, en réaction à la hausse mondiale des économies créatives.

As a general attitude we have opted for a reflection on our involvement as European art professionals with the specific context of Cameroon and vice versa. Colonial history, economic dependency, restricted mobility and differing artistic traditions have transformed the axes between Cameroon and the “West” into slippery paths. The French language is another obstacle: the only available means of communication, but not the mother tongue for most of our project participants. And yet there is a rich history of trans-cultural exchange – complete with its hidden agendas and misunderstandings – that we started to explore and add to. Thus the notion of cultural import and export as a way of describing the project. The magazine format as a “travelling display” facilitates a decentralised presentation. This is of particular importance in Cameroon where travelling throughout the country is not easy and internet-access is not a given, but also mirrors Enough Room for Space’s rhizomatic functioning across many borders. The editor of the Cameroonian artist magazine DiARTgonale, Achille K Komguem kindly gave us ‘carte blanche’ to present this process in his format and to thus relate to audiences inside and outside of Cameroon. We were also given the freedom to reshape DiARTgonale’s appearance for our purposes with the help of the Dutch-Lithuanian graphic designer Indre Klimaite. Furthermore, a magazine came in handy since we consider contemporary artistic practices a means of engagement with the world and with thinkers beyond the realm of the arts. Therefore we have invited practitioners from cultural anthropology, cinema studies and caricature to become vocal in this first edition. Additionally, the artists drew on various historic sources - of which we show some - in order to activate them for the present, and we even took a look into the future from a Cameroonian perspective, as you will see.

In this issue

The issue in your hands spotlights encounters between Cameroon and the “West” over the span of more than a hundred years and the resulting processes of cultural hybridisation. So beware! Your cherished notions of cultural authenticity might get jolted by reading and viewing this magazine.

1905 The core project “Jaman” (Bamum for “the Germans”) that premieres in this issue shows that the curiosity for the “exotic Other” has not been a Western privilege; together with the caricaturist [Nyemb Popoli](#) (the editor of Douala’s famous satirical daily), the artists [Christian Hanussek](#) (DE) and [Salifou Lindou](#) (CM) explore the reciprocal fascination between the German colonisers and the sultan of Foumban around 1905. In Foumban’s Palace Museum, the artists found relics of this attraction on the Bamum side, ranging from diplomatic gifts to emulations of German uniforms. Christian Hanussek chose the ancient printing technique of engraving to shed light on the processes of self-historisation that sprang from this encounter; the

De manière générale, nous avons opté pour une réflexion sur notre rôle en tant que professionnels européens de l’art au Cameroun et vice versa : L’histoire coloniale, la dépendance économique, la mobilité restreinte et les différentes traditions artistiques, transforment les axes entre le Cameroun et « l’Occident » en des terrains glissants. La langue française est un autre obstacle : c’est le seul outil de communication disponible, mais elle n’est pas la langue maternelle pour la plupart des participants de notre projet. Malgré tout il existe une riche histoire d’échanges transculturels, même si elle est chargée d’intentions dissimulées et de malentendus, que nous avons explorée et à laquelle nous contribuons. Voilà l’origine de la notion de l’import et de l’export culturel.

En se dévoilant au lecteur comme une « exposition » de voyage, la forme d’un magazine permet une diffusion décentralisée, particulièrement importante au Cameroun où il est difficile de voyager à travers le pays ainsi que de trouver une bonne accessibilité internet. Par ailleurs, ce choix reflète aussi le fonctionnement rhizomatique de Enough Room for Space à travers de nombreuses frontières. L’éditeur du magazine artistique camerounais DiARTgonale, Achille K Komguem, nous a aimablement donné « carte blanche » pour la réalisation de trois numéros, nous permettant d’atteindre des lecteurs à l’intérieur, mais aussi à l’extérieur du Cameroun. Komguem nous a également permis de réformer l’identité visuelle de DiARTgonale avec l’aide de la graphiste hollandaise-lituanienne Indre Klimaite.

Nous considérons la pratique artistique contemporaine comme un moyen d’engagement avec les diverses réalités et avec des penseurs qui se trouvent hors du circuit artistique. Le format d’un magazine nous a permis d’inviter des spécialistes de l’anthropologie culturelle, du cinéma ainsi qu’un caricaturiste à s’exprimer dans cette première édition. Par ailleurs les artistes ont puisé dans différentes sources historiques – dont certaines figurent dans ce magazine – afin de les actualiser. Et nous nous projetons même dans le futur camerounais comme vous pouvez le découvrir.

Dans cette édition

L’édition que vous avez en main se centre sur les rencontres entre le Cameroun et « l’Occident » durant une période s’étalant au long d’un siècle ainsi que sur l’hybridation culturelle qui en résulte. Faites donc attention, car vos notions acquises sur l’authenticité culturelle risquent d’être remises en cause durant la lecture de ce magazine !

Le projet principal de cette édition, « Jaman » (Bamoun pour « les Allemands ») montre que la curiosité pour « l’Autre exotique » n’a pas été le privilège de l’Occident. En collaboration avec le caricaturiste [Nyemb Popoli](#) (CM), éditeur du fameux quotidien satirique de Douala, les artistes [Christian Hanussek](#) (DE) et [Salifou Lindou](#) (CM) explorent la fascination réciproque entre les colonisateurs allemands et le sultan de Foumban autour de 1905. Au Musée du Palais de Foumban les artistes ont trouvé des reliques de cette attraction du côté des Bamouns, des cadeaux diplomatiques aux imitations des uniformes allemandes. Christian Hanussek a choisi l’ancienne technique de la taille-douce pour illuminer le processus « d’auto-historisation » qui jaillit de ces rencontres : de la

court of Wilhelm II, indulging a historicist fashion at the time, sent pseudomedieval suits of armour to Bamum, a kingdom onto which the Germans projected their desire for archaic chivalry. At the same time, the innovative king Njoya took measures to sanction his own version of the Bamum history. Njoya developed the Bamum typeface and edited a chronicle that we present in the section “[Lost in Translation I](#)”. He also encouraged historical depictions on paper and, ultimately, installed a museum.³

Salifou Lindou, a native of Fouban, responded from Douala by means of his dry-needle printing machine which he acquired during a residency in The Hague in 2011. (The residency was dedicated to the development of our special editions.⁴) He collaged his pictorial inventions based on historical photographs that Hanussek found in European archives. The caricatures of Nyemb Popoli (CM) put these historical finds into a contemporary perspective. The three artists chose to display their various points of entry on the virtual stage of a fictitious, comical opera that dramatises the entanglements between the Bamum and the Germans. A summary of the opera frames the three artists’ images that take centre stage in this issue.⁵

p 45

1908 As a complement to the artists’ perspective, cultural anthropologist [Michaela Oberhofer](#) (DE) critically retraces the historic voyage from Fouban to Berlin of King Njoya’s throne. For more than a century already this valuable diplomatic gift has been photographed and displayed in exhibitions, every time as part of a new staging of power.

p 32

1910 Ernst Ludwig Kirchner’s (DE, 1880 - 1938) fascination with wooden sculptures from the Cameroon Grasslands is a point of departure for the contemporary paintings of [Andrew Gilbert](#) (UK). He reframes the German artist’s primitivist style in art and life with depictions of the bourgeois afterlife of German expressionism on the art market and in the museum. Kirchner and Gilbert each look at Africa through the lens of their time. No one less than the “Holy Broccoli” mediates their dialogue across eras.

p 10

cour de Guillaume II on envoyait des costumes d’armure pseudo-médiéval à Bamoun, qui était un royaume sur lequel les Allemands avaient projeté leur nostalgie d’une vie de cour archaïque. Au même moment le roi Njoya prit des mesures pour renforcer sa vision de l’histoire bamoune à travers la typographie bamoune et une chronique, que nous présentons dans la section « [Traduction infidèle I](#) », tout en encourageant des dessins des événements historiques sur du papier récemment importé, puis par la construction d’un musée³.

Salifou Lindou, natif de Fouban et résident de Douala, a réagi en utilisant la presse de gravure qu’il avait acquise durant sa résidence à La Haye en 2011, dédiée à la conception de nos éditions⁴. Ses inventions picturales sont des assemblages, réalisées à partir de photographies historiques trouvées par Hanussek au sein d’archives européennes. Les caricatures de Nyemb Popoli positionnent ces retrouvailles historiques dans une perspective contemporaine. Les trois artistes ont choisi d’exposer leurs multiples points d’intérêt sur la scène fictive d’un texte d’opéra comique qui dramatisait les enchevêtrements entre les Bamouns et les Allemands. Le résumé de cet opéra imaginaire encadre les contributions visuelles au centre de ce numéro.⁵

L’anthropologue culturel [Michaela Oberhofer](#) (DE) complète la vision des artistes par un essai. Elle retrace l’histoire du voyage du trône du roi Njoya à Berlin. Ce précieux cadeau diplomatique est montré depuis plus d’un siècle à travers des photographies et des expositions, à chaque fois sous une nouvelle mise en scène représentative du pouvoir.

Le goût de Ernst Ludwig Kirchner (Dresde 1880 - 1938) pour les sculptures en bois des Grassfields du Cameroun est le point de départ des peintures contemporaines de [Andrew Gilbert](#) (GB). Ce dernier reconstruit le style primitiviste dans l’art et la vie de l’artiste allemand par des descriptions du destin bourgeois de l’expressionnisme allemand sur les marchés d’art et dans les musées. Kirchner et Gilbert regardent tous les deux l’Afrique à partir de leurs propres perspectives historiques. Il se trouve que c’est le « Brocoli sacré » qui médiate leur dialogue à travers les époques.

3 Michaela Oberhofer’s essay includes a photo of the Palace Museum of Fouban.

4 The fruitful residencies of Salifou Lindou and Ruth Afane-Belinga were organised by Enough Room for Space, held at DCR Guest studios and generously supported by Stroom The Hague, NL.

5 Each of the contributions that we introduce in the following relates in one way or another to “Jaman” and loosely contextualises this project, as you will see. But at the same time, they constitute separate case studies that further explore the field of appropriation, exoticisation, confrontation and hybridisation with their own individual methodologies. Artefacts or artworks take centre stage in each of them, and often their stories intersect in surprising ways. For this editorial we chose to order them according to their historical points of reference.

3 Une photo du Musée du Palais de Fouban se trouve dans l’essai de Michaela Oberhofer.

4 Les résidences productives de Salifou Lindou et de Ruth Afane-Belinga (CM) ont été organisées par Enough Room for Space et elles se sont déroulées dans les DCR Guest studios grâce au généreux soutien de Stroom La Haye, Pays Bas.

5 Chaque contribution que nous présenterons par la suite se réfère, d’une manière ou d’une autre, à « Jaman », le dotant d’un contexte fragmentaire comme

vous allez le constater vous-même. Mais en même temps, elles constituent des études de cas indépendantes explorant chacune à part entière le champ de l’appropriation, de l’exotisation, de la confrontation et de l’hybridation avec leurs méthodologies individuelles. Dans chacune de ces contributions, nous trouvons des artefacts ou des œuvres d’art au premier plan et souvent leurs histoires se croisent d’une manière surprenante. Dans cet éditorial, nous avons choisi de les arranger en fonction de leurs points de référence historiques.

1943 We also invited [Paul Hendrikse](#) (NL) to develop a graphic contribution based on his body of work “A Vague Uneasiness”, which deals with the legacy of the Cameroonian poet Louis-Marie Pouka-M’Bague (1910 – 1992). With an associative flow of found imagery, Hendrikse sheds light on the complex relationship, marked by unfulfilled yearning, with the colonial “motherland” of this poet, who is considered a national hero in Cameroon.

p 25

1950s [Hervé Yamguen](#)'s (CM) drawings and his poetic writing are inspired by the 1950s surrealist styles of the circles around Picasso. The latter is well known for his African inspirations. Yet, Yamguen never forgets to emphasise his localised, peripheral and tropical stance, much as he does in his fascinating text contribution to this magazine. Recently he has engaged in a process of marrying his drawings with two artisanal traditions from his country, woodcarving and bead-decoration.⁶ We share Yamguen's pleasure in observing the transformation that the themes of the drawings undergo in the hands of the craftspeople until they become truly hybrid.

p 14

1973 The anthropologist [Anschaire Aveved](#) (CM) has looked into the history of a “wooden stick” from Cameroon that radically changed its meaning while travelling the world. In his essay, he examines the process of restoring a wooden statue, sold to the United States in the 1970s, to its area of origin, Kom.⁷ He gives particular attention to a strategy of self-exoticisation on the part of the Cameroonian plaintiffs, who successfully played on the statue's supposed sacredness in order to justify their claims to have the object returned.

p 20

2005 A project by aforementioned [Dunja Herzog](#) (CH) took place on the famous Rue d'Artisanat in Foumban, established during the reign of king Njoya as an innovative economic branch. Together with the palace's museum, this strip opened the way to a democratisation of the crafts that were previously reserved to the court. In 2005, Herzog challenged the creativity of some craftspeople working in bronze, who cater to the exoticist taste of tourist clients there. Together, they made up a bronze object with a fake ritual function that was then successfully channelled into commercial and museal circulations; “Pah'bèt”.

p 18

Nous avons invité [Paul Hendrikse](#) (NL) à développer une contribution graphique basée sur sa série de travail « A Vague Uneasiness ». Il a choisi de porter un regard sur l'héritage du poète Louis-Marie Pouka-M'Bague (1910 - 1992) en associant un flux d'images trouvées à l'histoire d'amour tourmentée de cet héros national camerounais avec la France, patrie colonisatrice.

Les dessins et les écrits poétiques de [Hervé Yamguen](#) (CM) sont inspirés par le style surréaliste propre aux cercles entourant Picasso dans les années 50. L'artiste étant bien connu pour ses influences africaines. Toutefois, Yamguen n'oublie jamais de souligner son point de vue local, périphérique et tropique comme il le fait par sa contribution passionnante pour ce magazine. Récemment, il a décidé de conjuguer ses dessins avec deux pratiques propres à l'art artisanal de son pays : la sculpture en bois et la décoration perlée.⁶ Nous partageons le plaisir de Yamguen en observant les transformations que connaissent les motifs de ses dessins entre les mains d'artisans qui en font des objets hybrides.

L'anthropologue [Anschaire Aveved](#) (CM) porte un regard sur l'histoire d'une « canne en bois » en provenance du Cameroun qui a changé radicalement de sens lors qu'elle a voyagé à travers le monde. Dans son essai⁷, Aveved interroge le processus de restitution de cette statue, originaire de Kom, vendue dans les années 1970 aux États-Unis. Il interroge en particulier la stratégie d'une auto-exoticisation de la part des plaignants camerounais qui se sont servis du supposé caractère sacré de la statue pour justifier la revendication de son retour.

Le projet de [Dunja Herzog](#) (CH), déjà mentionné, a été réalisé dans la célèbre rue d'artisanat à Foumban, créée pendant le règne du roi Njoya en tant qu'initiative économique. Certains types d'artisanat auparavant exclusivement réservés à la cour, ont été démocratisés à travers cette commercialisation faite parallèlement à la construction du musée du palais. En 2005, Herzog a défié la créativité de certains fondeurs de bronze qui ont pris l'habitude de répondre au goût exotique des clients touristiques. Ensemble, ils ont créé un objet en bronze porteur d'une fonction rituelle « fictive » qui finit par s'introduire avec succès dans les réseaux commerciaux et muséaux : « Pah'bèt ».

⁶ Objects like king Njoya's throne, for example, are first sculpted in wood, then covered with cloth and embroidered with – yes, European style – glass pearls.

⁷ This text is a condensed version of a study paper delivered at Columbia University, New York.

⁶ De la même façon, le trône du roi Njoya a d'abord été sculpté en bois pour être recouvert par la suite de tissus et décoré avec - oui, des perles en verre - style Européen.

⁷ Ce texte est la version condensée d'une étude réalisée à la Columbia University de New York.

2007 Pascale Marthine Tayou, Cameroon's most famous artist, blends cultural identities that get associated with Africa and plays with their dissolution, since "he does not consider himself as identical to himself"⁸. We show two examples of his ongoing sculpture series "Poupées Pascales". Made from crystal in Venice, their translucent bodies get their finish in Tayou's impressive studio in Ghent until they resemble ritual statues with their magic add-ons and majestic posture.

p 8

2010 Garba Tanko (CM) has a sales booth in Douala's Marché des Fleurs, a market for artisanal products, also known as folk or airport art. In 2010 during Enough Room for Space's first site visit to Douala, the sculptor Maarten Vanden Eynde (BE) approached him with a surprising deal; the exchange of a handy brand-new Stihl chain saw for its exact copy in ebony wood, with no cash crossing the table. A year later they came to terms and became friends, a process that is documented here.

p 56

2025 A conversation about current appropriation of science fiction in African settings and/or for African audiences brings the issue to a close. Drawing on the expertise of Matthias de Groof (BE), Marjolijn Dijkman (NL) and Nav Haq (UK), we link a recent exhibition in Britain on this subject to the filmmaking of Cameroonian Jean Pierre Bekolo. We thus conclude our timeline on historical exchange, appropriation and hybridisation that started in 1905 in the year

p 58

Obviously, this magazine would not have been imaginable without the extraordinary enthusiasm, energy and long-distance loyalty of many artistically engaged people across the globe. In particular we would like to thank our contributors, many of whom chose to develop new work for this occasion. We would like to express our profound gratitude to them and to our generous funders, chiefly the Dutch Arts Collaboratory, with the beautiful Cameroonian farewell-word that manifests companionship and bridges any geographic distance; "On est ensemble!" And we hope that you'll join us for the next two issues of this series of special editions, always with Cameroon as its point of reference.

Enjoy,
Annette Schemmel
on behalf of the editorial team

⁸ Nicolas Bourriaud, "The exodus of Pascale Marthine Tayou" in Pascale Marthine Tayou. Le grand sorcier de l'utopie, (San Gimignano: Galeria Continua 2009), 11.

Pascale Marthine Tayou, le plus célèbre artiste camerounais, mélange les identités culturelles associées à l'Afrique et joue avec leur dissolution puisqu'il « ne se considère pas identique à lui-même ». ⁸ Nous montrons deux exemples de sa série de sculptures en cours d'élaboration intitulée « Poupées Pascales ». Faites de cristal vénitien, leurs corps translucides sont complétés par des objets quotidiens dans l'atelier impressionnant de Tayou à Gand, jusqu'à ressembler à des statues rituelles avec leurs accessoires magiques et leurs poses majestueuses.

Garba Tanko (CM) a un stand au Marché des Fleurs à Douala, un marché de produits artisanaux ou populaires également appelés d'art d'aéroport. Lors de la première visite de Enough Room for Space à Douala en 2010, le sculpteur Maarten Vanden Eynde (BE) lui a proposé une affaire surprenante : l'échange d'une tronçonneuse portable toute neuve de la marque Stihl contre sa copie exacte en bois d'ébène sans que de l'argent soit impliqué. Une année plus tard leur marché s'est conclu. Ce processus, qui est à l'origine d'une amitié, est documenté dans notre magazine.

Un entretien sur l'actuel appropriation du genre de la science-fiction dans un contexte africain conclut cette édition. Sur la base de l'expertise de Matthias de Groof (BE), de Marjolijn Dijkman (NL) et de Nav Haq (GB), nous rattachons une récente exposition d'art en Grande-Bretagne à ce sujet avec les œuvres futuristes du cinéaste camerounais Jean Pierre Bekolo (CM). Nous concluons alors en l'an 2025 notre chronologie sur les échanges historiques, sur l'appropriation culturelle et sur l'hybridation, que nous avons entrepris en 1905.

Il est certain que ce magazine aurait été impensable sans l'enthousiasme extraordinaire, l'énergie et la fidélité des nombreuses personnes engagées dans l'art à travers le monde. Nous remercions surtout nos collaborateurs d'avoir développé des nouvelles propositions à cette occasion. Nous aimerions leur exprimer notre profonde gratitude ainsi qu'à nos généreux sponsors, et particulièrement au Dutch Arts Collaboratory, avec les merveilleux mots d'au-revoir camerounais qui expriment l'amitié et combient toute distance géographique : « On est ensemble ! ». Et nous espérons que vous suivrez nos deux prochaines éditions toujours centrées sur le Cameroun.

Bonne lecture !
Annette Schemmel
au nom de l'équipe éditoriale.

⁸ Nicolas Bourriaud, "L'exode de Pascale Marthine Tayou" dans Pascale Marthine Tayou. Le grand sorcier de l'utopie, (San Gimignano : Galeria Continua 2009), 11.



Pascale Marthine Tayou: Poupées Pascales, 2010 (Courtesy Galleria Continua, San Gimignano / Beijing / Le Moulin).





Andrew Gilbert: The Holy Broccoli
Dusting his Collection of German
Expressionist and Tribal Art, 2012
(Courtesy Polad-Hardouin, Paris).

Ernst Ludwig Kirchner: Badende
im Raum, 1909/1920 (Courtesy
Saarland-Museum, Saarbrücken).

Living room in Kirchner's Berlin
studio with a chair from the
Grasslands, 1914/15 (photo from
the archive of Hans Bolliger and
Roman Norbert Ketterer) / Pièce
dans l'atelier de Kirchner à Berlin
avec un tabouret du Grassland,
1914/15 (photo de l'archive de
Hans Bolliger et Roman Norbert
Ketterer).



**Reframing Primitivism:
Andrew Gilbert's
Dialogue with Ernst
Ludwig Kirchner**

In 1905, at the height of Germany's colonial project, Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) and some of his contemporaries founded the artist group "Die Brücke" ("The Bridge") in Dresden. Together, these artistic autodidacts developed a radical visual language in order to break from their bourgeois upbringing and refined fin de siècle-styles and to create "truthful" representations of their time. Thus, the colourful, edgy style called Expressionism emerged. The Expressionists' search for "authentic" experiences also shaped their social life: their inspirations included nudist bathing trips with young models and exuberant studio parties. In Dresden's and Berlin's ethnographic museums, Kirchner and his fellow artists discovered the then shockingly expressive wood carving of Cameroon's Grasslands. But the Expressionists, blinded by colonial prejudice, seem to have accepted the alienating, de-contextualising powers of the museum without question. They failed to perceive the foreign artifacts' social and philosophical background in their enthusiasm for a seemingly unhampered, "primitive" expression. The catalogue "Ernst Ludwig Kirchner und die Kunst Kameruns" (Ernst Ludwig Kirchner and the Art of Cameroon) from 2008,

**Une révision critique
du primitivisme :
le dialogue de
Andrew Gilbert
avec Ernst Ludwig
Kirchner**

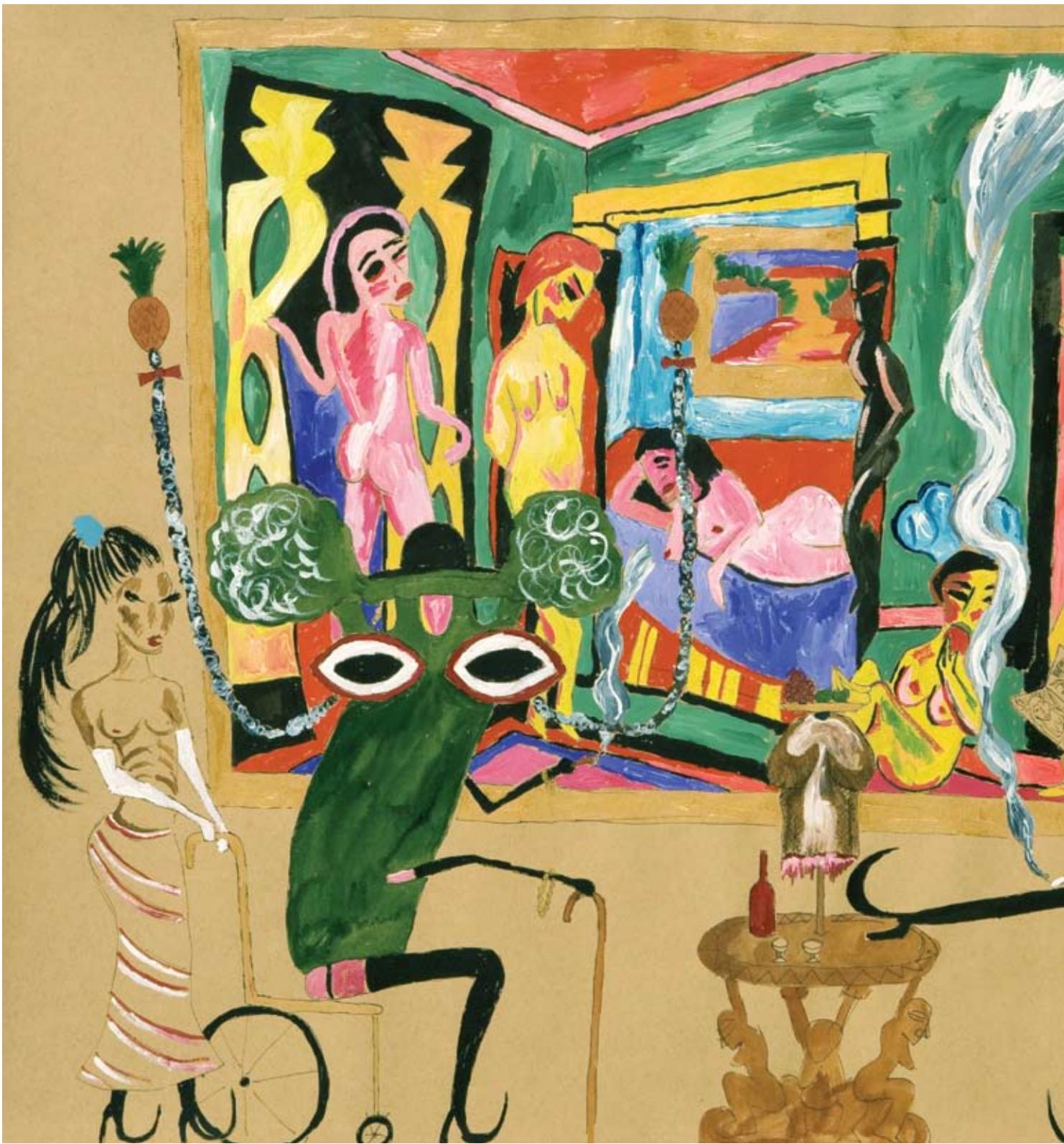
Au sommet du projet colonial de l'Allemagne, en 1905, Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) et quelques contemporains fondent le groupe artistique « Die Brücke » (Le Pont) dans la ville allemande de Dresde. Ensemble, ces artistes autodidactes ont développé un langage visuel radical dans le but de rompre avec leurs origines bourgeoises et leur style fin de siècle raffiné et de créer de « vraies » représentations de leur époque. Ainsi est né le style coloré et osé appelé Expressionisme. La recherche artistique des expressionnistes d'expériences « authentiques » influençait aussi leur vie sociale. Des sorties nudistes à la plage avec des jeunes modèles et des fêtes exubérantes en atelier comptent parmi leurs inspirations. C'est au musée ethnographique de Dresde et de Berlin que Kirchner et ses congénères découvrent les étonnantes sculptures expressives en bois en provenance des Grassfields du Cameroun. Mais il faut croire que ces artistes ont préféré ne pas tenir compte du caractère aliénant et dé-conceptualisant du musée. Leur enthousiasme pour une expression directe et leurs préjugés

which is available in the art libraries of Doual'art, Douala and IFA, M'Balmayo, retraces the impact of this continued fascination. The anatomy of the figures in Kirchner's paintings and the painterly treatment of their surface started to resemble the African objects from the museum. But Kirchner did not stop there. He also decorated his studio with African statues and the characteristic wooden stools from the Grasslands with their integrated animal sculptures. Kirchner carved furniture in the same style and designed matching textiles. He also invited black performers to pose for him. His studio thus became the "exotic" setting featured in many of his paintings, and provided the backdrop for the five nudes in the large-format "Badende im Raum" (1909/20).

Contemporary artist Andrew Gilbert (born 1980 in Edinborough and living in Berlin) quotes canonical German expressionist works like "Badende im Raum" in his flamboyant, small-sized paintings on paper. Gilbert links his interest in the military history of the colonial era, complete with its crude pop-cultural adaptations such as the BBC-series on Shaka Zulu, to the primitivist work of Kirchner and his contemporaries. Thus he engages in a thorough exploration of the Expressionists' ambivalent relationship with the art of the Other that is both romanticising and violent. Gilbert explicitly sympathises with the avant-gardists' fatigue with "civilisation" and its mediocrity. He even uses Kirchner's signature at times or features as his kindred collaborator. "I feel a genuine understanding of this romantic ideal, but at the same time critical and a bit amused about these white artists dancing around with naked Africans in their studios, thinking they're living in a tribal hut, when they're living in an industrial society."

coloniaux les avaient rendu aveugles par rapport au système social et philosophique dont faisaient partie ces objets. Le catalogue intitulé « Ernst Ludwig Kirchner und die Kunst Kameruns » (Ernst Ludwig Kirchner et l'art du Cameroun) de l'année 2008, disponible au Cameroun dans les bibliothèques de Doual'art et de M'balmayo, retrace l'impact de cette fascination continue : l'anatomie des figures dans les peintures de Kirchner et le traitement pictural de leur surface font penser à des statues sculptées en bois. Mais Kirchner ne s'est pas arrêté là. Il avait également décoré son atelier avec des statues africaines et les caractéristiques chaises en bois des Grassfields avec leurs sculptures animales intégrées. Kirchner sculptait des meubles dans le même style et dessinait des textiles assortis. Il invitait également des acteurs noirs à poser pour lui. Son atelier apparaît alors comme une scène « exotique » dans maintes de ses peintures et constitue la toile de fond des cinq nus dans le large format intitulé « Badende im Raum » (1909/20).

L'artiste contemporain Andrew Gilbert (né en 1980 à Edinbourg et vivant à Berlin) fait allusion à ces œuvres canoniques de l'expressionisme allemand comme « Badende im Raum » dans ses flamboyantes peintures en petit format sur papier. Il associe son intérêt pour l'histoire militaire de l'époque coloniale et ses adaptations en pop-culture telles que dans la série « Shaka Zulu » de BBC aux créations primitivistes de Kirchner et ses congénères. Il s'engage ainsi dans une exploration méticuleuse de la relation ambivalente qu'avaient les expressionnistes avec l'art de l'Autre, à la fois romantique et violente. Gilbert sympathise explicitement avec l'ennui des avant-gardistes par rapport à la « civilisation » et à sa « médiocrité ». Il se sert même parfois de la





Andrew Gilbert: The Holy Broccoli buying a Kirchner Painting, 2010 (Courtesy Galerie Polad-Hardouin, Paris).

By fearlessly quoting, interpreting, exaggerating and recontextualising Kirchner's now canonical paintings in his own expressive way, Gilbert subtly redirects the distorting glaze upon the Other towards Kirchner's oeuvre itself. And yet there is no moralising involved. Instead, Gilbert's "protective spirit or prophet", personalised in the Holy Broccoli, introduces a disarming humour to the loaded subject matter: "The idea of a prophet going on a Sunday afternoon with his family to a Kirchner museum is quite ridiculous. (...) In the other piece, he's meeting a Parisian art dealer and buying Kirchner paintings from him. And he's even resting his feet on top of an African-carved table – or is it a Kirchner table? Finally there is a cut-off black man's penis on the central table, which is maybe about this repeated European castration of African art's real power by making even primitivism somehow safe and mediocre, by hanging it in nice apartments and nice museums."

Annette Schemmel

signature de Kirchner ou se représente comme son collaborateur. « Je me retrouve en véritable accord avec cet idéalisme romantique mais suis en même temps critique et amusé par ces artistes blancs qui dansent avec des africains nus dans leurs ateliers et croient vivre dans une hutte tribale alors qu'ils habitent une société industrialisée. » En explorant, interprétant, exagérant et ré-conceptualisant sans crainte les peintures de Kirchner de sa propre manière expressive, Gilbert met en relief le regard exotisant (car dé-contextualisant) que portait Kirchner sur l'autre. Pourtant, aucune attitude moraliste n'est impliquée. Tout au contraire l'esprit « protectif ou prophétique » de Gilbert personnalisé par le motif du Brocoli Sacré apporte au sujet posé une touche d'humour désarmant : « L'idée d'un prophète passant le dimanche en famille dans un musée de Kirchner paraît bien ridicule. Dans l'autre pièce, le brocoli négocie l'achat des peintures de Kirchner avec un galeriste parisien. Et l'on peut même le voir poser ses pieds sur une table africaine sculptée en bois – ou s'agirait-il plutôt d'une table de Kirchner? Sur la table centrale on aperçoit le pénis d'un homme noir, symbole de la castration répétée du pouvoir réel de l'art africain par les européens qui domestiquent même le primitivisme en le rendant médiocre et en l'accrochant dans de beaux appartements et de beaux musées. »

Annette Schemmel



Hervé Yamguen:
Oiseaux Masques, 2012.

Like some of these Days

“Everything keeps becoming something else.”
Ben Okri: *Astonishing the Gods*, London 1995

Two birds’ beaks hold the moon amidst shadows of strange forms: A serpent-mask-phallus, a head - half dog, half goat - staring into space and a female torso holding a bird-figure with its gaze turned upwards.

The birds of my dreams, united by the ultramarine blue moon look like penguins, but they are not the ones from our towns’ ill famed prisons. These birds are talking. In the light that makes the curvature of a female torso visible, like the form of a perfume bottle, the soft gazes of these comic birds are floating, and the elegance of their attitude shows.

These birds of silence are bathing in pearl coloured brilliance and grace. Immobile and provocative, they are full of the melodies and the beauty of two beings in union. Their gestures offer outbursts of beauty to the light of the moment, and the light reveals the metaphor of their grace.

In this corner of the world, like some of these days in the morning, my uncle enters the realm of my dreams, and encounters these funny bird-masks that take him back to certain things. His old memories surface again, and he sees his father’s face and his pearl-embroiderer’s hands accomplishing the combination of colours before a hut from whose attic the smell of smoke-dried corn is escaping. He is watching a human-bird boxer on a stele, and the flavour of the grilled peanuts gives drive to his thoughts. He smokes a local cigar, drinks a mixture of alcohol made from bark and proposes a toast to the chimera birds in order to preserve this memory of his father’s enchantment when he embroidered pearls.

In this corner of the world, like some of these days in the evening, my mother comes by at the enclosure of my dreams, and notices a kind of pirogue-phallus enthroned on a mirror surface. She calls me. She has seen a serpent head at the end of the pirogue-phallus. Looking at her face, I remember that I was once told that it’s a sign if a woman sees a snake in her dreams; she will become pregnant.

In this corner of the world, like some of these days in the morning and in the evening, those hands that shape the moon and the chimera birds as well as the phallus masks with their cross-form follow the paths of a journey into the jungle of the imagination’s drunkenness.

In this corner of the world, like some of these days, in the evening, the moon lights up a clearing of dream figures delivered to the travellers of the night.



Hervé Yamguen
Douala, August 13, 2012



Hervé Yamguen:
Oiseaux Masques, 2012.

Comme certains jours

« Tout ne cesse de devenir autre chose »

Ben Okri : Etonner les Dieux, Londres 1995



Deux becs d'oiseaux portent la lune au milieu d'ombres aux formes étranges : un masque-serpent-phallus, une tête mi-chien et mi-chèvre fixant le vide et un torse féminin portant une figure-oiseau regardant vers le haut.

Les oiseaux de mes songes unis par la lune bleue outremer ressemblent à des pingouins qui ne sont pas ceux des prisons malfamées de nos villes. Ces oiseaux causent.

Dans la lumière qui rend visible les courbes d'un torse féminin comme la forme d'un contenant de parfum, les regards doux de ces oiseaux comiques flottent, et l'on perçoit l'élégance de leur attitude.

Ces oiseaux de silence baignent dans la grâce et la brillance des couleurs de perles. Immobiles et provocateurs, ils portent en eux les mélodies et la béatitude des êtres qui se rencontrent. Leurs gestes offrent des éclats de beauté à la lumière de l'instant, et la lumière révèle la métaphore de leur grâce.

Par ce coin du monde, comme certains jours, au matin mon oncle entre dans une parcelle de mes rêves, et voit de drôles d'oiseaux-masques qui le renvoient à des choses. Ses vieux souvenirs refont surface, et il voit le visage de son père et ses mains de brodeur de perles accomplir l'alliage des couleurs devant une case dont le grenier laisse échapper l'odeur du maïs séché par la fumée. Il regarde un humain-oiseau boxeur sur une stèle, et c'est la saveur de l'arachide grillée qui fait monter en puissance ses pensées. Il fume un cigare local, boit une mixture d'alcool aux écorces et souhaite un heureux destin à ces oiseaux de chimère afin qu'il prolonge son émotion et l'enchantement de son père lorsqu'il brodait les perles.

Par ce coin du monde, comme certains jours, le soir ma mère vient faire un tour près de l'enclos de mes rêves, et aperçoit une espèce de pirogue-phallus qui trône sur une surface de miroir. Elle m'appelle. Elle a vu au bout de la pirogue-phallus une tête de serpent. En regardant son visage, je me souviens que l'on m'a dit un jour que lorsqu'une femme voit un serpent dans ses rêves, c'est le signe qu'elle va tomber enceinte.

Par ce coin du monde, comme certains jours, au matin et le soir les mains qui façonnent la lune et les oiseaux de chimère ainsi que des masques-phallus en croix suivent les chemins d'un voyage dans la brousse de l'ivresse de l'imagination.

Par ce coin du monde, comme certains jours, le soir la lune éclaire une clairière de figures de rêves livrée aux voyageurs de la nuit.

Hervé Yamguen

Douala le 13/08/2012



Pah'bèt

The Pah'bèt project examines our fascination for exotic objects. By questioning the authenticity of these objects the artist Dunja Herzog also plays with the notion of their mystical function. Herzog appropriated a found abstract form, a sacred object of the Saho people. She reshaped this form and inserted it - with a new codification - into various situations of interaction and display. Thus she opened up a wide range of possibilities to scrutinize our reading of exotic objects, as well as that of contemporary art objects.

Le projet Pah'bèt interroge notre fascination pour les objets exotiques. L'artiste Dunja Herzog s'est approprié une forme abstraite trouvée, un objet sacré du peuple Saho. Elle l'a transformé et re-inséré - enrichi de sa nouvelle codification - dans des situations variées d'interaction et de présentation. C'est ainsi que l'artiste ouvre une panoplie de possibilités de scruter notre compréhension des objets exotiques et de leurs fonctions rituelles, autant que celle des objets d'art contemporain.

The first Pah'bèt, marriage fetish with female and male genitals, made in Foumban, 2005.

The originals, sacred objects of the Saho people, found in a shop in the artisan centre in Foumban, 2005.

Le premier Pah'bèt, fétiche de mariage aux organes sexuels mâles et femelles, produit à Foumban, 2005.

Les originaux objets sacrés des Saho, trouvés dans un magasin du Village d'Artistes de Foumban, 2005.





The Club des Pah'bèt, a married couple and some neighbourhood children are posing with the royal Mashut-Toupanka statue in front of the artisan studio, Foumban 2006.

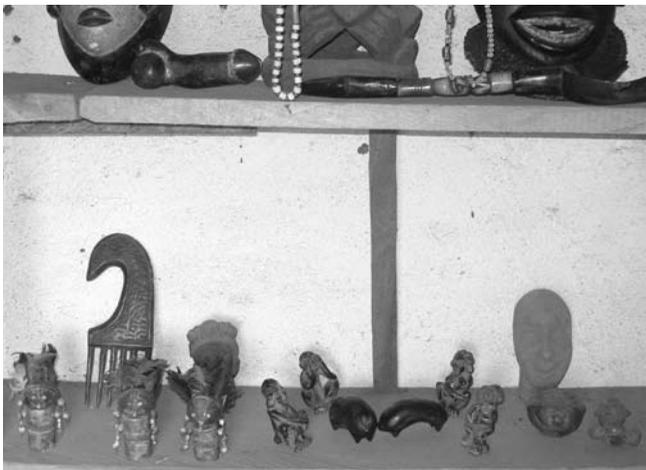
Le Club des Pah'bèt ; le couple marié et des enfants voisins posent avec la statue royale Mashut-Toupanka devant l'atelier d'artisan, Foumban 2006.

The Pah'bèt as part of a traditional marriage ritual, Foumban, 2006.

Les Pah'bèt prennent part à un rituel de mariage traditionnel, Foumban, 2006.

The couple with the Pah'bèt during the ritual. In order to be properly married they must exchange the Pah'bèt.

Le couple avec les Pah'bèt pendant la cérémonie. Afin d'être proprement mariés ils doivent échanger les Pah'bèt.



The Pah'bèt at the Kunsthau Baselland in Switzerland, 2007.

Les Pah'bèt au Kunsthau Baselland en Suisse, 2007.

Pah'bèt edition Made with the help of the Club des Pah'bèt at Foumban's artisan centre, 2006, shown at Espace Créateurs, Douala 2006.

Pah'bèt édition Produite avec le soutien du Club des Pah'bèt au Centre artisanal de Foumban, 2006, présentée dans l'Espace Créateurs, Douala 2006.

The original Pah'bèt is on sale in a shop in Foumban's artisan centre since 2006.

Le Pah'bèt authentique est disponible dans un magasin au Centre artisanal de Foumban depuis 2006.



Afo-A-Kom A Tale of Two Worlds

In 1973, a statue was returned to Cameroon after being reported to be the royal effigy missing from Njinikom, a town in the North-West region. The statue had been stolen seven years earlier from the storage house of the royal compound, a few months before the succession of the new chief, or Fon, after the death of Fon Lo-Oh. William Ellis, one of the members of the crew that flew the statue back from New York to Yaoundé in December 1973, reported to National Geographic magazine that the succession itself could have been among the foremost motives for the effigy's disappearance from the royal collection: "When one of those being considered realized he would not be named, he arranged to get the statue out. [...] A royal member of the family told me: 'In this way he hoped to weaken the authority of the new Fon' ". Ellis suggests that an important person in the royal family, namely James Yigain, who would ultimately succeed to the headmanship of the matrilineal clan in 1989, was behind the theft. This suggestion was however dismissed by Shanklin in 1990. In the United States Aaron Furman, a "respected Manhattan art dealer in primitive art" (Ferreti, 1973) owned the statue. Furman, with the help of his lawyer, declined to name his provider, whom he referred to as an "impeccable dealer". The return of the stolen statue to Cameroon came about thanks to the efforts of Evan Schneider, the son of a former Baptist missionary in Njinikom. Schneider noticed the statue had made the cover of the catalogue for the exhibition The Royal Art of Cameroon. Aaron Furman had lent the statue to the exhibition being held at Dartmouth College, where its value was estimated at \$60,000. Since then detailed and exaggerated comments on this repatriation have been published on various occasions.

Afo-A-Kom La fable de deux mondes

En 1973, une statue a été retournée au Cameroun après qu'il ait été établi qu'il s'agissait de l'effigie royale qui avait disparue de Njinikom, une ville de la région du Nord Ouest. La statue avait été volée de l'entrepôt de l'enceinte royale, sept ans auparavant et quelques mois seulement avant la succession de sa Majesté Fon Lo-Oh, le chef traditionnel des Kom. William Ellis, l'un de ceux qui avait accompagné la statue au moment de son retour de New York à Yaoundé en décembre 1973, a rapporté au magazine National Geographic que la succession elle-même aurait été l'une des raisons vraisemblables de la disparition initiale de cette pièce de la collection royale : « Lorsque l'un des élus potentiels avait réalisé qu'il n'allait pas être nommé, il s'était arrangé pour faire sortir la statue. [...] Un membre de la famille royale m'a déclaré : 'De cette manière, il espérait pouvoir affaiblir l'autorité du nouveau Fon' ». Ellis fait ainsi comprendre qu'une personne importante de la famille royale, notamment James Yigain, qui allait succéder comme chef du clan matrilineaire en 1989, était le responsable de ce vol. Il est vrai que Shanklin démentira cette information en 1990. Aux États Unis, c'est le « marchand respecté d'objets d'art primitif », Aaron Furman qui était le propriétaire de la statue (Ferreti, 1973). Avec le soutien de son avocat, Furman a refusé de donner le nom de son fournisseur qu'il qualifiait d'ailleurs comme un « commerçant impeccable ». Le retour de la statue au Cameroun a été rendu possible grâce à l'intervention de Evan Schneider, le fils d'un ancien missionnaire Baptiste à Njinikom. Schneider avait remarqué que la statue figurait sur la couverture du catalogue de l'exposition The Royal Art of Cameroon (l'Art Royal du Cameroun). Aaron Furman avait prêté la statue à l'exposition tenue au Dartmouth College, où sa

However, I would like to emphasize the construction of the statue's "sacredness", not only as the price for its repatriation, but also as a major aspect of its re-exoticisation in Cameroon. The first exotic gaze brought the statue to New York, and the second one transformed it into a wondrous and, unwittingly, political artwork in Cameroon.

Sacredness versus property

During the negotiation process, sacredness became the excess for the sake of which action could be taken regardless of the effigy's current monetary value in New York. The sacredness of property could have implied that the object be bought back, or at least that its trip to New York be financially estimated, but in this process sacredness for its own sake prevailed over property. Intriguingly, the notion of property was nearly extinguished. Furman was not "inclined to return [the statue] or to sell it back." (Ferreti, 1973)

Neither Fon Nsom Nggue, the new chief, whose predecessor had had the statue "re-made" by his craftsmen, nor the Cameroonian government, which had only just managed to have its federalism moulded into a unitary republic in May 1972, could be expected to pay the estimated price. For the government this was unthinkable even strategically, since the struggle against tribal factionalism and its signs had been a constant theme throughout the decade following independence.

The idea of the statue being a sacred object was first made public by the journalist Fred Ferreti in his 1973 National Geographic report, who argued that it was "sacred to the approximately 30,000 people who constitute[d] the Kom Kingdom." Sacredness became the opportunistic reason not only for making a claim over a tribalised object, but also to prioritize its repatriation against any other claim that had only mercantile or aesthetic merit. In other words, the statue would not have been taken back had it been mere commodity or simple property. Thaddeus Nkuo, a native of Kom and the first secretary of Cameroon's Embassy in Washington

valeur d'assurance était estimée à soixante mille dollars américains. Depuis lors, des commentaires détaillés, et quelque peu exagérés, ont été publiés à des occasions diverses sur son rapatriement. Quoi qu'il en soit, j'aimerais souligner la construction de la « sacralité » de cette statue non seulement comme le « prix » de son rapatriement mais aussi comme un aspect majeur de sa ré-exotisation au Cameroun. Le premier regard exotique l'avait menée à New York et le deuxième l'a transformé en une œuvre d'art miraculeuse et en un objet insoupçonnablement politique au Cameroun.

La sacralité contre la propriété

Au cours des négociations, la sacralité de l'effigie a été construite comme le supplément qui autorisait que des mesures soient prises à l'encontre de sa valeur monétaire actuelle à New York. La sacralité de la propriété aurait pu impliquer que l'objet soit racheté ou du moins que son parcours jusqu'à New York soit évalué financièrement. Mais dans cette négociation, la sacralité a prévalu sur la propriété ; et chose curieuse d'ailleurs, l'idée de propriété s'est pratiquement éclipsée. Furman « n'était pas prêt à rendre (la statue) ou à la revendre. » (Ferreti, 1973). On ne pouvait pas non plus s'attendre à ce que Fon Nsom Nggue, le nouveau chef qui avait fait « refaire » la statue par ses artisans en payât le prix ; ni que le gouvernement du Cameroun, qui venait juste de transformer l'État Fédéral en une République Unie en 1972, le dût. Pour le gouvernement camerounais cela était catégoriquement impensable, car la lutte contre le tribalisme avec tous ses symboles avait été un refrain constant durant toute la décennie qui a suivi l'indépendance.

L'idée de la statue comme d'un objet sacré avait été rendue publique en 1973 par le journaliste Fred Ferreti dans un reportage publié par National Geographic. Selon Ferreti elle était un objet « sacré pour près de 30.000 personnes qui constituaient le royaume de Kom ». La sacralité était devenue raison suffisante non seulement pour revendiquer un objet tribalisé mais aussi pour privilégier son rapatriement

at the time, first put forth the idea of sacredness and named the statue Afo-A-Kom, a “thing of Kom”, whereas back in the village the statue did not have a specific name. Few even knew about its existence and in the palace it was only registered as the male figure in a set of three statues carved by Fo Yu in the second half of nineteenth century. Nkuo artfully handled the sacred bargain when he rendered the spirit of the negotiations to reporters: “It is beyond money, beyond value. It is the heart of the Kom, what unifies the tribe, the spirit of the nation, what holds us together. It is not an object for sale, and could not be” (Ferreti, 1973).

The rise of a “stick of wood” to power

So the Afo-A-Kom had to be returned, not because it was stolen property, but because it was a “sacred thing.” Was Nkuo exaggerating its value at home and was he aware of the effect of his own discourse on the subsequent meaning of the object for Cameroonians? The extraordinary and celebrated return of the stolen “stick of wood”, the price it had been assigned in New York, the range of people and institutions involved in its repatriation, and the panegyric of reporters could only make this tale come true. Interestingly, the rumour spread in Cameroon, particularly in Njinikom, that the Americans had been either bewitched by the statue, or else that the stick of wood had “caused a stir in a modern Western nation because it was so powerful” (Shanklin, 1990). Intellectual circles in Cameroon would later argue that the Americans had become victims of their excessive piety for having endowed the statue with spiritual value.

The first time I came across the Afo-A-Kom story was in 2005 during fieldwork in Mankon, a nearby chiefdom. It was there that I read Paul Nkwi’s version. A native of Njinikom, Nkwi used to work at Yaoundé’s university as a historian and anthropologist during the repatriation. In 1975 he wrote a piece for the *Abbia* journal that was intended to give the historical background of the event. His article was sarcastically entitled “The Return of a Stolen

contre toute ouverture mercantile ou esthétique. Autrement dit, la statue n’aurait pas été retournée en tant que simple objet appartenant à quelqu’un. Thaddeus Nkuo, un natif de Kom et premier secrétaire de l’ambassade du Cameroun à Washington à cette époque, était le premier à avancer cette idée de sacralité. C’était lui aussi qui avait nommé la statue « Afo-A-Kom », « une chose de Kom », alors qu’au village même, elle n’avait jamais eu un nom particulier. En fait très peu de gens étaient au courant de sa présence et au palais elle était simplement enregistrée en tant que figure masculine d’un ensemble de trois statues sculptées par Fo Yu au cours de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle (Nkwi, 1995). Nkuo a traité avec une dextérité incomparable cette affaire de sacré lorsqu’il a rendu l’esprit des négociations aux journalistes : « Ce n’est pas une question d’argent ou encore d’une valeur donnée. Il s’agit du cœur même de Kom, de ce qui unit la tribu, de l’esprit de la nation, de ce qui nous tient les uns aux autres. Il ne s’agit donc pas d’un objet à vendre et il n’en serait pas question. » (Ferreti, 1973).

L’ascension au pouvoir d’un morceau de bois

La statue Afo-A-Kom devait donc être rendue non pas parce qu’elle était une propriété volée mais parce qu’elle représentait une « chose sacrée ». Est-ce que Nkuo avait exagéré sa valeur dans son pays d’origine ? Était-il conscient de l’effet de son propre discours sur la signification ultérieure de cet objet pour les Camerounais ? Le retour extraordinaire et célébré de cette « pièce en bois », le prix qui lui avait été assigné à New York, le nombre de personnes et d’institutions impliquées dans son rapatriement et les éloges des journalistes ne pouvaient que faire en sorte que cette fable devienne une réalité. Curieusement, au Cameroun et tout particulièrement à Njinikom, la rumeur s’était répandue que les Américains avaient été soit ensorcelés par la statue, ou que la puissance de la pièce de bois « avait causé une grande agitation dans le monde moderne occidental » (Shanklin, 1990). Par contre, dans des cercles intellectuels camerounais, l’idée s’était cristallisée

God”, and he argued that “although the whole set seems to portray the royal household and the king’s political status, it is [...] doubtful if it had any religious or ritual importance”. However, it was too late to argue in favour of it possibly not being a sacred object, because meanwhile Furman had been compensated a bit less than half the advertised price of the statue. These funds came from various contributions. Lawrence Gussman of Scarsdale, a New-York-based “collector of African art and a man moved to good deeds by humanitarian zeal” (Ellis, 1974), who was also the President of the International Association of Albert Schweitzer Hospital in Lamburu, Gabon, gave a major contribution. Warren Robbins, the director of the Museum of African Art in Washington coordinated negotiations. Other contributions came from Warner-Lambert & Co., a pharmaceutical firm, National Geographic Society, and General Telephone and Electric Co.

The return to the village

Upon its arrival in Cameroon, the Cameroonian government attempted to turn the statue into a “national symbol” and to keep it in Yaoundé, the capital city. Both from inside and outside the country, this intention was construed as illegitimate, not so much due to its “tribal value”, but because this would have castrated the statue of its sacred character. For the American crew that accompanied the statue to its final shrine and for the people in Njinikom, ever more excited at the scoop about a stick of wood of “theirs” bewildering Americans, it was not a question that the statue be kept in Yaoundé. After four months spent on persuading the Fon Nsom Nggue of their desire to transform Afo-A-Kom into Afo-A-Cam, “a thing of Cameroon”, government officials yielded to the pressure and sent the statue back to Kom.

The ceremony of the statue’s reinstatement in Kom in April 1974 was not only to become the celebration of “tribal” Njinikom against “republican” Cameroon, but above all a celebration of propertyless-ness or communitarian value. “Assigned to

que la dotation d’une valeur spirituelle à la statue a fait des Américains les victimes de leur propre piété excessive.

C’est en 2005, lors d’une enquête à Mankon, une chefferie un peu plus au sud de Njinikom, que j’ai pour la première fois entendu parler de Afo-A-Kom. C’est de là que m’est venue la version de Paul Nkwi, un natif de Njinikom qui travaillait à l’université de Yaoundé comme historien et anthropologue à l’époque du rapatriement. En 1975, il a publié un article censé ouvrir sur l’histoire de la statue dans la revue *Abbia*. L’article, sarcastiquement intitulé « Le Retour d’un Dieu volé », soutenait que « bien que l’ensemble de ces statues représente la cour et le statut politique du roi, il est peu probable qu’il ait eu une importance religieuse ou rituelle quelconque ». Mais quoi qu’il en soit il était trop tard pour y voir autre chose que du sacré car, entre temps, Furman avait déjà été compensé avec un peu moins que la moitié du prix annoncé. Ces fonds provenaient de diverses contributions. La majeure contribution était venue de Lawrence Gussmann de Scarsdale, « un collectionneur d’objets d’art africains basé à New York et un homme orienté vers des bienfaits par un grand zèle humanitaire » (Ellis, 1974), et en même temps le président de l’Association Internationale de l’Hôpital Albert Schweitzer à Lamburu au Gabon. Warren Robbins, le directeur du Musée d’Art Africain à Washington avait coordonné les négociations. D’autres contributions venaient de Warner-Lambert & Co., une firme pharmaceutique, mais aussi de la National Geographic Society et de la General Telephone and Electric Co.

Le retour au village

Voulant transformer la statue en un « symbole national », le gouvernement camerounais a tenu à garder la statue dans la capitale Yaoundé dès son arrivée au Cameroun. À l’extérieur comme à l’intérieur du pays cette intention avait été dénoncée comme illégitime ; et ceci non pas forcément à cause de sa « valeur tribale » mais parce que cela aurait signifié nier son caractère sacré. Pour l’équipe d’Américains qui avait

the care of the Fon," Ellis writes, "it becomes the symbol of the history, culture, and traditions of the Kom people". Its value as an art object in the global market became the repressed truth for all parties. "When I visited the Palace in Njinikom to see the statue in 2009 I was confronted with demands that seemed abstruse to me until I met Paul Nkwi a few hours later. He told me that by now Afo-A-Kom has become quasi divine. A proper audience is required in order to "meet" the statue, just as if one was to meet the Fon (the chief). Nkwi left me with the remark that the statue would be better off in the US."



Ellis, William 1974.
"Afo-A-Kom: A Sacred Symbol Comes Home." *National Geographic* (July): 140-48.

Ferreti, Fred 1973.
"The Lost Totem."
Times, Monday, November 5.

Nkwi, Pierre Nchoji 1975.
"The Return of a Stolen God."
Abbia, No 29-30: 121-28.

Northern, Tamara 1976.
"Book review: *Afo-A-Kom: Sacred Art of Cameroon* by Fred Ferreti."
African Arts, Vol. 9, No. 3 (April): 87-88

Shanklin, Eugenia 1990.
"The Odyssey of the Afo-a-Kom."
African Arts, Vol. 23, No. 4, Special Issue: Portraiture in Africa, Part II (October): 62-96.

accompagné la statue jusqu'à son reliquaire final à Njinikom, et pour les villageois, davantage émus par cette sensation forte qu'avait provoqué un morceau de bois de chez eux et qui avait pu affoler les Américains, il n'était pas question que la statue reste à Yaoundé. Après avoir essayé de convaincre Fon Nsom Nggue pendant trois mois de l'idée de transformer Afo-A-Kom en Afo-A-Cam, « une chose du Cameroun », les fonctionnaires du gouvernement, face à la double pression, ont abandonné l'idée et ont enfin accepté de renvoyer la statue à Njinikom.

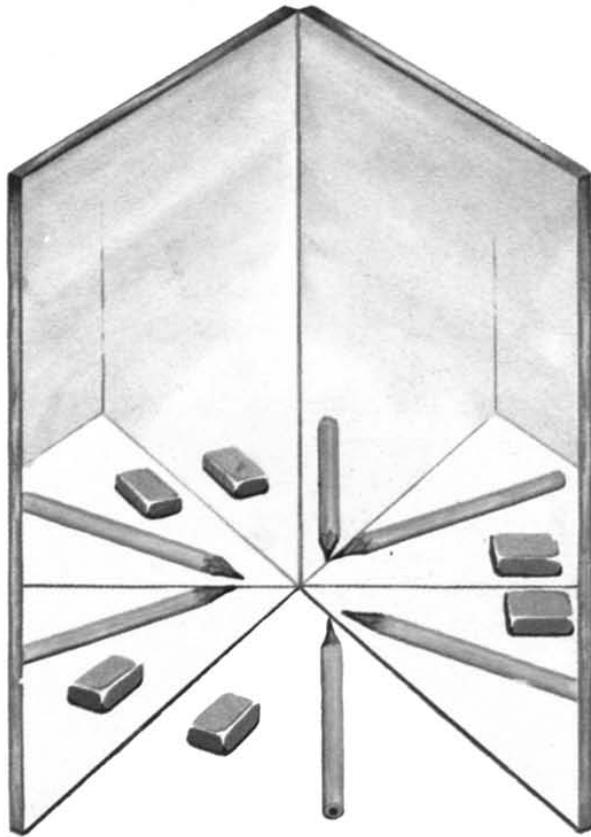
La cérémonie de la réinstallation de la statue à Kom en avril 1974 n'allait pas seulement se transformer en la célébration d'un Njinikom « tribal » vis-à-vis d'un Cameroun « républicain », mais avant tout en la célébration de la dénégation propriétaire, autrement dit en la célébration de la « valeur communautaire ». « Remise au Fon pour sa protection, elle devient le symbole de l'histoire, de la culture et des traditions du peuple Kom », écrivait Ellis. Sa valeur comme un objet d'art sur le marché global allait ainsi devenir la vérité refoulée par toutes les parties. Lorsque j'ai voulu voir la statue lors de ma visite au palais du Fon en 2009, j'ai été confronté à des exigences qui m'ont semblé absurdes jusqu'au moment où j'ai rencontré Paul Nkwi quelques heures plus tard. Il m'a alors expliqué que Afo-A-Kom était presque devenu une représentation divine. Pour voir la statue, il fallait maintenant demander une vraie audience comme s'il s'agissait de « rencontrer » le Fon lui-même. Nkwi me laissa avec la remarque finale qu'il aurait mieux valu que la statue soit aux États Unis.



POUKA M'BAGUE LOUIS-MARIE
Président de l'association des Poètes et Ecrivains Camerounais,
né en 1910.







Pleurs sincères

Ô France, ô notre mère, ô notre unique espoir

Non tu ne mourras pas...Triomphante et sereine,

Tu demeures pour nous la providence du Noir

La Nation élue qu'un monde fit reine

(...)

Sainte France, gloire à ton nom !

Nous t'aimons comme notre mère

Car c'est à toi que nous devons

La fin de nos vieilles misères



The previous six pages belong to the series "A Vague Uneasiness" (since 2010).

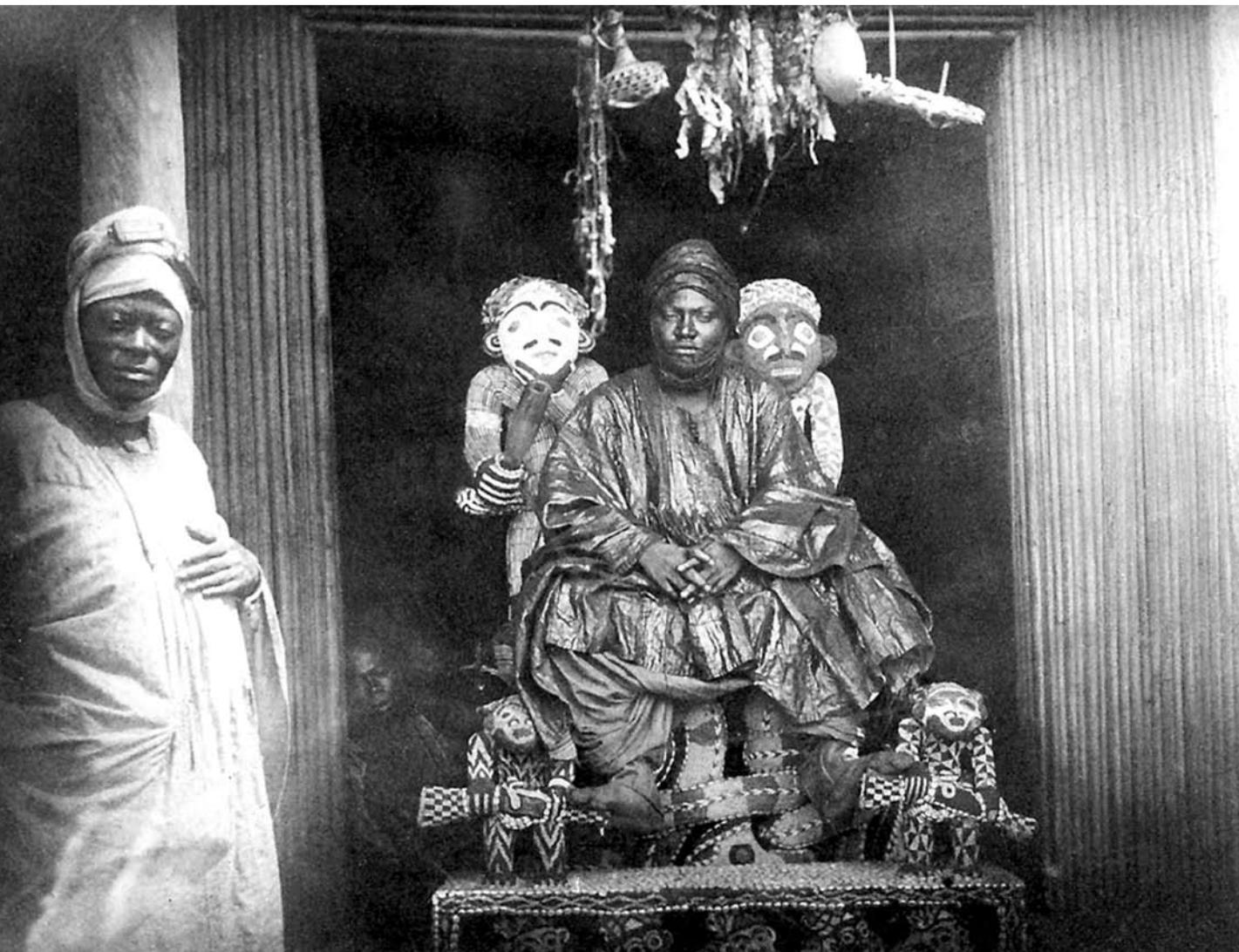
Louis-Marie Pouka-M'Bague (1910 – 1994) was a Cameroonian writer and poet who advocated the assimilation of the Cameroonian people into the culture of the French colonisers. Convinced of the superiority of the French culture and lifestyle, he moved to France in 1940. However, French society did not correspond to his idealistic expectations and so he returned to Cameroon in the 1950s, disillusioned. His poems – previously an ode to French culture and colonial ideology – now became characterised by a 'vague uneasiness' and a questioning style of writing. Soon after his return to Cameroon, Pouka-M'Bague started identifying with the Black Liberation Movement. Nowadays he is celebrated as a national poet in Cameroon. The poem "Pleurs sincères" (1943) that features in parts in this contribution is one of his last 'French poems'.

The work of Paul Hendrikse (born in the Netherlands in 1977, living in Berlin) often builds on his fascination with individuals who occupy a speculative or over-determined place in history. For his projects, Hendrikse deploys such an individual as a guide towards a process of extensive research and intense artistic collaboration, be it with photographers, authors, actors, or philosophers.

Les pages précédentes font partie de la série « A Vague Uneasiness » (depuis 2010).

Louis-Marie Pouka-M'Bague (1910 – 1994) était un écrivain et poète camerounais en faveur de l'intégration des Camerounais à la culture des colonisateurs français. Convaincu que la culture et le mode de vie français étaient supérieurs, il s'est installé en France en 1940. Néanmoins, la société française ne correspondant pas à ses attentes idéalistes, il est rentré dans son pays dans les années 1950, désenchanté. Ses poèmes – auparavant un hommage à la culture française et à l'idéologie coloniale – sont dès lors caractérisés par un 'vague malaise' et un style d'écriture interrogateur. Peu après son retour au Cameroun, Pouka-M'Bague commença à s'identifier au Black Liberation Movement. Le poème, « Pleurs sincères » (1943), dont les extraits figurent dans cette contribution, fait partie de ses derniers 'poèmes français'.

Le travail de Paul Hendrikse, qui est né au Pays-Bas en 1977 et habite à Berlin, se base sur sa fascination pour des individus occupant une position spéculative ou surdéterminée dans l'histoire. Pour ses projets, il utilise un individu de ce type comme guide en direction d'un processus de recherche extensive et d'intense collaboration artistique avec des photographes, des auteurs, des acteurs ou des philosophes.



1

King Njoya sitting on his beaded throne in front of his palace, photograph by Hans von Ramsay, 1902 in Fouban (Courtesy Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig).

Le roi Njoya assis sur son trône perlé en face de son palais, photographié par Hans von Ramsay, 1902 à Fouban (Courtesy Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig).

**The Appropriation of the Other:
Following a Royal Throne from
Bamum to Berlin**

**L'Appropriation de l'Autre : Sur la
trace du Trône Royal du pays Bamoun
jusqu'à Berlin**

In 1908, King Ibrahim Njoya, the young ruler of the Bamum kingdom in the Cameroon Grassfields, gave his father's throne to the German Emperor Wilhelm II as a gift.¹ The artifact would later become one of the centerpieces of the Africa collection in the Ethnologische Museum (formerly the Museum für Völkerkunde) in Berlin. This unusual gift characterises the special relationship between the Bamum people and the German colonisers: a multidimensional appropriation of ideas, practices and objects. Once removed from its cultural context, a process of museumisation and aestheticisation of the throne began, both in Germany and in Bamum. The photographs in this essay, spanning more than a hundred years, demonstrate the complex history of the throne's display and its political significance.

The First Glance

When the first colonialists and traders arrived in Bamum in 1902, they took the earliest known photographs of King Njoya and the beaded throne inherited from his father Nsangu. The throne stands in a doorway that is decorated with ritual objects and herbal protective medicines. King Njoya wears Haussa-style attire, signalling his political alliance with the Islamic Fulbe in the North. Complete with a consultant and a child sitting in the dark, this image has a spontaneous feel. Its publication in the popular magazine *Globus* in 1905 marked the beginning of the "hunt for the original" of the throne by ethnological museums, like the one in Berlin. In order to enhance the appearance of Njoya as an exemplary exotic ruler and a noble savage, the image was cropped such that in the end only the ritual objects frame the king.

En 1908, le roi Ibrahim Njoya, le jeune souverain du royaume Bamoun dans les Grassfields du Cameroun, a fait cadeau du trône hérité de son père à l'empereur allemand Guillaume II¹. Cet objet d'art deviendra par la suite une des pièces maîtresses de la collection africaine au Ethnologisches Museum à Berlin (précédemment Museum für Völkerkunde). Ce cadeau extraordinaire caractérise les relations particulières entre le peuple bamoun et les colonisateurs allemands : une appropriation multidimensionnelle d'idées, de pratiques et d'objets. Dès que le trône eut quitté son « habitat », il commença à faire l'objet d'un processus d'esthétisation en Allemagne et aussi au Bamoun. Les photographies présentées dans cet essai couvrent une période de plus de cent ans et illustrent l'histoire complexe de la mise en scène du trône avec ses implications politiques.

1

Le premier regard

Lorsque les premiers colonisateurs et commerçants allemands sont arrivés au Bamoun en 1902, ils ont pris les premières photos connues du roi Njoya et du trône perlé qu'il avait hérité de son père Nsangu. Le trône se trouve placé dans un couloir décoré par des objets rituels et des herbes médicales de protection. Le roi Njoya y est habillé dans un style Haussa signalant ainsi son alliance avec les Foulbés installés au nord du pays. Entouré par un consultant et un enfant assis dans l'obscurité, cette image dégage quelque chose de spontané. Sa publication dans le magazine *Globus* en 1905 marque le début de la « chasse à l'original » du trône par des musées d'ethnologie comme celui de Berlin. Pour mettre en relief l'apparence de Njoya comme celle d'un maître exotique et d'un noble sauvage, l'image a été arrangée de telle manière que le roi soit finalement auréolé seulement par des objets rituels.



2

King Njoya presents the throne as a gift for the German Emperor Wilhelm II, photograph by Johannes Leimenstoll, photo studio Lohmeyer, 1908 in Buea (Courtesy Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin).

Le roi Njoya présente le cadeau destiné à l'empereur allemand Guillaume II, photographié par Johannes Leimenstoll, studio Lohmeier, 1908 à Buea (Courtesy Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin).

In Transition

In light of the violent actions of the German troops against neighbouring chiefdoms, King Njoya decided to treat the colonial rulers with diplomacy. One strategy was the exchange of gifts, traditionally used in the Grassfields to forge alliances between rulers of equal status. In this photograph Njoya presents the throne, along with other gifts for Wilhelm's birthday in 1908. The glass bottle in the hand of one of the figures at the rear of the throne – a luxury item from Europe – was replaced by a beaded drinking horn, since German collectors had expressed disapproval of this “inauthentic” aspect of the throne.

The image illustrates the transition of the throne from an unalienable ritual object and symbol of the Bamum kingdom to a diplomatic gift for the German Emperor. Shot six years after Njoya first encountered the medium of photography, he carefully staged this image. The king and his servants wear army uniforms based on German models but made in Fomban, thus honouring the new political players by way of creative appropriation. However, the short period of European-style military fashion ended in 1909, as Njoya became increasingly disappointed by the German colonial policy and returned to his Islamic allies and their Hausa-style.²

From Copy to Original

Njoya had originally intended to present Kaiser Wilhelm II with a copy of his father's throne. However, since the copy did not get finished in time he gave away the throne he had been using until that time and kept the new version, originally designated for the foreigners, for himself. Many years later this act of improvisation would ignite a debate regarding colonial manipulation, African agency and the authenticity of artifacts.³



3

King Njoya with his new throne at the entrance to his palace, photograph by Marie Pauline Thorbecke, 1912 in Fomban (Courtesy Historisches Fotoarchiv, Rautenstrauch-Joest Museum, Kulturen der Welt, Cologne).

Le roi Njoya avec son nouveau trône devant l'entrée de son palais, photographié par Marie Pauline Thorbecke, 1912 à Fomban (Courtesy Historisches Fotoarchiv, Rautenstrauch-Joest Museum, Kulturen der Welt, Cologne).

2

En transition

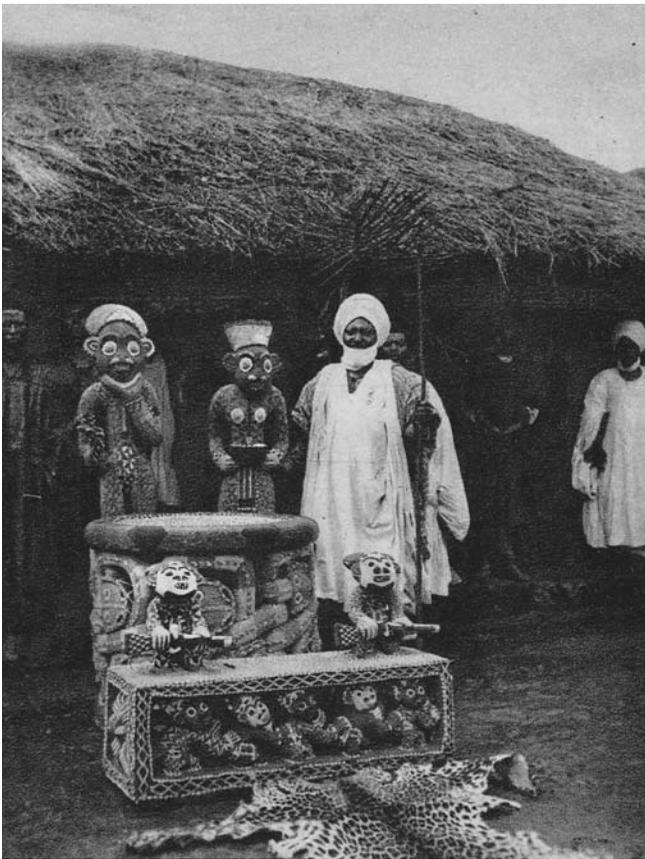
Lors des actions violentes organisées par les troupes allemandes contre les chefferies frontalières du Bamoun, le roi Njoya avait décidé de traiter les dominateurs coloniaux avec diplomatie. L'une de ses stratégies consistait dans l'échange des cadeaux, une pratique traditionnelle dans les Grassfields pour créer des alliances entre les souverains du même rang. Sur cette photo, Njoya présente le trône avec d'autres cadeaux pour l'anniversaire de l'empereur Guillaume II en 1908. La bouteille en verre dans la main de l'une des figures au fond du trône – un objet de luxe de provenance européenne – a été remplacée par une corne perlée puisque les collectionneurs allemands avaient exprimé un mécontentement à cause de cet aspect « non authentique » du trône.

La photo illustre bien le passage du trône du statut d'objet rituel inaliénable et symbolique du royaume bamoun à un cadeau diplomatique destiné à l'empereur allemand. Six ans après sa première expérience avec la photographie, Njoya avait bien mis en scène ce cliché : le roi et ses serviteurs portent des uniformes militaires dans le style allemand mais fabriqués à Fomban, honorant ainsi les nouvelles forces politiques par le biais de l'appropriation créative. Mais la brève période du style militaire européen s'est achevée en 1909 lorsque, Njoya était de plus en plus déçu par la politique coloniale allemande et a ainsi renoué avec ses alliés islamiques et leur style Hausa.²

3

De la copie vers l'original

À l'origine, Njoya avait l'intention de donner à l'empereur Guillaume II une copie du trône de son père. Mais comme cette copie n'a pas été prête à temps, il a décidé de lui faire cadeau du trône qu'il avait utilisé jusqu'à ce moment et de garder pour lui-même la nouvelle version destinée aux étrangers. Cette improvisation déclenchera beaucoup d'années plus tard un débat sur la manipulation coloniale, la capacité d'initiative des



4

Postcard of Sultan Njoya and his throne, Société des Missions Évangéliques de Paris, anonymous photographer, approx. 1920 in Fomban (Courtesy of Michaela Oberhofer).

Carte postale présentant Sultan Njoya et son trône, Société des Missions Évangéliques de Paris, photo anonyme, autour de 1920 à Fomban (Courtesy Michaela Oberhofer).

But in fact, the Bamum never perceived the new throne as a copy, since it had been legitimated through ritual usage and its beaded decoration.

Seated on the new throne, Njoya is met by a servant with a gesture of obedience and respect. By now, King Njoya used photography for his political aims: he was not only aware of how he wished to be presented, but he also experimented with the new technique. This innovative ruler was interested in modern technologies like photography as a visual tool for the “inscription of history and memory” so important to the royal art of Bamum.⁴

In the Foreground

At the beginning of the 20th century, King Njoya and the Bamum 4 posed for many mass-produced postcards distributed not only in Germany and later in France, but also in Cameroon. The above exemplar is remarkable in that it features an empty throne in the foreground with Njoya in the background. Paradoxically, the object had become more important than its owner. Njoya’s dress emphasizes his new Islamic belief and his political orientation, for which he was criticised by the French colonialists.

This photograph was taken in the 1920s, when King Njoya’s power declined thanks to the French take-over of Bamum. Taking into account Njoya’s awareness of self-presentation, posing with this famous icon of Bamum art can be interpreted as an attempt to hark back to the zenith of his rule.⁵

Africains et de l’authenticité des objets.³ Mais en réalité, les Bamouns n’avaient jamais considéré le nouveau trône comme une copie puisqu’il a également été légitimé par les rituels d’usage et par sa décoration perlée. Assis sur le nouveau trône, Njoya est salué par un servent avec un geste d’obéissance et de respect. À cette époque, le roi Njoya utilisait la photographie à des fins politiques : il n’était pas seulement conscient de la manière dont il souhaitait être présenté, il faisait aussi lui-même des expériences avec cette nouvelle technique. L’ingénieur souverain s’intéressait aux technologies modernes telles que la photographie pour s’en servir comme instrument visuel au service de l’histoire et de la mémoire – des aspects qui occupent une place de très grande importance dans l’art royal du Bamoun.⁴

Au premier plan

Au début du 20e siècle, le roi Njoya et les Bamouns en général posaient sur beaucoup de cartes postales qui étaient produites en masse pour être distribuées non seulement en Allemagne et plus tard en France, mais aussi au Cameroun. L’exemple ci-dessus est d’un intérêt particulier parce qu’il montre au premier plan un trône vide avec le roi Njoya en arrière-plan. Paradoxalement, l’objet y était devenu plus important que son propriétaire. L’habillement du roi Njoya montre ostensiblement sa nouvelle croyance en la religion musulmane et aussi ses orientations politiques que les nouveaux colonisateurs français lui reprochaient. Cette photo a été prise au cours des années 1920 lorsque le pouvoir du roi Njoya s’effondrait en conséquence de l’occupation du Bamoun par les Français. Compte tenu de la grande conscience de Njoya pour sa propre mise en scène, le fait de poser avec cet objet symbolique de l’art bamoun peut être interprété comme une tentative de rappeler le zénith de son pouvoir.⁵



5

The throne in the newly opened exhibition section of the Museum für Völkerkunde of 1926, anonymous photographer, 1926 in Berlin (Courtesy Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin).

Le trône dans la nouvelle scénographie du Museum für Völkerkunde de 1926, photographe inconnu, 1926 à Berlin (Courtesy Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin).

Arte/fact

For the first few years at Berlin's Museum für Völkerkunde Njoya's gift was valued for its ethnographic relevance and as a colonial trophy, but aesthetically it was considered "unpleasant" and "barbaric". Yet, once the artists of the expressionist movement, like Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde and Max Pechstein instigated a shift in the perception of African artefacts, the throne gained the status of an artwork.⁶ As a consequence, in the new, 1926 display it was presented as such, on a pedestal surrounded by other objects from Cameroon.

This process of museumisation and aestheticisation continues today. Since 2005, the throne sits, dramatically lit, at the heart of the "Art from Africa" section of the Ethnologische Museum in Berlin. Since older ethnographic norms and art historical concepts have been brought into question by contemporary scholarship (like "one tribe = one style" or the notion of collective authorship), the creator of the throne, the Nguot-artist Nji Nkome and his colleagues, are credited in exhibitions today.⁷

At the Humboldt-Box in Berlin an exhibition (curated by the author) sheds light on the cultural biography and the shifts in meaning of the throne through multiple and partly controversial perspectives since 2011.

Living Museum

Already in pre-colonial times the king's collections of objects were indicators of his power, wealth and reputation in the Cameroon Grassfields. Also royal regalia, ritual objects, tributes from subjects, gifts from neighbouring kings and war trophies were preserved in the palace of Foumban. This "treasure chamber" was transformed into the "Palace Museum" in the 1920s.⁸ Objects formerly reserved



6

The throne as masterpiece in the actual exhibition "Kunst aus Afrika", photograph by Peter Junge, 2005 in Berlin (Courtesy Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin).

Le trône présenté comme un chef-d'œuvre dans l'exposition actuelle intitulée « Kunst aus Afrika », photo de Peter Junge, 2005 à Berlin (Courtesy Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin).

5 6

Arte/fact

Pendant ses premières années au Museum für Völkerkunde de Berlin, le cadeau de Njoya était apprécié à la fois pour son importance ethnographique et en tant que trophée colonial, mais, du point de vue esthétique, il était considéré comme un objet « déplaisant » et « barbare ». Toutefois, quand les artistes liés au mouvements expressionniste, tel que Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde et Max Pechstein ont provoqué un changement dans la perception des artefacts africains, le trône a acquis le statut d'oeuvre d'art.⁶ En conséquence, à partir de la nouvelle disposition de 1926, il a été présenté sur un piédestal entouré par d'autres objets d'origine camerounaise.

Ce processus de muséalisation continue de nos jours. Depuis 2005, le trône, dramatiquement illuminé, se trouve au cœur de la section « Kunst aus Afrika » (Art de d'Afrique) du Ethnologisches Museum de Berlin. La recherche récente ayant remis en question les normes de l'ethnographie (tel que le principe de « une tribu = un seul style » ou la notion de la création collective), le créateur du trône, le Nguot-artiste nji Nkome et ses collègues sont désormais crédités dans les expositions.⁷ À la Humboldt-Box de Berlin, une exposition dont l'auteur est la commissaire met en lumière la biographie culturelle du trône et les changements de sa signification à travers des perspectives multiples et en partie controversées depuis 2011.

7

Musée vivant

Bien avant le début de la période coloniale, la collection d'objets par les rois bamouns était déjà considérée comme un indicateur de pouvoir, de richesse et de réputation dans les Grassfields du Cameroun. Il y avait également, au palais de Foumban, des trésors royaux avec des objets rituels, les tributs des sujets, des cadeaux faits par des rois avoisinants et des trophées de guerres. Cette « salle des trésors » a été transformée en



7

Postcard of the Palace Museum, National Tourism Administration, anonymous photographer, second half of the 20th century à Foumban (Courtesy of Michaela Oberhofer).

Carte postale du Musée du Palais, Commissariat Général au Tourisme, photographe anonyme, deuxième moitié du 20e siècle à Foumban (Courtesy de Michaela Oberhofer).



8

El Hadj Mbombo Njoya on the throne of his ancestor, photograph by Rainer Wolfsberger, Zurich 2008 (Courtesy Rietberg Museum).

El Hadj Mbombo Njoya sur le trône de son ancêtre, photographié par Rainer Wolfsberger, Zurich 2008 (Courtesy Rietberg Museum).

for certain Bamum groups and events were now accessible to a broader public and soon became a tourist attraction. But the Foumban's Palace Museum is a "living museum": the objects are used still for festivities, celebrations and representational purposes. In this postcard from the museum the throne is not presented on its own, but – as in ceremonies – as part of an ensemble with two elephant tusks and a lion or leopard skin in front. The display features Njoya's intelligent politics of changing alliance and creative appropriation: a coloured photograph shows him in his Prussian-style military dress, next to his embroidered cape in Islamic style, while a skull rests on the steps – likely a reference to one of his ancestors, servants or enemies. Some books and a textile on the floor recall Njoya's achievements as the inventor of the Bamum script and as an innovator in the textile sector, while the two-figure throne represents the glorious past of the people of Bamum.

Re-appropriation

This picture of the current Sultan of the Bamum kingdom, His Majesty Sultan El Hadj Ibrahim Mbombo Njoya was taken during an opening at Zurich's Rietberg Museum. At the request of journalists, the Sultan sat down on the throne of his great grandfather Nsangu. Entirely aware that he was transgressing European museum etiquette, the Sultan seized the opportunity for a spontaneous act of re-appropriation. Here, the attendant's gesture of obedience and respect is no longer directed at the master (see fig. 3), but directly to the camera. Later the Sultan "affirmed the throne's important role as a messenger of Bamum history and creativity".⁹

« Musée du Palais » au cours des années 1920.⁸ Des objets réservés auparavant à certains groupes bamouns devenaient ainsi accessibles au grand public pour devenir par la suite une attraction touristique. Mais le Musée du Palais à Foumban est un « musée vivant » : ses objets sont toujours utilisés lors des festivals, des célébrations et aussi pour des besoins de représentation.

Sur cette carte postale du musée, le trône n'est pas présenté tout seul, mais - comme dans les cérémonies - comme faisant partie d'un ensemble avec deux cornes d'éléphant et une peau de lion ou de léopard devant lui. Cette manière d'exposer montre l'intelligence politique de Njoya dans le changement de ses alliés et dans son appropriation créative : une photo en couleur le montre dans un uniforme militaire de style Prussien, à côté de lui une cape brodée en style islamique et un crâne à ses pieds - probablement une référence à l'un de ses ancêtres, servants ou ennemis. Quelques livres et tissu sur le sol rappellent ses réussites telles que l'invention de l'écriture bamoune et l'implémentation de l'industrie textile alors que le trône à deux figures représente le passé glorieux du peuple bamoun.

8

Réappropriation

Cette photo montre l'actuel sultan, Sa Majesté le Sultan El Hadj Ibrahim Mbombo Njoya pendant un vernissage au Rietberg Museum de Zurich. À la demande des journalistes, le Sultan avait pris place sur le trône de son grand-père Nsangu. Bien conscient de la transgression de l'étiquette muséale européenne, le Sultan a profité de cette opportunité pour faire un acte de réappropriation spontané. Ici, le geste d'obéissance du serviteur ne se dirige plus vers le maître (voir photo 3), mais directement vers la caméra. Plus tard, le Sultan a souligné le rôle important du trône comme messenger de l'histoire du pays bamoun et de sa créativité.⁹



9

Group of brass figures presented by the current Sultan to the Ethnologische Museum, photograph by Michaela Oberhofer, Foumban 21st century (Courtesy Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin).

Groupe de figures en cuivre présenté par l'actuel Sultan au Ethnologisches Museum, photo prise par Michaela Oberhofer, Foumban 21e siècle (Courtesy Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin).

Politics in Art

My final chapter on the history of the throne's display sheds light on this gift's lasting political impact. In this image from 1912 we see the Austrian trader Rudolf Oldenburg placing his foot on the pedestal of the throne. Njoya had to prevent his followers from punishing Oldenburg for this desecration of the throne, a symbol of power. Analogously, critics of colonialism also interpret this scene as an affront.

The scene from the historical photograph was sculpted and cast in bronze in recent years in Foumban, a typical product of the local artisanal market. Together with a print of the photograph, Sultan El Hadj Ibrahim Mbombo Njoya presented this object to the Ethnologische Museum in 2009. Using the same strategy as his grandfather, namely the exchange of gifts, the current ruler of the Bamum, thus recalled the special historical relationships between Germany and Bamum. The new gift was meant to enforce a strong political and cultural commitment by Germany to Bamum, while at the same time subtly evoking the ambivalent history of Njoya's throne.

9 10

La politique dans les arts

Mon dernier chapitre de l'histoire de la mise en scène et de l'imagination du trône traite de l'impact politique qu'a ce cadeau jusqu'à nos jours. On voit sur cette photo de l'année 1912 le commerçant autrichien Rudolf Oldenburg posant son pied sur le piédestal du trône. Njoya a dû empêcher ses fidèles de punir Oldenburg pour cette désacralisation du trône puisqu'il s'agit d'un symbole de pouvoir. Les critiques du colonialisme interprètent cette scène également comme un affront.

Cette scène prise par un photographe de l'époque a été moulée en bronze à Foumban dans le style typique de l'artisanat local. En 2009, le sultan El Hadj Ibrahim Mbombo Njoya a présenté cet objet accompagné de la photo de 1912 au Ethnologisches Museum. En se servant de la même stratégie que son grand-père et notamment de l'échange des cadeaux, l'actuel souverain des Bamouns cherchait à rappeler les relations particulières entre les Allemands et son peuple. Ce nouveau cadeau devait renforcer l'engagement politique et culturel de l'Allemagne pour le Bamoun en évoquant en même temps l'ambivalente histoire du trône de Njoya.



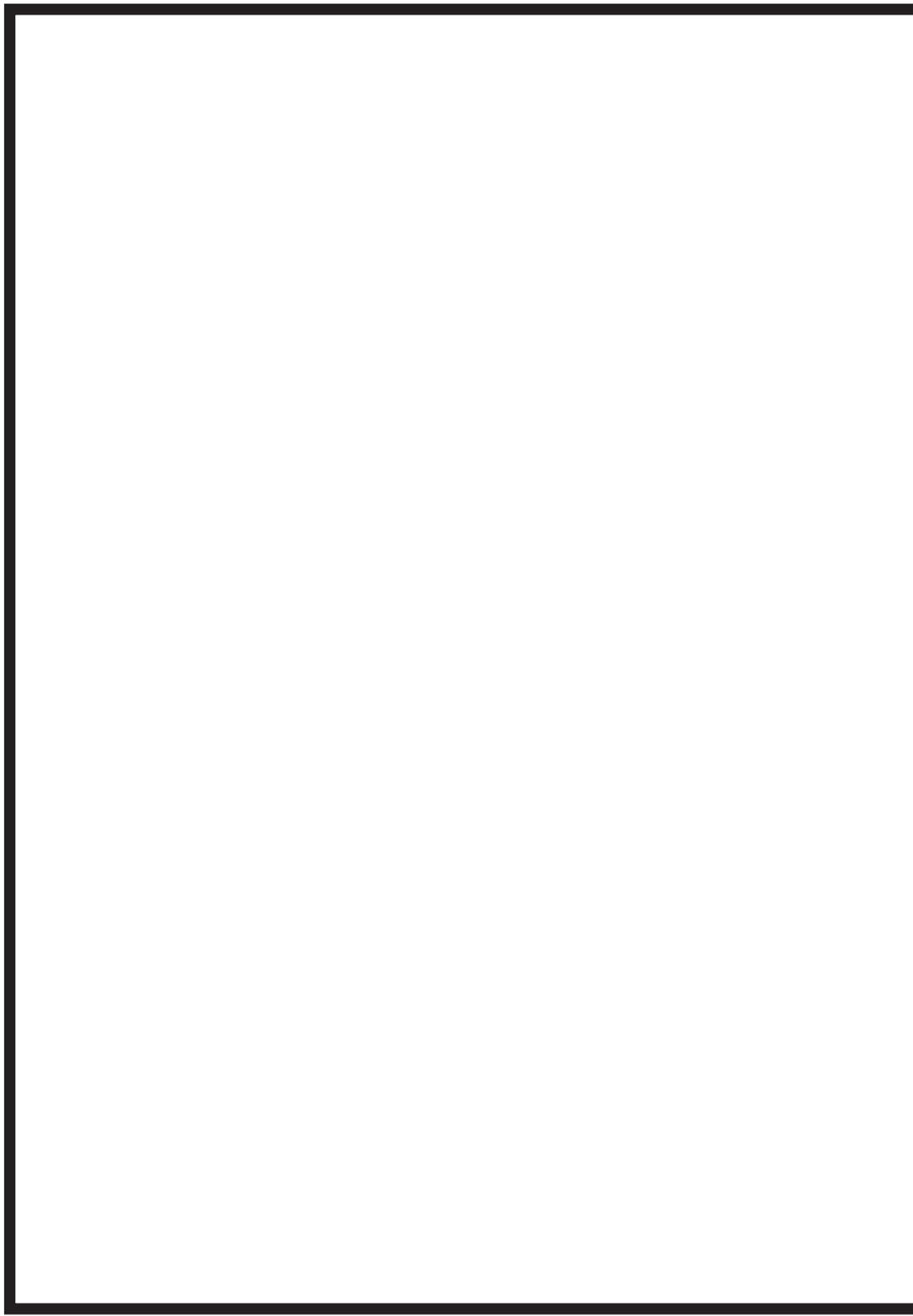
10

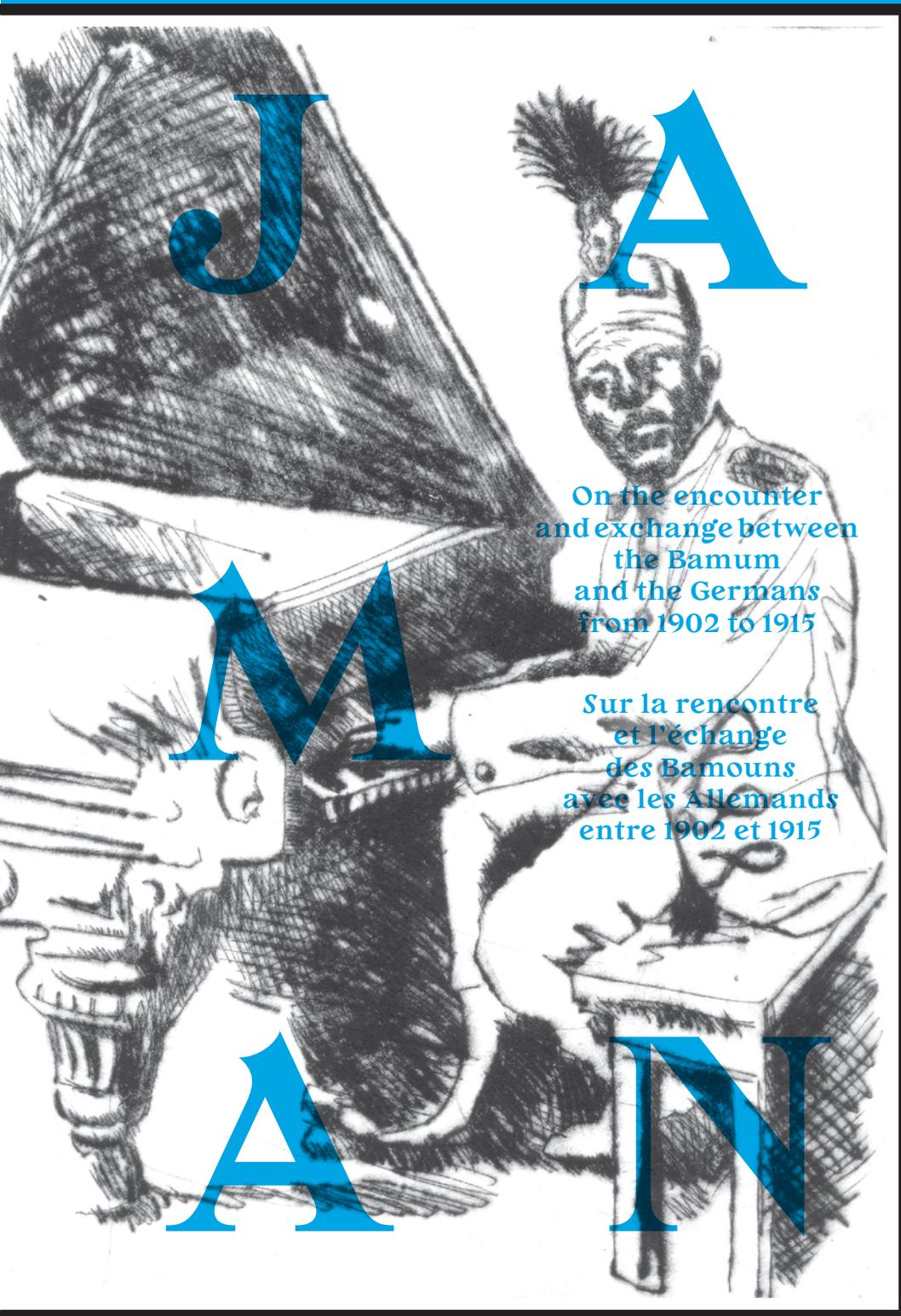
King Njoya and the trader Rudolf Oldenburg, photograph by Helene Oldenburg, Fouban 1912 (Courtesy Basel Mission Archives).

Le roi Njoya et le commerçant Oldenburg, photo prise par Helene Oldenburg, Fouban 1912 (Courtesy Basel Mission Archives).

1 This essay is based on numerous publications by Christraud Geary about the history and arts of Bamum, the biography of the Berlin throne (Geary 1996) and the use of photography in Bamum, for an annotated bibliography see Geary (2011).
 2 On the political aspects of changes in dress in Bamum see Geary (1996b).
 3 For the different positions see Geary (1996a), Heller (in Geary and Njoya 1985: 7), Loumpet-Galitzine (2007), Njoya (1994) and Stelzig (2006).
 4 See Geary (2004: 141, 151; 2007: 96).
 5 Geary (2007b: 98).
 6 Emil Nolde got inspiration from the throne for his oil painting "Mann, Frau und Katze" (1912) by transforming the female twin figure of the throne into a "man" (Loumpet-Galitzine 2007: 10).
 7 See Homberger (2008).
 8 For the history of collecting and representing objects see Geary (1984), Njoya (1994), or Röschen-thaler (1999).
 9 Geary (2011: 52).

1 Cet essai est basé sur plusieurs publications de Christraud Geary sur l'histoire et les arts du Bamoun, l'itinéraire du trône (Geary 1996) et l'usage de la photographie au Bamoun (Geary 1988); pour une bibliographie annotée voir Geary (2011).
 2 À propos des aspects politiques du changement dans l'habillement au Bamoun voir Geary (1996b).
 3 Pour les différentes positions voir Geary (1996a), Heller (dans Geary et Njoya 1985: 7), Loumpet-Galitzine (2007), Njoya (1994) et Stelzig (2006).
 4 Voir Geary (2004: 151).
 5 Geary (2007: 98).
 6 Emil Nolde s'est inspiré du trône pour sa peinture « Mann, Frau und Katze » (1912) en transformant une des figures jumelles du trône en un « homme » (Loumpet-Galitzine 2007: 10).
 7 Voir Homberger (2008).
 8 Pour une histoire de cette collection et sa mise en scène voir Geary (1984), Njoya (1994), ou Röschen-thaler (1999).
 9 Geary (2011: 52).





On the encounter
and exchange between
the Bamum
and the Germans
from 1902 to 1915

Sur la rencontre
et l'échange
des Bamouns
avec les Allemands
entre 1902 et 1915

Christian Hanussek
&
Salifou Lindou
(2010 - 2012)

Jaman

Musical Comedy in Three Acts

SETTING

“Jaman” (Bamum for “the Germans”) is set in Foumban, Cameroon, during German colonial rule. It evolves around the encounter and exchange between the Bamum royal court and German colonial officers, missionaries and traders. This encounter was destined for a tragic ending: the Bamum lost more and more of their sovereignty and the Kaiser’s expansionism ended in World War I with massive devastation and loss of lives. “Jaman” deals with the short period of mutual curiosity and reciprocal interest that matched in some surprising and absurd ways.

CADEAUX SOUS LES TROPIQUES

EN AFRIQUE LE CADEAU EST UNE MARQUE
D'AMITIE. LES ALLEMANDS L'ONT COMPRIS
DANS LEUR COHABITATION AVEC LE PEUPLE
BAMOUN

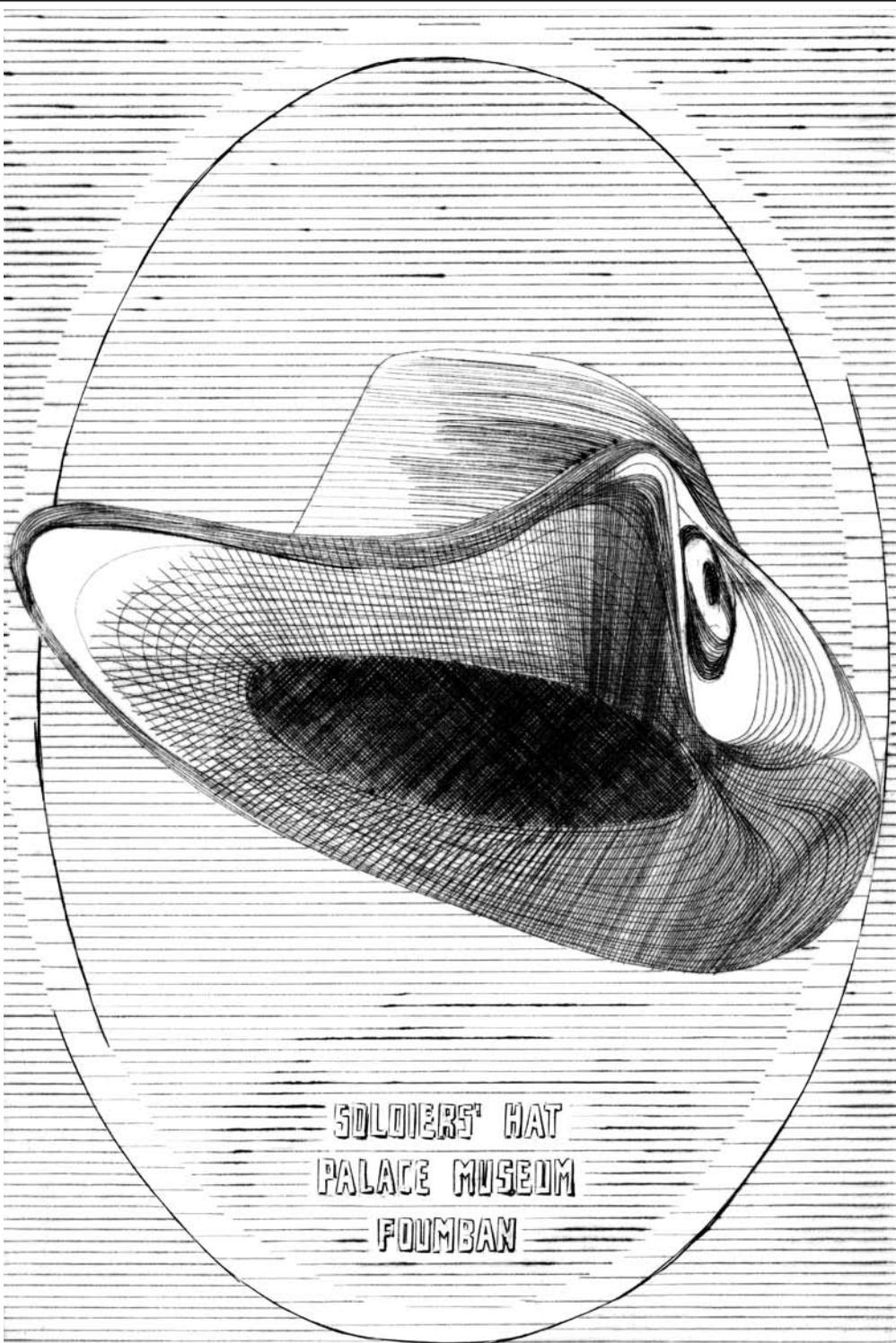


Jaman

Opéra comique en trois actes

SCÈNE

« Jaman » (Bamoun pour « les Allemands ») joue à Foumban, au Cameroun, pendant la colonisation allemande. La pièce évolue autour de la rencontre et de l'échange entre la cour royale Bamoun et des officiers coloniaux allemands, des missionnaires et des commerçants. Cette rencontre était vouée à une fin tragique : les Bamouns, ont perdu toujours davantage de leur souveraineté et la politique expansionniste du Kaiser s'est terminée pendant la Première Guerre Mondiale avec une dévastation massive et une importante perte de vie humaines. « Jaman » s'intéresse à la courte période au cours de laquelle il y a eu une curiosité mutuelle et un intérêt réciproque qui coïncidaient à la fois d'une manière surprenante et absurde.



CAST

Sultan Njoya,
Sultan of Bamum: **Bass**

Princess Ngutane,
Njoya's firstborn
daughter: **Soprano**

Hauptmann Glauning,
leader of the German
Schutztruppe: **Tenor**

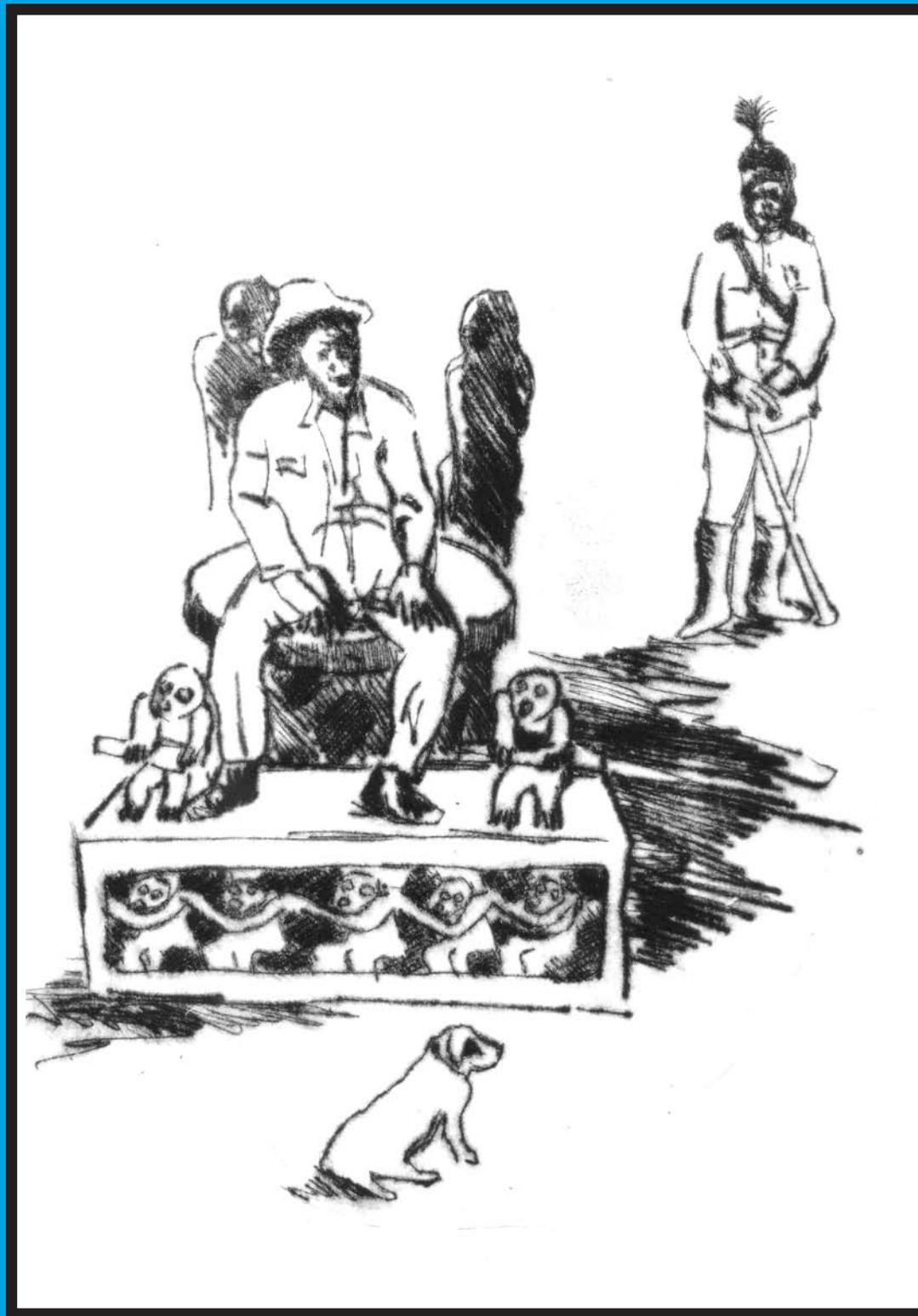
Fräulein Wuhrmann,
missionary, emotionally
attached to "her" Bamum
people: **Mezzo-soprano**

Njapndunke,
Njoya's mother, despotic
to her entourage but
unconditionally devoted
to her son: **Alto**

Rudolf Oldenburg,
trader and passionate
collector of butterflies,
infamous for his irreverent
behaviour and confidant
of Njapndunke: **Baritone**

PRELIMINARY EVENTS

After the Germans claimed Cameroon as their colony in 1884, it took them 18 years to reach Foumban, located some 300 km from the coast. They had heard about the legendary Bamum kingdom, which could trace its history over centuries of continuous reign. Likewise the Bamum had learned about the colonial invasion by European powers that was accelerating throughout Africa at the end of the 19th century. When the Germans finally arrived in Foumban in 1902, the Bamum sovereign, Sultan Njoya, decided to abstain from military resistance and instead open up his sultanate and welcome the invaders. Less interested in keeping up his ancestors' martial traditions than in reform and innovation, he hoped to come to mutual terms with the Germans and profit from this alliance in order to modernize his country and people.



Salifou Lindou: Njoya offre
son trône, 2012.

ACTEURS

Sultan Njoya,
sultan Bamoun : **Basse**

Princesse Ngutane,
la fille aînée de Njoya :
Soprano

Capitaine Glauning,
le chef de la troupe
allemande de protection :
Ténor

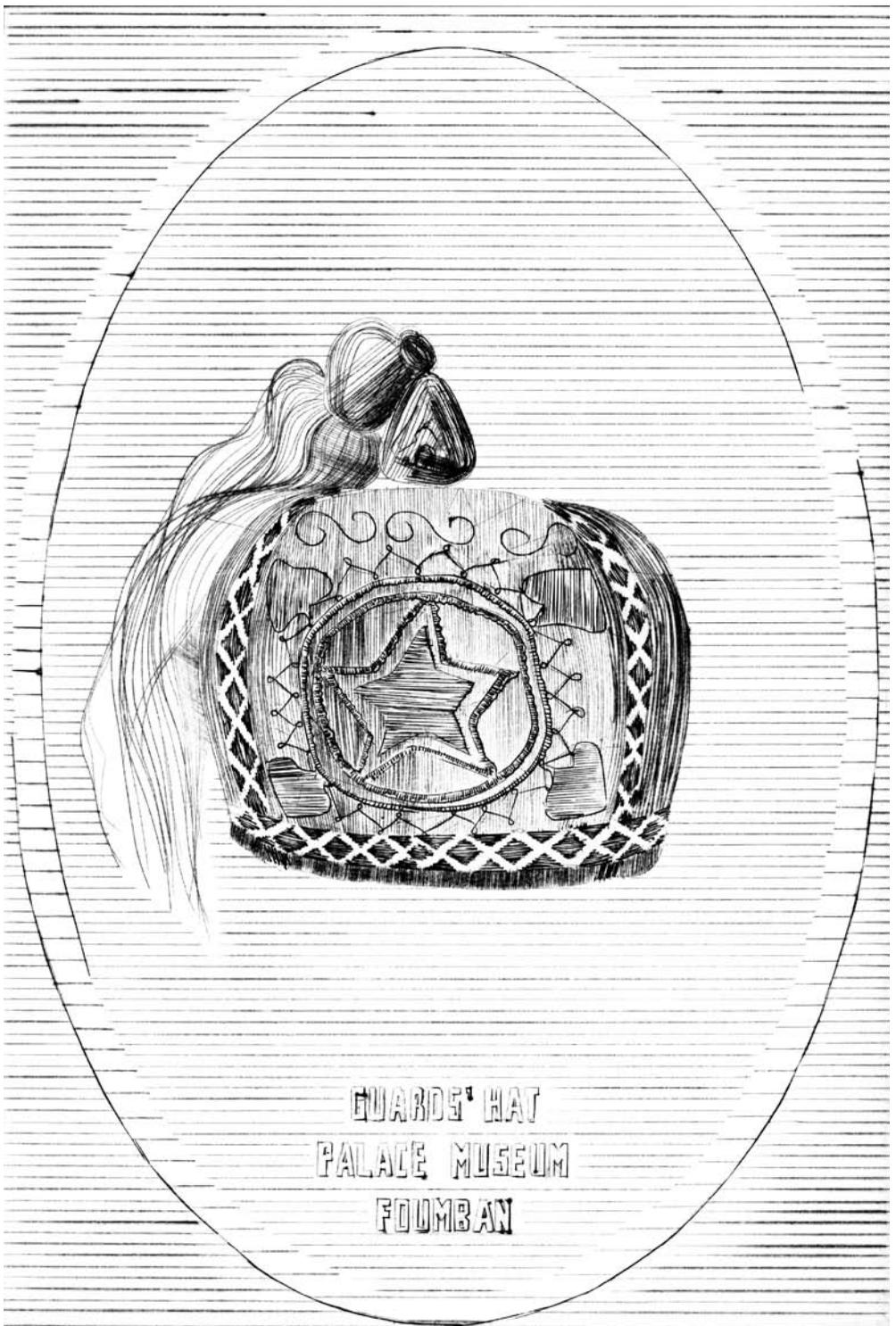
Fräulein Wuhrmann,
missionnaire, émotionnelle-
ment très attachée à
« son » peuple, les Bamouns :
Mezzo-soprano

Njapndunke,
la mère de Njoya, despotique
avec son entourage, mais
absolument loyale à son fils :
Alto

Rudolf Oldenburg,
commerçant et collectionneur
passionné de papillons,
malfamé pour son
comportement insolent et
confident de Njapndunke :
Baryton

ÉVÈNEMENTS PRÉLIMINAIRES

Après que les Allemands aient proclamé le Cameroun leur colonie en 1884, ceux-ci ont passé 18 ans avant d'arriver à Foumban, localité située à 300 km de la côte atlantique. Ils avaient entendu parler du royaume légendaire des Bamouns lequel comportait des traces historiques d'un règne continu à travers des siècles. De leur côté, les Bamouns étaient au courant de l'invasion coloniale par des puissances européennes qui s'accélérait à travers le continent africain vers la fin du 19^e siècle. Lorsque les Allemands étaient finalement arrivés à Foumban en 1902, le sultan Njoya, alors souverain des Bamouns, a décidé de s'abstenir d'une résistance militaire tout en décidant d'ouvrir son sultanat pour recevoir les envahisseurs. Moins intéressé par le maintien des traditions guerrières



The Germans justified their conquest through an alleged dissemination of “culture” and “humanity”, which was in blatant contradiction with their actual behaviour. Their search for an ancient and supposed timeless African culture was disappointed time and again, but with the Bamum they were as close as they could get to such an ideal. Though the African elite had lost their sovereignty, some used compliance with colonial rule to extend their privileged position through new possibilities in trade and the ostentatious consumption of European luxury goods.

FIRST ACT

Battlefield with German and Bamum troops who have beaten the neighbouring Nso people in a joint military campaign.

A choir of German and Bamum soldiers praise each other's courage and bravery and vow eternal friendship between the two people.

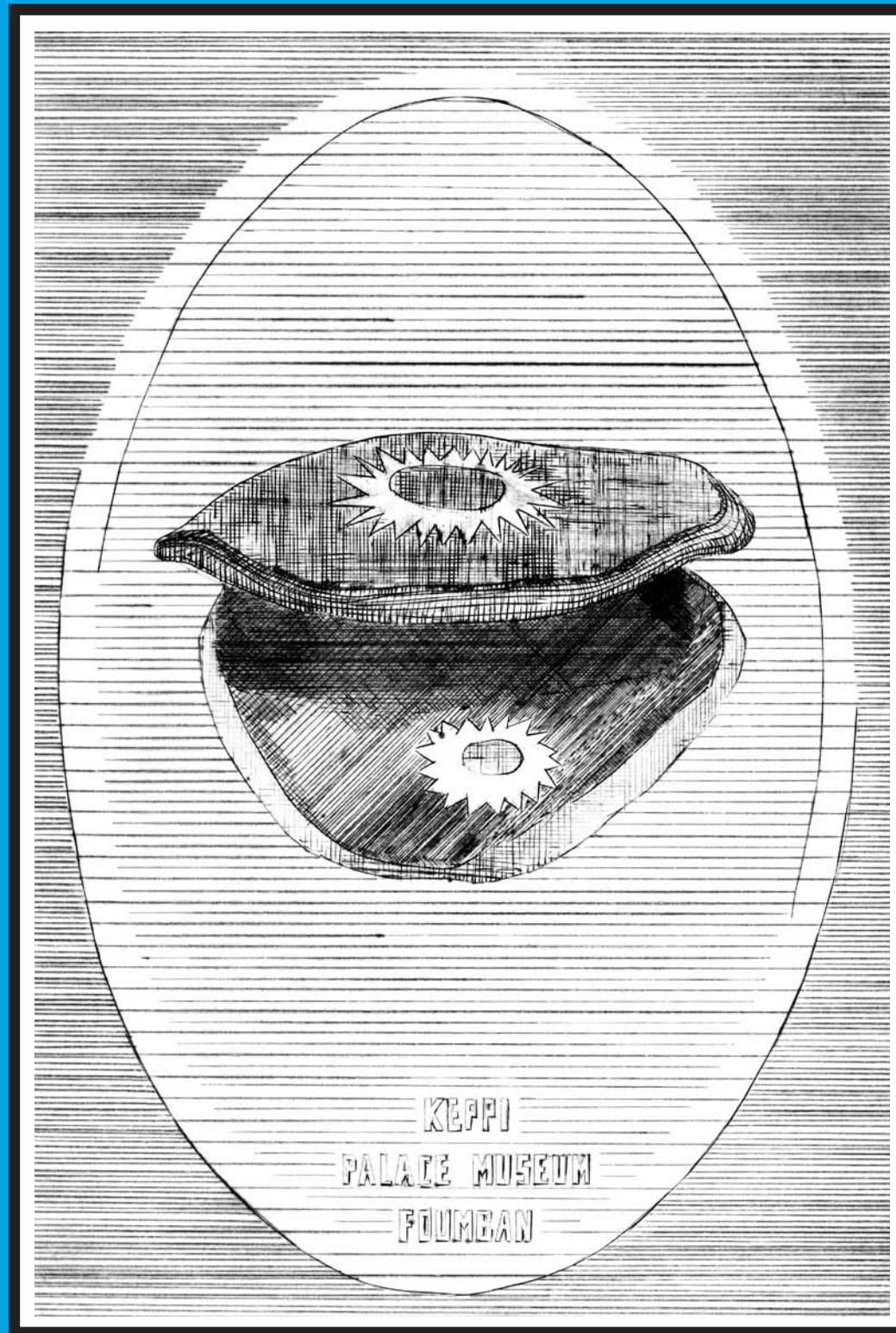
Enter Sultan Njoya and Hauptman Glauning. The latter hands over to Njoya the skull of King Nsangu, Njoya's father, who was defeated and killed by the Nso in a previous war. Njoya is very moved – only after a proper burial would his father's soul find peace.

German messengers bring paintings of Kaiser Wilhelm and his wife Auguste Victoria. Njoya marvels at these images and commissions his court artists to execute a similar portrait of himself. Glauning and Njoya decorate each other with medals to pay tribute to their military alliance and success.

SECOND ACT

Foumban, square in front of the royal palace.

To the left a choir of Hausa traders perform daily prayers. After prayer they lament that Sultan Njoya has allowed Christian missionaries to build a church and school right next to the palace and that more and more slaves seek refuge with the missionaries.



COUP DE POUCE



ancestrales que par les réformes et innovations, il espérait établir des relations avec les Allemands et profiter de cette alliance pour moderniser son pays et son peuple.

Les Allemands justifiaient leur conquête par une soi-disant dissémination de « culture » et « d'humanité », un but en contradiction éclatante avec leur comportement réel. Leur désir de trouver une Afrique ancienne et inaltérée avait été déçu à répétition mais, de par la rencontre avec les Bamouns, ils atteignaient autant que possible cet idéal. Malgré sa perte de souveraineté, l'élite africaine comptait parmi elle des personnes qui utilisaient leur consentement avec la domination coloniale pour élargir leurs positions privilégiés, en poursuivant leurs affaires de commerce et la consommation ostentatoire des marchandises européennes de luxe.

PREMIER ACTE

Champ de bataille avec des troupes allemandes et bamounes qui viennent de battre le peuple voisin des Nso dans une campagne militaire conjointe.

Un chœur de soldats allemands et bamouns exaltent le courage et la bravoure des uns et des autres et promettent une amitié éternelle entre les deux peuples.

Entrent le sultan Njoya et le capitaine Glauning. Ce dernier remet à Njoya la dépouille du roi Nsangu, le père de Njoya qui a été vaincu par les Nso lors d'une guerre précédente. Njoya est très ému car ce n'est qu'après des funérailles appropriées, que l'âme de son père trouvera la paix.

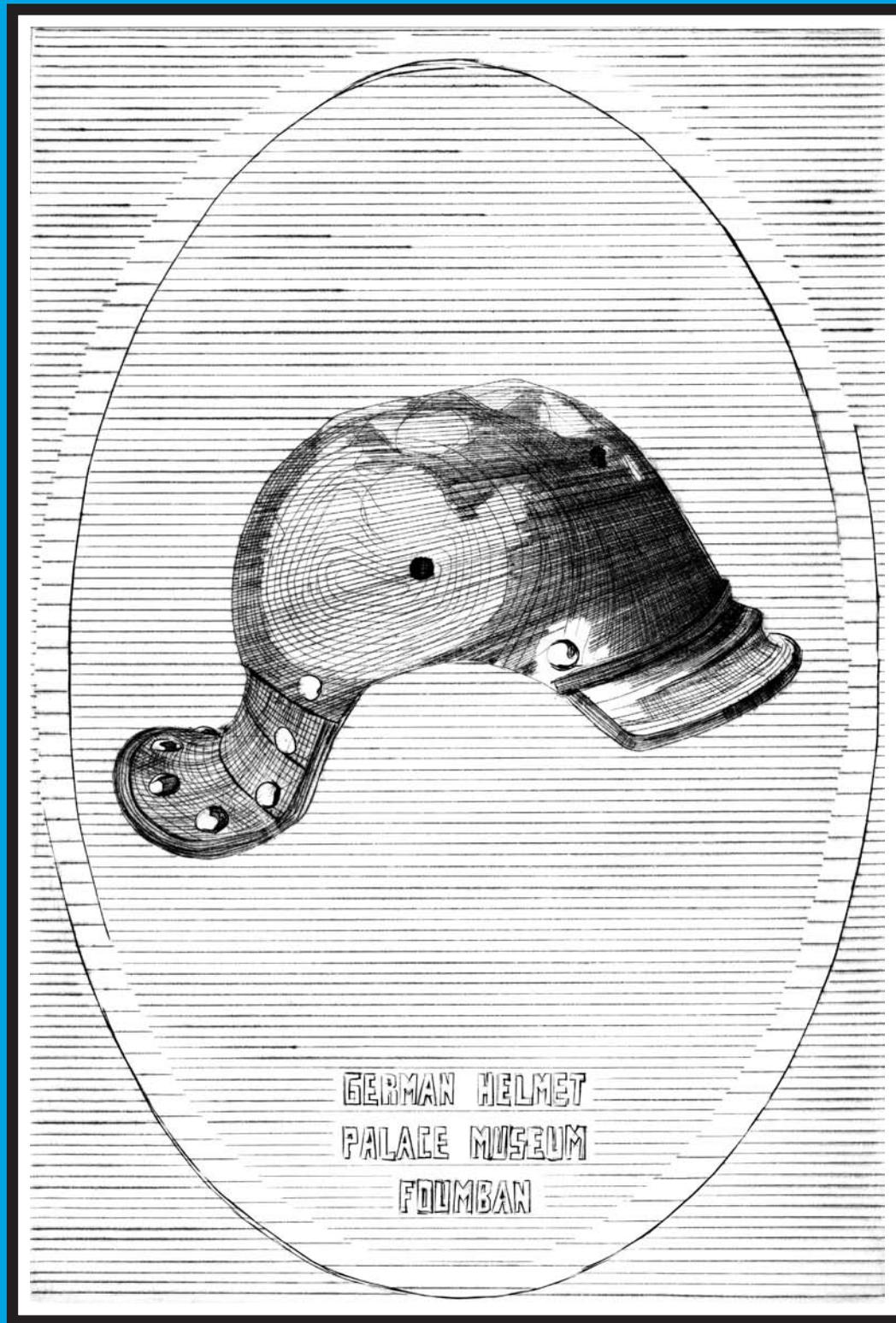
Des messagers allemands apportent des portraits de l'empereur Wilhelm et de son épouse Victoria. Njoya est émerveillé par ces images et demande à ses artistes de la cour d'exécuter un portrait similaire de lui-même. Glauning et Njoya se décorent mutuellement avec des médailles en hommage à leur alliance et succès.

In the final lines they express confidence that the one and only god Allah and the right faith will prevail. Court servants enter and arrange many of seats around the square where the annual Bamum/German culture festival will take place. In the centre they place the famous Mandu Yenu, the throne of the late King Nsangu. German traders compete with offers to acquire the throne: several copies have been produced, all of which are sold that afternoon to German ethnological museums. A rare Bamum mask dance is performed with numerous repetitions to give the German spectators the chance to take just the right photograph. While the performers change for the next dance, Fräulein Wuhrmann conducts her pupils in the singing of Ave Marias and Hallelujahs. The climax of the festival is a tennis match between Hauptman Glauning and Princess Ngutane who wears a stunning sporting dress in the latest European fashion and a necklace with a large golden cross. Everybody (except for the Hausa) is increasingly inebriated and exhilarated by this ultimate entertainment.

• INTERMISSION •

THIRD ACT

Reception hall in the royal palace. The Germans have installed a movie projector and show images of the newly inaugurated Berlin Hochbahn with the Cameroonian conductor Martin Dibobe driving a train through the German capital. They promise to build the same railway in Cameroon, but pressure Njoya to provide the necessary workforce. Njoya has already assigned thousands of his slaves as carriers and plantation workers for one Mark per head per day. He asks Glauning to supply him with firearms to capture more slaves but the latter refuses, banning the use of guns by Africans. Meanwhile Oldenburg and Njapndunke clandestinely trade a crate of old rifles for an assortment of unknown butterfly species.



DEUXIÈME ACTE

Foumban, la place face au palais royal.

À gauche, un chœur de commerçants Haussa exécute des prières quotidiennes. Après les prières, ils se lamentent que le sultan Njoya ait permis aux missionnaires chrétiens de construire une église et une école juste à côté du palais et que de plus en plus d'esclaves cherchent refuge chez les missionnaires. À la fin, ils expriment la confiance en ce que Allah seul et la juste croyance puissent véritablement s'imposer.

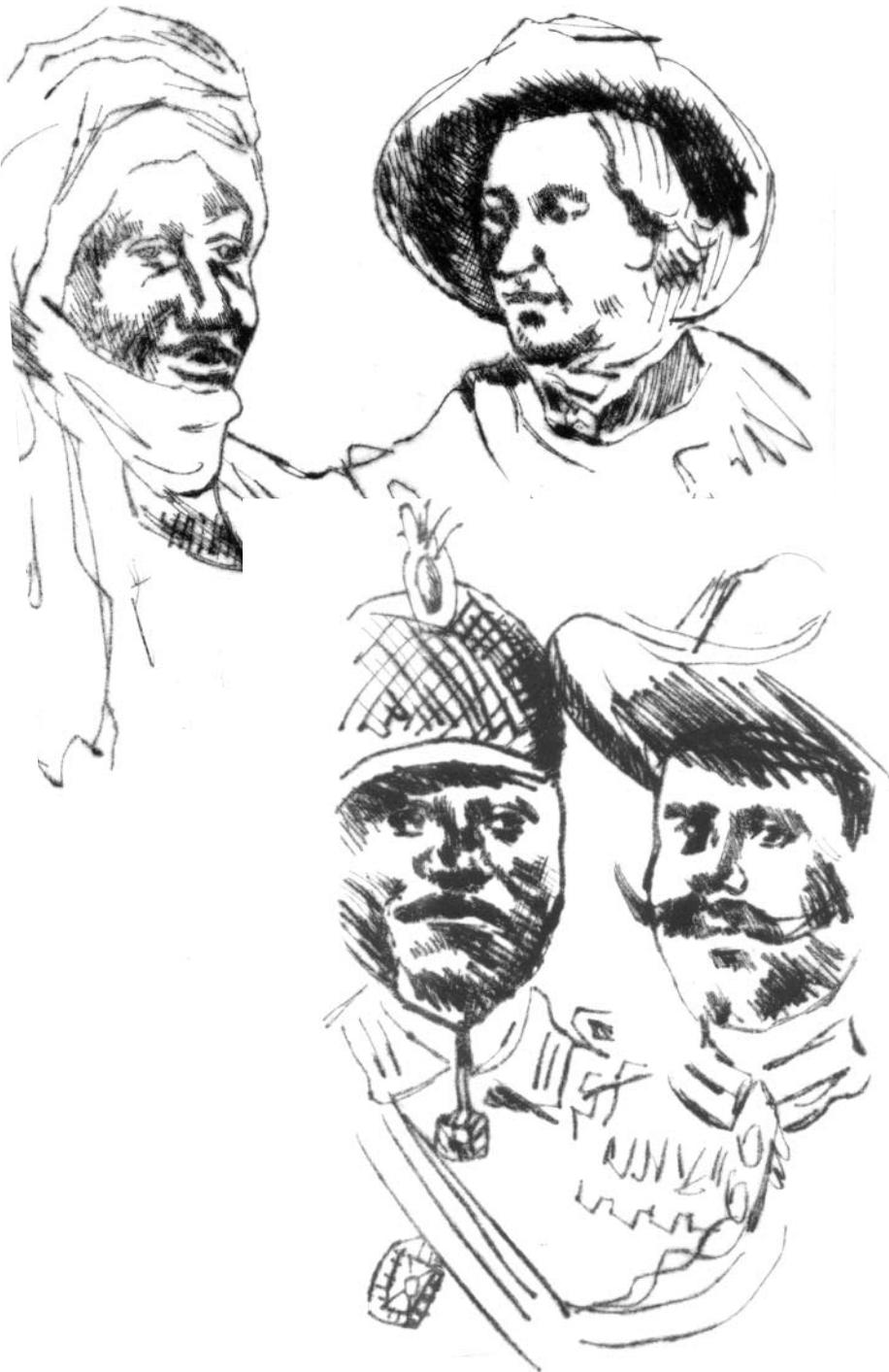
Des servants de la cour entrent et installent de nombreuses chaises autour de la place où le festival culturel annuel va avoir lieu. Ils installent au centre de la place le fameux Mandu Yenu, le trône du feu roi Nsangu. Des commerçants allemands enchérissent pour l'acquérir : plusieurs copies en ont été fabriquées et sont toutes vendues lors de cet après-midi à des musées ethnographiques allemands. Une danse de masque bamoune très rare est répétée plusieurs fois pour donner ainsi des opportunités aux spectateurs allemands de prendre de bonnes photos. Pendant que les danseurs-acteurs se changent pour la prochaine danse, Fräulein Wuhmann conduit ses élèves en chantant Je vous salue, Marie et Alléluia. Le grand moment du festival est un match de tennis entre le capitaine Glauning et la Princesse Ngutane. Cette dernière porte des habits de tennis stupéfiants sortis de la dernière mode européenne ainsi qu'un collier avec une grande croix en or. Tous (sauf les Haussa présents) sont de plus en plus enivré et emporté par ce divertissement.

• INTERMÈDE •

TROISIÈME ACTE

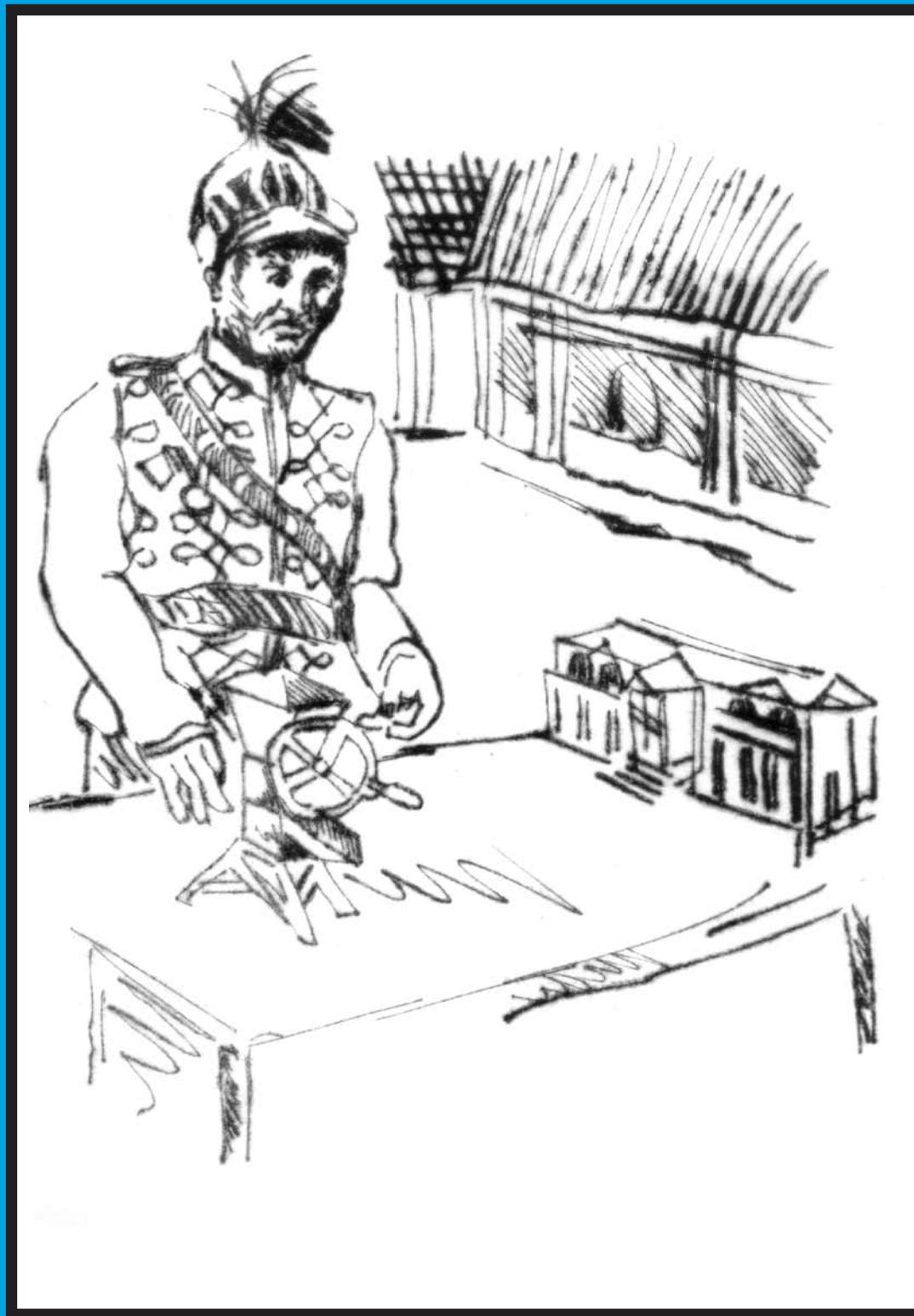
Salle de réception à l'intérieur du palais.

Les Allemands ont installé un projecteur de film qui montre des images du métro aérien de Berlin inauguré tout récemment, avec le

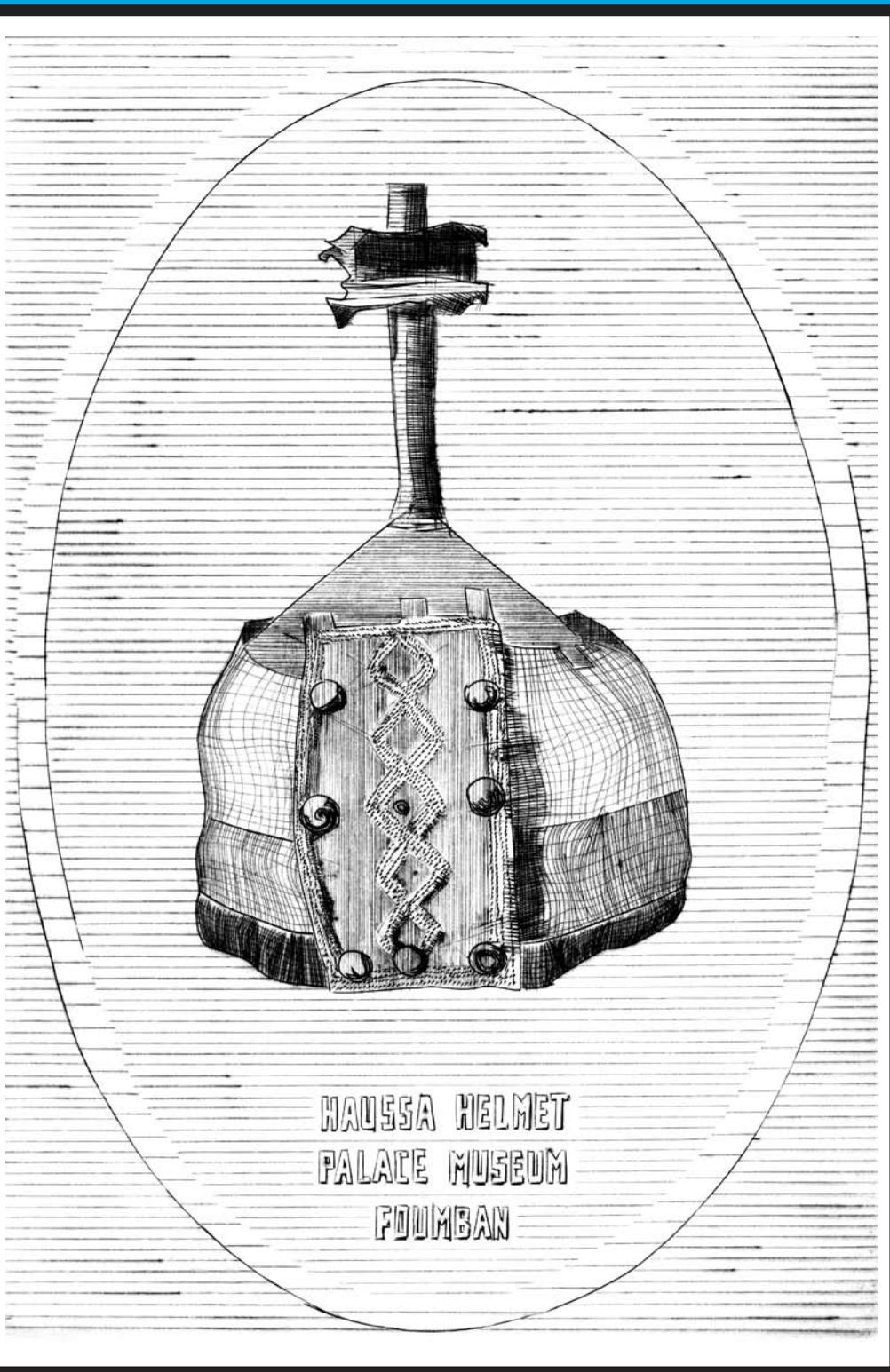


Salifou Lindou:
Gaulding, ami de Njoya & Que
pourraient se dire Goethe et
Njoya, 2012 .

As some discarded copies of Babelsberg film productions are projected, Ngutane is most fascinated by Asta Nielsen. She imitates her acting and begs Fräulein Wuhmann to make her matching dresses. The missionary is upset and refuses; she relates Babelsberg to the biblical Babylon and warns that Foumban would be infected by evil if the Bamum don't follow the Christian gospel and, at the same time, keep their traditions.



Salifou Lindou:
Njoya devant les maquettes,
2012.



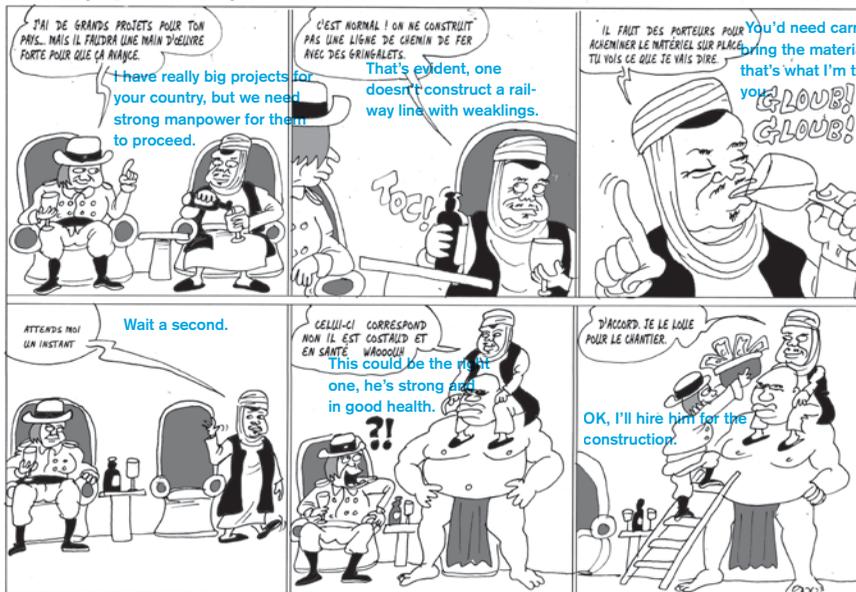
HAUSSA HELMET
PALACE MUSEUM
FOUMBAN

conducteur camerounais Martin Dibobe qui conduit un train à travers la capitale allemande. Ils promettent de construire le même chemin de fer au Cameroun mais insistent auprès du sultan Njoya d'en fournir la main d'œuvre nécessaire. Njoya a déjà désigné de milliers des ses esclaves comme porteurs et travailleurs des plantations pour 1 Mark par jour par tête. Il demande à Glauning de lui fournir des armes à feu pour la capture des esclaves mais celui-ci refuse en interdisant l'utilisation des fusils par des Africains. Entre temps Oldenburg et Njapndunke sont en train de négocier clandestinement la vente de vieux fusils contre une sélection de spécimens de papillons encore inconnus. Lors de la projection des vieilles copies des films produits à Babelsberg, Ngutane est fascinée par Asta Nielsen. Elle imite son art d'actrice et demande à Fräulein Wuhrmann de lui fabriquer des habits appropriés. La missionnaire décline en condamnant Babelsberg comme le Babylon biblique. Elle finit par prévenir Ngutane du mal qui allait menacer les Bamouns s'ils ne parvenaient pas à suivre l'évangile des chrétiens tout en gardant en même temps leurs propres traditions et coutumes.

LOCATION DES "GROS BRAS"

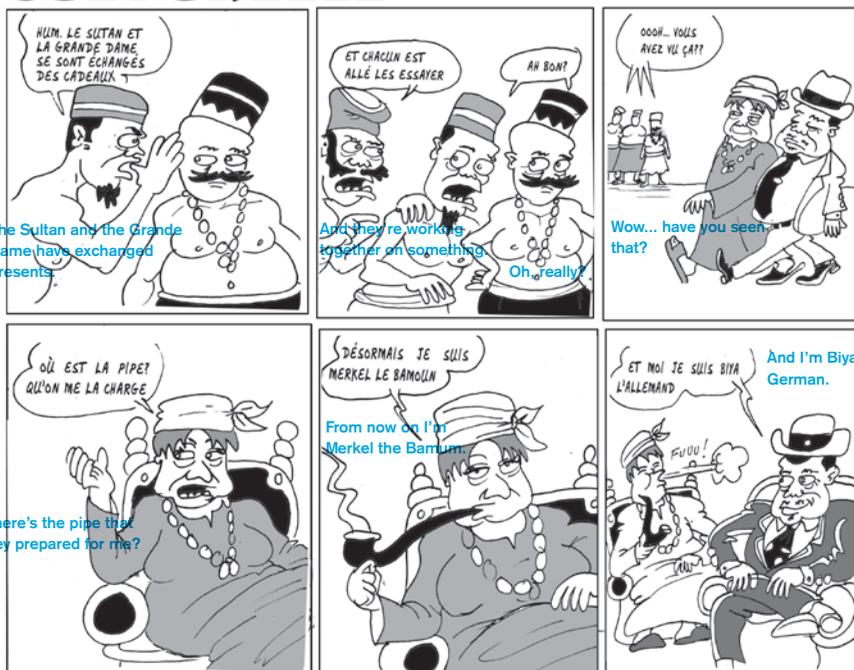
LES ALLEMANDS AVAIENT DE GRANDS PROJETS POUR LE CAMEROUN. ILS NE LES AVAIENT PAS SUR LES MOYENS

POUR Y PARVENIR...ET UNE FOIS DE PLUS LE SULTAN Y APPORTAIT DU SIEN



FUSION CULTURELLE

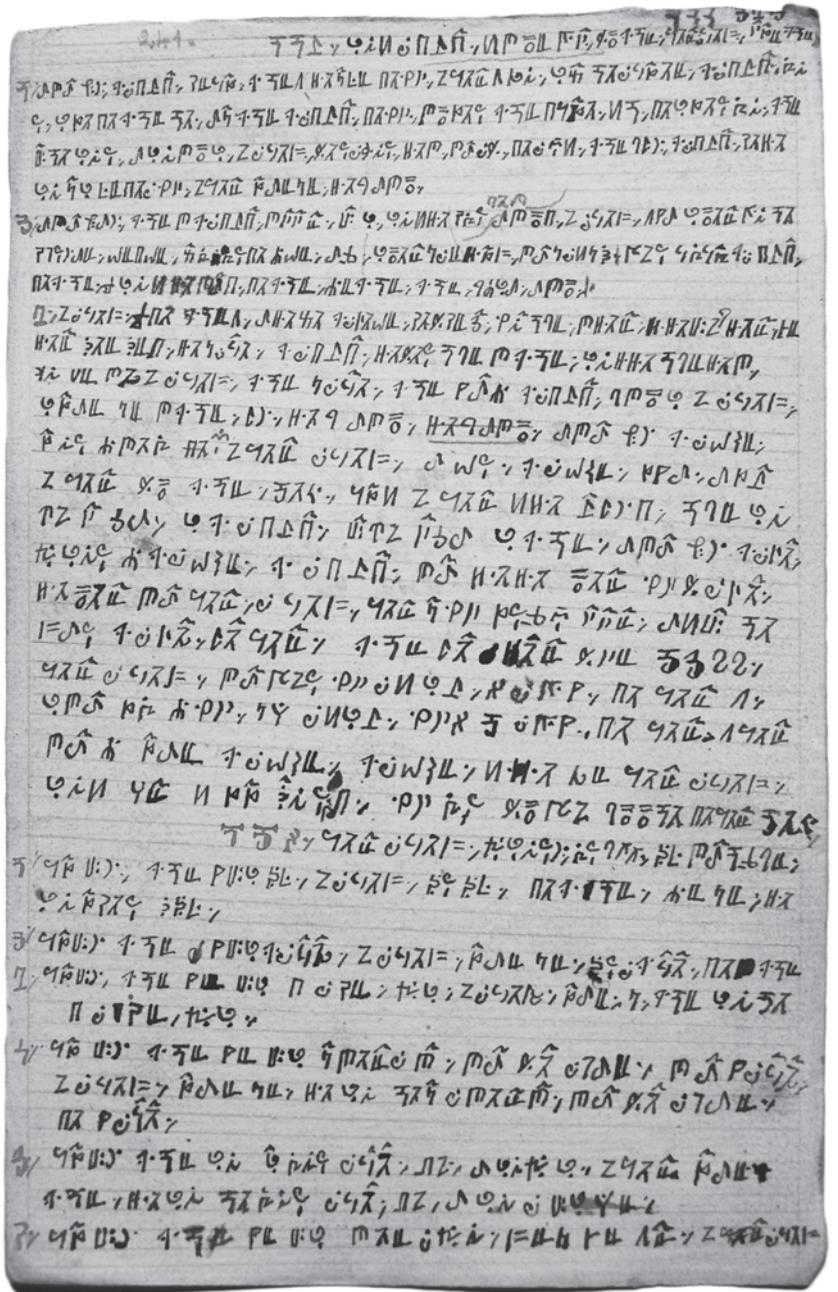
A TRAVERS GESTES ET CADEAUX IL A ETE PROUVE QUE LES ALLEMANDS ET LES BAMOUN S'APPRECIAIENT SUR LE PLAN CULTUREL





Lost in Translation I

Traduction infidèle I



1930

This manuscript page describes the arrival of the Germans in 1902 as the first Europeans to Fouban, from a Bamum perspective. It is taken from the Sāngam, the magnum opus of Bamum history and culture (529 pages), covering this people's history from its beginnings. The Sāngam was commenced under the direction of Sultan Ibrahim Njoya about 1911, although it was not finished until the following decade. Bamum writing emerged as early as 1896 in ideographic and pictographic form. By 1916 it had evolved into its modern, syllabic form and gained widespread usage.

Cette page de manuscrit décrit d'une perspective bamoune l'arrivée des Allemands comme les premiers Européens à Fouban en 1902. Il s'agit d'un extrait du Sāngam, le chef d'oeuvre de l'histoire et de la culture bamoune (529 pages) couvrant l'histoire entière de ce peuple. L'édition du Sāngam a été initiée sous la direction de Sultan Ibrahim Njoya autour de 1911, mais elle n'a été achevée que dans la décennie suivante. L'écriture bamoune a été inventée en 1896, étant à l'époque une écriture idéographique et pictographique. En 1916, elle avait acquis sa forme moderne, syllabique et était très répandue.

tombèrent pas dans le malheur. Les *nzi* demandèrent de rendre les prisonniers partisans de Gbetɔkɔm à leur maître, de les laisser partir sans leur prendre rien de ce qui leur appartenait. « Non ! dit Nɔũaya. Qu'on partage ces captifs comme on fait habituellement pour n'importe quelle guerre ; ainsi une partie sera pour le roi, l'autre pour ceux qui les ont capturés, afin qu'ils soient encouragés pour une autre fois. » Il aida beaucoup de Pamɔm et dit : « Si ceux qui ont été arrêtés par les Pa'ɔ ont pu se sauver, qu'ils rentrent chez leurs parents, car c'est Gbetɔkɔm qui fut cause de leur malheur. Qu'il en soit de même pour ceux qui ont pris la fuite sur une terre étrangère. » Il aida les Pamɔm.

4. — Il dit encore : « Que ceux que Gbetɔkɔm et Nɔĩndu' avaient vendus reviennent dans le village de leurs pères, car Gbetɔkɔm et Nɔĩndu' donnaient ces gens avec une pensée mauvaise pour une autre année. » Il aida les Pamɔm.

[p. 241]

— 117 —

*Conseil que le roi Nɔũaya donna aux Pamɔm lors de l'arrivée
des premiers Blancs au pays*

1. — Un jour, les Blancs apparurent au pays ; les Pamɔm se dirent : « Faisons-leur la guerre. — Non ! dit Nɔũaya, car j'ai vu en rêve que les Blancs n'ont rien fait de mal aux Pamɔm. Si les Pamɔm leur font la guerre, c'en est fait de leur race à eux, Pamɔm, ainsi que de la mienne. Il ne restera que très peu de survivants Pamɔm ; ce ne sera pas bien. » Lui, Nɔũaya, arracha de leurs mains flèches, sagaies et fusils. Les Pamɔm obéirent, ils ne s'opposèrent pas à l'arrivée des Blancs. Lui, Nɔũaya, aida les Pamɔm et ils restèrent en paix.

2. — Mais les Pamɔm craignaient les Blancs, que fallait-il faire pour être bien avec eux ? Lui, Nɔũaya, dit : « J'irai les observer, afin de me rendre compte de leur manière de vivre. » Il partit pour Gbuaya et pour Kamaru (Buéa et Douala). Au retour, il rapporta aux Pamɔm les observations qu'il avait faites sur les Blancs.

3. — Lui, Nɔũaya, dit aux Pamɔm : « Si les soldats viennent au marché et prennent quelque chose, s'ils se livrent au pillage dans certains villages, s'ils frappent des gens sans raison, ne vous fâchez pas. — Si les Blancs vous arrachent ce que vous avez dans les mains, s'ils vous détruisent quelque chose ou s'ils me réprimandaient, moi, Nɔũaya, vous, les Pamɔm, ne vous fâchez pas, laissez-moi, à moi, Nɔũaya, le soin de régler les rapports avec les Blancs. » C'est ainsi que Nɔũaya aida les Pamɔm qui restèrent en paix.

Les Allemands firent du bien à lui, Nɔũaya. Ils lui laissèrent tout le pouvoir pour gouverner tout le pays des Pamɔm. Tant qu'il gouverna le pays, il n'y eut aucun désordre ni chez les Blancs, ni chez les Pamɔm.

Les Nso' refusèrent de recevoir les Allemands ; ceux-ci allèrent leur faire la guerre dans leur pays, accompagnés du roi Nɔũaya. Le roi se battit avec ardeur et peu s'en fallut que les Nso' le tuassent. Les Pamɔm tuèrent là mille cinq cents Nso'. Lorsque le roi Nɔũaya fut de retour de la guerre, l'empereur lui donna une médaille, l'encourageant et reconnaissant l'aide qu'il avait apportée aux Allemands. Quelque temps après, l'empereur donna encore une médaille au roi, en échange des services rendus. Les Allemands aimaient le roi Nɔũaya comme l'homme s'aime lui-même et ils l'honorèrent beaucoup.

1952

Because today the respective literacy is almost extinct even among Bamum intellectuals, most research must rely on a flawed French translation by Pasteur Henri Martin from 1952.

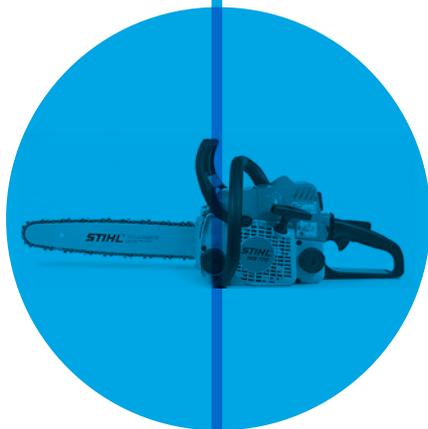
Parce qu'il n'y restent que très peu de lecteurs initiés, la plupart de la recherche respective se base aujourd'hui sur une traduction défectueuse de Pasteur Henri Martin datant de 1952.

2012

A thoroughly reviewed English translation of the Sängam and other Bamum manuscripts – among them an erotic manual – is currently being elaborated by a research team around Nji Oumarou Nchare (Royal Palace of Bamum Kings, Fouban, Cameroon) and Konrad Tuchscherer (St. John's University, US) in the framework of the "Bamum Scripts and Archives Project".

Des chercheurs groupés autour de Nji Oumarou Nchare (Palais Royal des Rois Bamoun, Fouban, Cameroun) et Konrad Tuchscherer (St. John's University, Etats-Unis) élaborent actuellement une traduction en anglais du Sängam et d'autres manuscrits bamouns dans le cadre du « Bamum Scripts and Archives Project », parmi eux un manuel érotique.

I Want That You
Want What I Want That
You Want, 2010.



Sculptor Maarten Vanden Eynde: "The project 'I Want That You Want What I Want That You Want' entails the exchange of a new Stihl chainsaw for a sculpted copy of the latter in ebony wood. I arranged this deal with the artisan Garba Tanko from Douala whom I met in his little shop filled with African sculptures in the local tourist market.

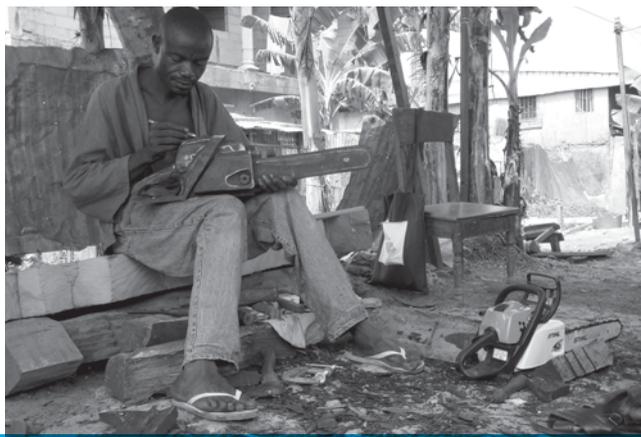
Our exchange is a micro version of the daily import and export of machines, cars and tropical hardwood between the harbours of Rotterdam/Antwerp and Douala. As an art project, however, it is also an allegory of a distorted global value system. In Cameroon everybody considered Garba to be the winner in this deal, since he gained a brand new chainsaw made in Europe. In contrast, people in Belgium thought I had made an incredibly good deal since I got a unique African sculpture made from real ebony wood. After the 'equal' trade, Garba continued to cut down more trees and I sold his copy as "Contemporary Art" at the Brussels art fair."

Je veux que tu veuilles
ce que je veux que tu
veuilles, 2010.



Maarten Vanden Eynde, sculpteur : « Le projet 'Je veux que tu veuilles ce que je veux que tu veuilles' consiste en l'échange d'une nouvelle tronçonneuse Stihl contre une copie de cette dernière, sculptée en ébène. J'ai organisé cet échange avec un artisan de Douala, Garba Tanko. Je l'ai rencontré dans son petit magasin au sein du marché local touristique qui était rempli de sculptures africaines.

L'échange que nous avons effectué est une micro-version de l'import-export quotidien de machines, de voitures et de bois dur tropical entre les ports de Rotterdam/Antwerp et Douala. Cependant, en tant que projet d'art, c'est aussi une allégorie d'un système global aux valeurs déformées. Au Cameroun, tout le monde a considéré Garba comme le vainqueur de cet échange puisqu'il a obtenu une tronçonneuse toute neuve, fabriquée en Europe. En Belgique, en revanche, les gens ont trouvé que j'avais fait une super bonne affaire vu que j'avais obtenu une sculpture africaine unique, en véritable ébène. Après cet échange 'égalitaire', Garba continuait de couper des arbres et j'ai vendu sa copie comme 'œuvre d'art contemporain' à la foire Art Brussels. »





One Year Later

Annette Schemmel: Hello, Garba. We are back to Douala. I wanted to ask you what you have retained from your exchange with Maarten.

Garba Tanko: I have missed Maarten a lot. And he has touched me again deeply by sending me these three carving knives! The collaboration developed us. Since then, I think that we need to do a lot more things in art. We had never done a chainsaw, you see. We tried it and it was well appreciated, both here and there. That means that we have many other things to do. Maarten should be here!

AS: And technically it was a new way of approaching a sculpture for you, wasn't it?

GT: Yes. It was the first time we did a chainsaw and a large sculpture of that size. To get a chainsaw with all of its parts out of one piece of wood was not easy at all. And all the same we did it!

AS: Normally you put the elements of a sculpture together from different pieces of wood?

GT: In this case we didn't assemble them. The handle was the only part we added separately. All the rest was made from the same block of wood. For me that was an amazing experience!

Un an après

Annette Schemmel: Bonjour, Garba. On est de retour à Douala. Je voulais vous demander ce que vous reprenez de l'échange avec Maarten.

Garba Tanko: Maarten m'a beaucoup manqué. Et et il m'a de nouveau énormément touché en m'envoyant ces trois couteaux à sculpter. La collaboration nous a beaucoup fait évoluer: depuis, je trouve qu'on doit faire davantage de choses dans l'art. Tu vois, une tronçonneuse on n'avait jamais fait ça. On a essayé et c'était bien apprécié, que ce soit ici ou là-bas. Ça veut dire qu'on a beaucoup d'autres choses à faire. Il faudrait que Maarten soit là!

AS: Et techniquement c'était aussi, pour vous, une nouvelle manière d'approcher une sculpture, n'est-ce pas?

GT: Oui. C'était la première fois qu'on faisait une tronçonneuse et une grande sculpture de cette ampleur. Sortir une tronçonneuse avec tous les accessoires d'un seul morceau de bois, ce n'était pas du tout facile. Et on l'a quand-même fait!

AS: Normalement vous assemblez les éléments d'une sculpture à partir de différents bouts de bois?

GT: Là, nous n'avons pas eu à faire un assemblage. Ce n'est que le manche que nous avons ajoutée séparément. Tout le reste était fait du même bloc de bois. Cela a été pour moi une expérience incroyable!



**If the Image is the Problem, the
Image is the Answer too!**

**A Conversation on Science
Fiction in an African Context**

**Si l'image est le problème, elle
en constitue aussi la solution !**

**Une conversation autour de la science-
fiction dans un contexte africain**

2

Annette Schemmel: Before we start this conversation, I'd like to ask you to briefly introduce yourselves.

Matthias de Groof: I'm a scholar in cinema studies mainly researching African cinema. My current focus in my PhD is the work of Jean-Pierre Bekolo, a contemporary Cameroonian filmmaker. I keep changing the title; currently it is "Deep Focus. The films of Jean-Pierre Bekolo in the context of African cinema." Besides my research I'm making films too, mainly in collaboration with African artists. <http://lobifilm.tumblr.com/>

Nav Haq: I'm a curator at the MuHKA in Antwerp. I have by no means a specialisation in the African Continent, but most recently I developed an exhibition about science fiction works by artists that are set within the African continent, entitled "Superpower: Africa in Science Fiction". More broadly, a lot of my research is on internationalisation within the contemporary art world. I am considering internationalism as a "mise en scène", a particular kind of construct that most probably comes out of the Western World. This research has guided a lot of my work to date and most recently manifested itself in this particular project. <http://www.arnolfini.org.uk/whatson/exhibitions/details/1300>

Marjolijn Dijkman: I co-edited the magazine at hand, but actually I'm also participating as an artist, so my position is doubled. I am interested in science fiction itself, based on a related project I conducted five years ago. Ever since, I've been interested in the use of science fiction, and the way it functions within society, or in the ways it tells something about how society thinks about the future or the present. <http://www.marjolijndijkman.com/projects/view/1/132>

Annette: I am a freelance curator from Berlin, currently working on a PhD on contemporary art in Cameroon. I am going to moderate this conversation. Marjolijn, why don't you kick off with some reasons why we set up this talk?

Marjolijn: There is a particular project I would like to start with, "Wandering Through the Future". It was developed for the Sharjah Biennial in the United Arab Emirates in 2006, before the economic crisis kicked in. I found a lot of huge billboards everywhere in Dubai saying

Annette Schemmel: Est-ce que vous pouvez vous présenter avant de commencer cet entretien, s'il vous plaît ?

Matthias de Groof: Je suis chercheur en cinématographie et je m'intéresse plus particulièrement au cinéma africain. Dans le cadre de mes recherches pour l'obtention d'un doctorat, je travaille sur le cinéaste contemporain Jean-Pierre Bekolo du Cameroun. Je n'arrête pas d'en changer le titre qui est à présent « Deep Focus. The films of Jean-Pierre Bekolo in the context of African cinema. » (Deep Focus. Les films de Jean-Pierre Bekolo dans le contexte du cinéma africain). En dehors de mes recherches, je fais également des films, la plupart du temps avec des artistes africains. <http://lobifilm.tumblr.com/>

Nav Haq: Je suis commissaire au MuHKA d'Anvers. Je n'ai pas du tout de connaissance spécialisée sur le continent africain mais j'ai élaboré tout récemment une exposition sur des travaux de science fiction développés par des artistes sur le continent africain, intitulée « Superpower : Africa in Science Fiction » (Superpuissance : L'Afrique dans les Sciences-Fictions). De manière plus générale, mon travail aborde l'internationalisation du monde de l'art contemporain. Je considère l'internationalisme comme une mise en scène, une construction bien particulière qui probablement puise ses origines dans le monde occidental. Cette recherche a guidé une bonne partie de mon travail jusqu'à présent et s'est dernièrement manifesté dans le projet mentionné.

<http://www.arnolfini.org.uk/whatson/exhibitions/details/1300>

Marjolijn Dijkman: J'ai coédité le présent magazine mais je participe également en tant qu'artiste à la collaboration avec le Cameroun ce qui fait que j'ai un double rôle. Je m'intéresse à la science-fiction en générale basée sur un projet apparenté que j'ai mené il y a cinq ans. C'est depuis ce temps que je n'ai pas cessé de m'intéresser à l'utilisation de la science-fiction et à la manière dont elle fonctionne à l'intérieur de la société ou bien à ses façons de nous faire comprendre ce que la société pense du futur et du présent. <http://www.marjolijndijkman.com/projects/view/1/132>

Annette: Je suis commissaire indépendante à Berlin, je prépare actuellement un doctorat sur l'art contemporain camerounais. Je mènerai cet



2

Marjolijn Dijkman, billboard in Dubai / tableau d'affichage à Dubai, 2006.



3

Marjolijn Dijkman: Wandering Through the Future (video still), 2007.

4

Jean-Pierre Bekolo:
Les Saignantes (video still), 2005
(Courtesy Quartier Mozart Films).

"Welcome to the City of the Future!", "Welcome to the City of Tomorrow!", "History Rising". I got interested in the way real estate companies were referring to science fiction scenarios that I knew from the movies.; They used this language to promote a future that is supposed to be positive whereas I only knew pessimistic science fiction. So I didn't really see how one could commercially match the two. 2

Then I started to analyse the science fictions of the bigger film productions. So I made a "timeline of the future" with as many films as I could find (ca. 150) and put them on the date where they stage themselves, starting with 2008 and ending in 802,701. That was the latest date that I could find. I mainly came across films from industrialised countries.

They seemed to be generating this imagery. I figured out that those films that project into the far future are old films from the '60s and '70s, like *Barbarella* going fun-cruising in a spaceship in 40.000 AD. The latest films are much more pessimistic and project into the near future, so the future shrunk. That's what relates to Dubai's real estate; because science fiction became a kind of built reality. That was my starting point. Also, I should add that in Sharjah, science fiction is "informally censored". So, people there actually don't know science fiction so well, but they get confronted with its language by these billboards. Another part of this project was a video that brings together in chronological order scenes from selected science fiction movies that show people wandering in future landscapes. So as an ensemble this piece gives almost a historical overview of what science fiction has been. 3

In 2010, we did a workshop in the Maison de la Jeunesse in Douala with Lionel Manga, a local writer and critic. We thought it would be interesting in the year of the Cinquantenaire to imagine the celebrations of 100 years of independence. We showed my video and then started a discussion with a group of 15-19 year olds about these future scenarios from mainstream science fiction. Their responses were striking because the young people felt that they could not identify in any way with what they called a "white man's vision of the future". It simply

entretien. Marjolijn, est-ce que tu pourrais nous parler un peu des raisons pour lesquelles nous sommes réunis ici aujourd'hui ?

Marjolijn : Il y a un projet en particulier par lequel je voudrais commencer, « Wandering Through the Future » (Promenade à travers le futur). Je l'ai élaboré pour la Sharjah Biennial dans les Émirats Arabes Unis en 2006, avant que la crise économique ne s'installe. J'ai trouvé beaucoup de tableaux d'affichage disant « Bienvenue dans la ville de l'avenir ! » ou bien « Bienvenue dans la ville de demain ! » ou encore « L'histoire en émergence ». Je commençais à m'intéresser à la façon dont des compagnies immobilières se servaient de ce langage de la science-fiction et des scénarios de ce genre que j'avais connus dans le cinéma. On se servait de ce langage pour prôner un avenir supposé positif tandis que moi je n'avais connu que des scénarios négatifs dans la science-fiction. Je n'arrivais pas vraiment à comprendre comment ce même discours pouvait s'adapter aux deux situations. 2

Alors, j'ai commencé à analyser la science-fiction des grandes productions cinématographiques. J'ai ainsi élaboré une « chronologie du futur » avec autant de films que j'ai pu trouver (ca. 150) et en les registrant à l'époque à laquelle eux-mêmes s'étaient projetés en commençant en 2008 et terminant en 802,701. C'était la dernière que j'ai pu trouver. Les films venaient essentiellement des pays industrialisés. Ils semblaient être à l'origine de cet imaginaire.

J'ai découvert que les films qui font des projections dans un futur lointain sont des vieux films des années 60 et 70, comme *Barbarella* en voyage de divertissement dans un vaisseau spatial en 40.000 AD. Par contre, les films les plus récents paraissent beaucoup plus pessimistes et se projettent dans un futur proche, le futur a donc retréci. C'est cela qui se réfère au développement immobilier de Dubai parce que ce genre de la science-fiction est devenu une sorte de réalité construite. C'était mon point de départ. Je devrais peut-être aussi mentionner qu'à Sharjah, la science-fiction se fait censurer « de manière informelle ». Les gens ne connaissent donc pas très bien ce genre tout en étant confrontés avec son



didn't relate to their lives! The whole discussion got stuck when they refused to imagine even a personal future beyond next week: "We are not in a situation to waste time on that!" We ended up talking about the present instead of the future. This experience explains our interest for African science fiction and ultimately for Bekolo's "Les Saignantes".

Matthias: For this film Jean-Pierre Bekolo chooses a setting in 2025, in the future, differently from common narratives on Africa that are set in the past. Bekolo states (and here he agrees with you): "Talking about Africa in the present is already difficult, but talking about Africa in the future is impossible!" You know, Hegel wrote, "Africa is a land of children concealed in the darkness of the night..." In the 19th century there was all this rhetoric about Africa not being part of "history". Africa was supposed to enter into "history" by receiving "civilization" and even "culture", since it was considered deprived of any culture. The same holds true for museums where Africa was being presented as our contemporary past, or as our "contemporary ancestors", as the anthropologist Adolf Bastian puts it.

In other words, thinking about Africa in the future and stimulating the imagination about Africa is really difficult, and that is Bekolo's challenge! His film coincides with a new wave of Afro-optimism at the turn of the century. But although "Les Saignantes" is set in the future, it is as if nothing had changed. We're faced with a continuation of the status quo or with its exaggeration – a total inurement to a miserable situation of regression and degradation. This future is a dystopian future, and that is why the film is also a cautionary film. It says basically: If we continue to do what we do now, this is our future – like today, but even worse! There are a few science fiction elements: special cell phones and the way a car is started by voice, but only these minor visual details will give you a clue that we are in 2025 and not in 2005. Generally, the film doesn't share Western aesthetics of science fiction with flying cars etc. Instead, we're faced with what Mbembe would call a "deathscape", the place where death reigns. There is no longer any difference between

langage à travers ces panneaux d'affichage. Une autre partie du projet était constituée par une vidéo présentant dans un ordre chronologique des scènes issues de films de science-fiction montrant des gens marchant dans des paysages futuristes. Dans son ensemble, cette oeuvre donne presque une vue globale du genre de la science-fiction. **3**

En 2010, nous avons organisé un workshop dans la Maison de la Jeunesse de Douala au Cameroun avec Lionel Manga, un écrivain et critique local. Nous avons pensé que cela pourrait être intéressant d'imaginer les 100 ans d'indépendance au moment où nous étions en train d'en célébrer son cinquantenaire. Nous avons montré ma vidéo pour ensuite entamer une discussion avec un groupe de jeunes ayant entre 15 et 19 ans sur ces scénarios du futur dans les films grand public. Ce qui était frappant dans leurs réponses, c'était le fait qu'ils ne se retrouvaient pas dans ce qu'ils appelaient une « vision de l'homme blanc du futur ». Cela n'avait tout simplement pas de rapport avec leur propre vie. La discussion s'est complètement arrêtée lorsqu'ils ont refusé l'idée même d'un futur personnel au-delà de quelques jours. « Nous n'avons pas de temps à perdre avec ce genre de questions ! » Finalement, nous en sommes venus à parler du présent au lieu du futur. Cette expérience peut expliquer notre intérêt particulier pour ce genre de la science-fiction en Afrique et notamment pour « Les Saignantes » de Jean-Pierre Bekolo.

Matthias : Pour ce film, Jean-Pierre Bekolo a choisi de situer l'action dans le courant de l'année 2025, dans le futur, se distinguant ainsi de la majorité des représentations de l'Afrique, beaucoup plus intéressée par le passé. Bekolo lui-même dit que (et ici en accord avec toi) : « Parler de l'Afrique actuelle est déjà assez difficile, mais parler de l'Afrique dans le futur me paraît impossible ! » Vous savez, Hegel écrivait « L'Afrique est un pays des enfants dissimulés dans les ténèbres de la nuit... » Au 19ème siècle il y avait toute une rhétorique autour de l'idée selon laquelle l'Afrique ne faisait pas partie de « l'histoire ». L'Afrique était censée entrer dans l'histoire en recevant la « civilisation » et même la « culture », puisqu'elle était considérée comme dépourvue de culture. Cela est aussi vrai pour les musées





5, 6

Kiluanji Kia Henda: *Icarus 13*, 2008.

7

Pawel Althamer: *Common Task* (Mali), since / depuis 2008.

the living and the dead. And the film is entirely set at night, a fact that reinforces these morbid aesthetics of what Bekolo calls a “dying universe”. 4

The protagonist of “Les Saignantes” is a female prostitute. Her client is a high political official, and he dies during intercourse. To get rid of the corpse she and her friend go to a butcher. You see meat flying around and the butcher cannibalising a piece of the corpse. The girls then use the official’s funeral to get access to the realm of political power and to ultimately destabilise the phallocentrism of power. The film finishes with them getting their money and access to power, but nothing has changed. All this is intermingled with the “Mevoungou”, an ancestral ritual that exalts and celebrates the power of women.

Beyond this, I’d like to address the idea of choice. Right after the independence of many African countries in the 60s, the Afro-Futurisms referred to ideas about a new, promising future. Now all that remains of those ideas are ruins and scattered dreams. As Kobena Mercer points out, many African films address the necessity of having an attitude of attentiveness towards that trauma of a failed dream. Now, in my opinion, “Les Saignantes” deals with the impossibility of a “second burial of the past”. We are in a future, in which this attitude of attentiveness towards the past has become impossible. In order for the present to fully realize itself, it needs this relationship with the past to exorcise the haunting ghosts of the past. If such a relationship is impossible, the present cannot fully realize itself. So the film warns of a future, in which it is no longer possible to make choices or to imagine a future.

Annette: Who is Bekolo addressing with this film? He is speaking from an African diaspora position, isn’t he? Who is his audience?

Matthias: Well, he constantly shifts between a diasporic position and an African position. So, interestingly, in his installation “Une africaine dans l’espace” that was shown at Quai Branly in Paris in 2007, he shows a space ship; a kind of meteorite that brings together diasporic Africans in a Pan-African ideology of return to the mother continent. 1

qui présentait l’Afrique comme une présence contemporaine de notre passé, ou, comme l’affirme l’anthropologue Adolf Bastian, comme les « contemporains de nos ancêtres. »

En d’autres mots, parler de l’Afrique et stimuler l’imagination sur l’Afrique s’avère vraiment très difficile et c’est justement là le défi de Bekolo ! Son film coïncide avec une nouvelle vague d’afro-optimisme au tournant du siècle. Mais bien que « Les Saignantes » se déroule dans le futur, c’est comme si rien n’avait changé. Nous nous retrouvons confrontés à un statu quo ou à son exagération – en face d’une totale accommodation à une misérable situation de régression et de dégradation. Ce futur est un futur dystopique et c’est la raison pour laquelle ce film peut aussi être considéré comme prémonitoire. Au fond, il nous dit : si nous continuons à faire ce que nous faisons, ceci est notre futur – comme aujourd’hui, mais pire encore ! Il y a quelques éléments issus de la science-fiction : des téléphones portables spéciaux et la manière de démarrer une voiture par la voix sont les seuls détails qui peuvent nous donner un point de repère pour savoir que nous nous retrouvons en 2025 et non pas en 2005. D’une manière générale, ce film n’emprunte pas l’esthétique de la sciences-fictions occidentale avec des voitures volantes etc. Au lieu de cela, nous nous retrouvons devant ce que Mbembe appellerait peut-être un « deathscape » (paysage de morts), la place où règne la mort. Il n’y a plus de différence entre le vivant et la mort. Et le film se passe entièrement pendant la nuit, un fait qui renforce cette esthétique morbide que Bekolo appelle un « univers mourant ». 4

Le protagoniste dans « Les Saignantes » est une prostituée. Son client est un fonctionnaire haut placé qui meurt pendant le coït. Pour se débarrasser du corps, elle va chez un boucher, accompagnée par une amie. On peut alors voir des morceaux de viande en train de voler et le boucher en train de cannibaliser une partie du corps. Les deux filles profitent des funérailles officielles pour avoir accès à la sphère du pouvoir politique afin de déstabiliser le pouvoir phallocentrique. Le film se termine avec des scènes montrant qu’elles sont en train de recevoir leur argent et qu’elles

Luis Dourado: *Untitled (Map of Africa)*, 2011.

So it's actually transforming the idea of the brain-drain into a brain-gain, similar to George Clinton and the Universe with their song "Mothership Connection" (1977). He uses science fiction language here. But generally, his films are made for Cameroonians, starting from the imagination of his own people, because he thinks there is a lack of such films.

There is no assertion of existence through cinematic art in Cameroon that could function as a social and cultural mirror. In his own words: "If the image is the problem, the solution is the image too!"

Marjolijn: How was the film perceived in Cameroon?

Matthias: I don't think it got screened very often there. That is the main problem. It has not found many distribution possibilities within Cameroon itself. Unfortunately, Bekolo could not make use of the Nollywood distribution system either, even if "Les Saignantes" shares some of its aesthetics. His film, rather, belongs to an auteur genre. Before making this film, Bekolo asked for an audience with the Minister of Culture. He was asked to pay for the meeting, a condition that he couldn't accept. When he went back to the popular "quartier" and told the story to his friends, a girl said: "I have the telephone number of these guys!" That's how Bekolo came up with the idea to make this film about the latent power of women, who are connected with high officials.

Annette: Well, funnily enough, the current Minister of Culture is a woman... Nav, did you know Bekolo's *Saignantes*?

Nav: I knew of it, but I had never seen it.

Annette: Could you tell how you came up with the subject for the exhibition *Superpower: Africa in Science Fiction*?

Nav: I think I realised quite intuitively that there was a curious trend in artistic practice to make science fiction works that were set in the African Continent; "Kempinski" by Neïl Beloufa, Omer Fast's "Nostalgia" films, the mainstream movie "District 9", and even techno music such as the releases by the group Africa Hitech. I was curious to know why now, all of a sudden, all these artists were working in this way and seemingly independently of one another. The artists in the exhibition are pretty much half from the African continent and half from the European continent. It felt like a kind of "longitudinal" tendency, and I don't think that's an accident really.

Maybe it's relevant to state that historically speaking, science fiction was a means of visualising difference and fear of "the other", as in all the allegories of communism represented in American Films during the Cold War era, for example. But a lot of the artworks I selected address the genre of science fiction without emulating its classic tropes necessarily. They become science fiction by folding or collapsing different tenses into each other; they fold the present into the future and the present into the past through quite simple iterations or reiterations of tense. So, Neïl Beloufa, for example, describes "Kempinski" as an "ethnographic science fiction documentary", an interesting convolution. He invites people to talk about the future in the present tense and that makes it a science fiction of sorts. Or "Icarus 13" by Kiluanji Kia Henda, which creates a narrative about the first Angolan space mission to the sun in a series of eight photographs. All of the images show actual sites in Luanda: there is this monument to the first President, António Agostinho Neto that Kiluanji imagines as being the space rocket that goes to the sun. It's based on an African joke about the former President of Mozambique, who had these quite pretentious ambitions of travelling to the sun, and people would tell him: "That's completely ridiculous, you would just burn up!"

ont réussi à avoir accès au pouvoir, sauf que rien n'a changé. Pendant que tout cela se déroule, il y a le « Mevoungou », qui se passe en arrière plan, un rituel ancestral qui exalte et célèbre le pouvoir des femmes.

J'aimerais par ailleurs revenir à l'idée du choix. Après l'indépendance de beaucoup de pays africains au cours des années 1960, l'Afro-Futurisme s'était référé aux idées d'un futur nouveau et prometteur. Tout ce qui reste actuellement de telles idées est en état de ruines et de rêves dispersés. Beaucoup de films africains, comme l'a expliqué Kobena Mercer, traitent de la nécessité d'avoir une attitude attentive par rapport à ce trauma d'un rêve manqué. Moi personnellement je pense que « Les Saignantes » traite de l'impossibilité d'un « deuxième enterrement du passé ». Nous nous retrouvons dans un futur où cette attitude attentive envers le passé est devenue impossible. Pour que le présent puisse se réaliser entièrement, la relation avec le passé paraît nécessaire afin de pouvoir chasser les revenants du passé. Si une telle relation s'avère impossible, le présent ne pourra pas se réaliser entièrement. Ainsi, le film nous met en garde contre un futur dans lequel il est désormais impossible de faire des choix ou d'imaginer le futur.

Annette: À qui s'adresse Bekolo avec ce film ? Il parle d'une position de la diaspora africaine, n'est-ce pas ? Qui est son public ?

Matthias: Je dirais qu'il alterne constamment entre une position de la diaspora et une position africaine. Je trouve bien intéressant que dans son installation « Une Africaine dans l'espace » présentée au Quai Branly à Paris en 2007, il montre un vaisseau spatial, une espèce de météorite réunissant des Africains de la diaspora dans une idéologie panafricaine d'un retour au continent de la mère-patrie. 1

Ainsi il transforme l'idée d'une fuite des cerveaux en afflux des cerveaux, similaire à George Clinton and the Universe avec leur chanson « Mothership Connection » (1977). Ici, Bekolo utilise le langage de la science-fiction. Mais, de manière générale, ses films sont faits pour les Camerounais en commençant par l'imagination de son propre peuple parce qu'il estime qu'il y a un grand manque de ce genre de films. Il n'y a aucune assertion d'existence à travers l'art cinématographique au Cameroun qui puisse servir de miroir social et culturel. Dans ses propres mots : « Si l'image est le problème, elle en constitue aussi la solution ! »

Marjolijn: Comment ce film a-t-il été reçu au Cameroun ?

Matthias: Je ne pense pas qu'il ait été très souvent projeté. C'est le problème principal. Il n'y avait pas beaucoup de possibilités de le projeter au Cameroun. Malheureusement, Bekolo n'a pas non plus pu profiter du réseau de distribution de Nollywood malgré le fait que « Les Saignantes » partage certaines de ses idées esthétiques. Mais il fait partie du style de films d'auteur.

Avant son tournage, Bekolo avait demandé une audience avec le ministre de la Culture. On lui a demandé de payer cette audience, une condition qu'il n'a pas voulu accepter. En rentrant au quartier et en racontant cette histoire à ses amis, une fille disait : « J'ai le numéro de téléphone de ces types ! » C'est ainsi que Bekolo a eu l'idée de tourner un film sur le pouvoir latent des femmes en relation avec des fonctionnaires haut placés.

Annette: C'est vraiment amusant puisque l'actuel ministre de la Culture est une femme ... Nav, connaissiez-vous les « Les Saignantes » de Bekolo ?

Nav: J'en ai entendu parler, mais je ne l'ai jamais vu.

Annette: Est-ce que vous pouvez nous raconter comment l'idée de l'exposition « Superpower : Africa in Science Fiction » (Superpuissance : l'Afrique en science-fiction) vous est venue ?

He answered, "Well, we'll go at night-time." 5 6

And there are three really interesting films by João Maria Gusmão and Pedro Paiva. They've actually made a lot of films in various African nations. All their films are silent, only around two minutes long and shown on 16 millimetre. On the surface, they don't really look like science fiction at all, but these slow motion films of sometimes quite banal things have something magical about them. The artists speak of a sort of alien theory, like seeing something on Earth for the very first time, just like with their film *The Blind Man Eating a Papaya*.

We also exhibited this project by Pawel Althamer called "Common Task - Mali" from 2008. It has a strange ethnographic quality. He travelled with his neighbours from Warsaw to Mali in order to meet the Dogon people. We exhibited some photographs taken by one of Althamer's neighbours, Mr. Niedzwiecki. 7

They almost look like a group of guys on a stag weekend with their golden suits! They look like alien invaders in the landscape, and there's something quite curious about choosing the Dogon people as hosts because they're fabled for their own extraterrestrial beliefs as well. It reminded me a bit of the quote in the anti-colonial film from 1953 by Chris Marker and Alain Resnais, "Les Statues Meurent Aussi", which states, "We are the Martians of Africa."

Matthias: This reminds me of the experimental films by ethnographer-filmmaker Jean-Rouch, in which the camera becomes a catalyst for the interaction between people. You can transpose this onto science fiction; you can make ethnography about how people react to people disguised within the aesthetics of science fiction. Instead of just the camera, it's science fiction itself that becomes a catalyst.

Nav: Yes. Then there is "Pumzi" by Wanuri Kahiu. It's 21 minutes long, but it is intended to be a precursor to an actual full-length feature film that she wants to make. It's quite impressively made considering the budget. Also, she's the only woman artist in the show. 10

Marjolijn: I was just wondering about that because the science fiction world is quite a male community, isn't it?

Nav: It's a very boyish, whimsical thing, yes, definitely.

Annette: Do you think there is a difference in the way filmmakers access science fiction aesthetics and the way artists use it?

Nav: I think it's totally different. It's partly to do with the means that people have available.

Matthias: Well, I think from Kubrick onwards there is a shift in the ways science fiction is made within the film world, from the commercial science fiction to the more artistic, independent science fiction ...

Marjolijn: Maybe artists tend to challenge the genre as such? A lot of mainstream science fiction films subscribe to one clear plot; they're always critical about technological or political advancements and assuming that it's all getting worse. It's never getting better somehow. And I think if artists use science fiction they deal instead with a distance in time, maybe not so much with the idea of proceeding towards catastrophe.

Nav: Yeah, I agree. It's a different kind of suspension of disbelief as well somehow, but artistic science fiction is not even always about the future actually. Works such as those by Neil Beloufa and Gusmão & Paiva are actually about a break from "history".

Matthias: Could you explain that "break from history"?

Nav: Well, I think that "history" has always been part of a colonial

Nav: Je pense que j'avais compris de manière intuitive qu'il y avait une tendance assez curieuse à créer des œuvres de science-fiction ayant pour fond le continent africain; « Kempinski » par Neil Beloufa et les films « Nostalgia » d'Omer Fast, le très populaire « District 9 » et même la musique techno de Africa Hitech. J'étais curieux de savoir pourquoi tous ces artistes travaillaient soudainement dans cette perspective et de toute évidence indépendamment les uns des autres. Parmi les artistes présentés à l'exposition la moitié environ est issue du continent africain et la moitié du continent européen. J'y ai senti une sorte de tendance longitudinale et je ne crois pas que ce soit par hasard. Il est peut-être pertinent de dire que d'un point de vue historique, la science-fiction constituait un moyen de visualiser la différence et la peur de « l'autre ». C'était le cas avec toutes les allégories du communisme dans les films américains pendant la période de la guerre froide, par exemple. Mais, parmi ces œuvres artistiques, nombreuses sont celles qui se réfèrent au genre de la science-fiction sans en emprunter nécessairement les tropes classiques. Ils deviennent de la science-fiction en rassemblant ou en pliant différentes couches temporelles l'une à l'intérieur de l'autre. Ils rassemblent le présent avec le futur et le présent avec le passé à travers des simples itérations ou des répétitions d'époques. Ainsi, par exemple, Neil Beloufa décrit « Kempinski » comme une « documentation ethnographique de science fiction » – qui est, pour moi, une convolution intéressante. Il invite des gens à parler du futur au temps présent et en le faisant il produit une espèce de science-fiction. De plus il y a « Icarus 13 » de Kiluanji Kia Henda qui crée une narration sur la première mission spatiale Angolaise vers le soleil dans une série de huit photographies. Toutes ces images montrent des sites réels à Luanda : le monument du premier président, António Agostinho Neto que Kiluanji imagine comme une fusée spatiale partant vers le soleil. Cette image est basée sur une blague africaine concernant l'ancien président du Mozambique qui avait cette ambition prétentieuse de vouloir voyager jusqu'au soleil. Alors les gens lui disent : « C'est complètement fou, tu y brûlerais ! ». Il répond alors : « D'accord, si c'est comme ça nous allons voyager pendant la nuit. » 5 6

Il y a également trois autres films vraiment très intéressants de João Maria Gusmão & Pedro Paiva. Ces derniers ont tourné beaucoup de films dans plusieurs nations africaines. Tous leurs films sont muets, d'une durée de deux minutes et sont présentés en 16 millimètres. À première vue, ils ne ressemblent pas du tout à de la science-fiction, mais ces films au ralenti dégagent quelque chose de magique. Les artistes parlent d'une sorte de théorie sur les extraterrestres comme si l'on voyait quelque chose pour la première fois sur la Terre, tout comme dans leur film « *The Blind Man Eating a Papaya* » (L'homme aveugle qui mange une papaye). Nous avons également exposé ce projet de Pawel Althamer, « *Common Task-Mali* » (Tâche commune-Mali) de 2008 qui a une étrange qualité ethnographique. Il avait voyagé avec ses voisins de Varsovie au Mali pour y rencontrer le peuple Dogon. Nous avons exposé quelques photographies prises par l'un des voisins de Althamer, Monsieur Niedzwiecki. 7

Leurs costumes dorés les font ressembler à un groupe de mecs pendant un weekend d'enterrement de vie de garçon, ou bien des extraterrestres envahissant le paysage. D'ailleurs il y a quelque chose de très curieux dans le choix du peuple Dogon comme hôtes parce qu'ils sont connus pour leurs propres croyances aux extraterrestres. Cela m'a fait penser à une scène du film anticolonial de Chris Marker et Alain Resnais, « *Les Statues Meurent Aussi* » de 1953 où l'on affirme que « nous sommes les

exercise. The coloniser has the authorisation to legitimise something, and is able to position it inside or outside of “history”. Also, “history” is in a sense a huge intellectual and representational burden for the African continent. People like Sarkozy continue to reiterate the Hegelian thinking that Africa hasn’t entered “history” and so on.¹ (And in reverse, there is a similar thing with the future. You can make a strong case that, in economic terms, the future is already being colonised by capitalism.) Historically speaking, the next step in terms of ideological patronage after colonialism is “universalism”. I personally don’t believe in the idea of the universal, and I think some of these works do question this idea too, in an emancipatory way. Both African and the European practitioners express the desire for a new kind of representation of the African continent, which is also something that has emerged independently to the North American Afro-Futurism of the 70s or to the idea of an Afrocentrism. **8**

Matthias: So you see a break with the unilateral idea of history in the industrialised countries in this artistic science fiction?

Nav: In some cases, yes.

Matthias: But isn’t the idea of science fiction – beginning with George Méliès’ “Le voyage dans la lune” (1902) – an idea of expansion, of transgression of boundaries, of conquest? The Other is equated with the alien and thus gets dehumanised. (In the case of Resnais and Marker, the Self becomes the alien). The Other may be super powerful, but at the same time very vulnerable, for example, to diseases and those kinds of things. I wonder which artworks from your show break with that notion of the Other as the alien, including the “exoticisation” of the Other? Aren’t some of these films perpetuating this idea? To give an example, in Blomkamp’s film racial difference gets replaced by difference in species of the aliens. So, Otherness gets “naturalised” into something that is not human anymore, notwithstanding similarities, such as emotionality.

Nav: Well, I definitely agree with that, but then he’s a filmmaker, and I would differentiate his work from what the artists are doing. Neïl Beloufa or Gusmão & Paiva are doing something different...

Matthias: ...like deconstructing the hegemonic view on Africa?

Nav: Yes.

Marjolijn: But I keep wondering if some of those artists aren’t just using an African setting – be it landscape or cityscape – as a ‘theatre stage’ for their scenario? And this African setting is chosen because it is considered particularly different, like in the case of Pawel Althamer? In Bekolo’s film, on the other hand, I see a hands-on engagement with a specific local situation: He applies science fiction as an emancipatory way out of this situation, as a social mobiliser, an empowerment for his people.

Matthias: Well, in another film of Bekolo, in “Le Complot d’Aristote” you have a Cameroonian audience sitting in the cinema watching a film that you don’t get to see; you only see its flickering in the faces of the spectators. The sound track suggests that it’s an ethnographic film about Africa. It could be an African film, a Calabasse film, which adopts this kind of ethnographic European gaze for the sake of the market, or it could be just a traditional European ethnographic film. Suddenly, someone in the audience says, “They project Africans like some aliens from another planet, extraterrestrials without ET’s space technology!” This viewer obviously identifies with the people on the screen, but he says,

Martiens de l’Afrique ».

Matthias: Ça me rappelle le film expérimental de l’ethnologue Jean-Rouch, dans lequel la caméra devient un catalyseur de l’interaction entre les gens. On peut transposer cela au genre de science-fiction; on peut faire des études ethnographiques sur la manière dont les gens réagissent par rapport aux gens déguisés en personnages de science-fiction. Dans notre cas ce serait la science fiction qui deviendrait le catalyseur, pas seulement la caméra.

Nav: Tout à fait. Il y a ensuite aussi « Pumzi » de Wanuri Kahiu, un court-métrage de 21 minutes. Mais ce film est censé d’être le précurseur d’un long-métrage qu’elle souhaite tourner. C’est impressionnant quand on considère son budget. Elle est aussi la seule femme artiste dans ce show.

Marjolijn: Ça m’a justement beaucoup surpris puisque ce genre est largement dominé par les hommes, n’est-ce pas? **10**

Nav: C’est un monde de garçons et un truc assez bizarre, c’est sûr.

Annette: Pensez-vous qu’il existe une différence dans la façon dont les cinéastes et les artistes abordent l’esthétique du genre de la science-fiction?

Nav: Je pense que c’est complètement différent. Cela dépend en partie des moyens que les gens ont à leur disposition.

Matthias: Bon, je crois que depuis Kubrick il y a quand même eu un changement dans la manière de faire de la science-fiction dans le monde du cinéma, de la science-fiction commerciale à celle qui est plus artistique et indépendante ...

Marjolijn: Est-ce qu’il serait possible que les artistes cherchent à défier ce genre en tant que tel? Beaucoup de films de scient-fictions appartenant au courant populaire n’offrent qu’une seule intrigue, ils sont toujours très critiques par rapport au progrès technologique et politique en suggérant que tout est toujours en train d’empirer. Rien ne s’améliore jamais. Et je pense que lorsque les artistes se servent du genre de la science-fiction, ils prennent un peu de recul par rapport à leur propre époque même si ce n’est pas forcément avec l’idée d’évoluer vers des catastrophes.

Nav: Oui, je suis bien d’accord. C’est un autre genre de mise en suspens de l’incrédulité, mais le genre de la science-fiction ne traite pas toujours forcément du futur. L’œuvre de Neïl Beloufa et les films de Gusmão & Paiva traitent en fait d’une rupture avec « l’histoire ».

Matthias: Est-ce que vous pourriez nous expliquer un peu cette « rupture avec l’histoire »?

Nav: Bon, je pense que le thème de « l’histoire » a toujours été une partie de l’exercice colonial. Le colon a une autorisation de légitimer quelque chose et il est capable de le placer à l’intérieur ou à l’extérieur de « l’histoire ». Et puis, d’une certaine manière, « l’histoire » représente un fardeau intellectuel et conceptuel pour le continent africain. Des gens comme Sarkozy continuent de répéter l’idée de Hegel que l’Afrique n’est pas entrée dans l’histoire etc.¹ (En revanche, il y a quelque chose de similaire avec le futur. On peut argumenter qu’en termes économiques, le futur se trouve déjà colonisé par le capitalisme). Dans une perspective historique, la prochaine étape dans le domaine du patronage idéologique après le colonialisme est celle de l’universalisme. Moi personnellement je ne crois pas à l’idée de l’universel et je pense que certaines de ces œuvres mettent également cette idée en question, dans un esprit émancipateur. Les artistes africains autant que les Européens expriment le désir d’une nouvelle représentation du continent africain en se



9

Jean-Pierre Bekolo:
Le Complot d'Aristote (film still),
1996 (Courtesy Jba production).

"This is not our world!" So, to this audience their supposed representation through ethnography is as strange as aliens in a science fiction film.

9

Annette: I think that's a nice point to end with for now. It sums up many of the things that we addressed so far. Thank you!

This conversation was recorded in Marjolijn Dijkman's studio in Brussels in June 2012.

1 Speech at Cheikh Anta Diop University of Dakar, Senegal, on July 26th, 2007.

distinguant de l'Afro-Futurisme nord-américain des années 70 ou encore de l'idée d'un Afro-Centrisme.

8

Matthias : Vous voyez donc une rupture avec l'idée unilatérale de l'histoire dans les pays industrialisés dans ce type de science-fiction artistique ?

Nav : Oui, dans certains cas.

Matthias : Mais n'est-il pas vrai que l'idée de la science-fiction – en commençant par « Le voyage dans la lune » (1902) de George Méliès – n'est pas plutôt une idée d'expansion, de transgression des frontières, de conquête ? L'Autre est identifié comme l'extraterrestre et il en devient déshumanisé. (Dans le cas de Resnais et de Marker, le Soi-même devient l'extraterrestre.) L'Autre peut être très puissant, mais en même temps très vulnérable par rapport aux maladies et ce genre de choses, par exemple. Je me demande quelle œuvre présentée dans votre exposition pourrait être considérée comme une rupture avec cette notion de l'Autre comme extraterrestre, y compris « l'exotisation » de l'Autre ? Est-ce que certains de ces films ne contribuent pas plutôt à perpétuer cette idée ? Pour en donner un exemple, dans le film de Blomkamp, la différence raciale se trouve remplacée par la différence des espèces d'extraterrestres. Ainsi, l'idée de l'Autre est « naturalisée » en quelque chose qui n'est plus humain malgré des ressemblances, telle que l'émotionalité.

Nav : Je suis définitivement d'accord avec ça, mais Blomkamp est cinéaste et moi je voudrais faire la différence entre son œuvre et ce que les artistes font. Neïl Beloufa ou Gusmão & Paiva font autre chose...

Matthias : ... comme le fait de déconstruire le regard hégémonique sur l'Afrique ?

Nav : Oui.



10

Wanuri Kahiu:
Pumzi (film still), 2010

Cet entretien a été enregistré au studio de Marjolijn Dijkman à Bruxelles en juin 2012.

Marjolijn : Mais je continue de me demander si certains de ces artistes n'utilisent pas un décor africain – que ce soit un paysage ou un paysage urbain – comme une scène théâtrale pour leur scénario ? Et ils choisissent ce scénario parce qu'ils le considèrent comme quelque chose de bien particulièrement différent, comme dans le cas de Pawel Althamer ? Par contre, dans le film de Bekolo, je vois un engagement pratique avec une situation locale spécifique. Il applique le genre de la science-fiction comme un moyen émancipatoire pour sortir de cette situation, comme un mobilisateur social, comme un enrichissement de son peuple.

Matthias : Dans un autre film de Bekolo, « Le Complot d'Aristote », il y a un public camerounais installé au cinéma qui regard un film qu'on ne voit pas, on en aperçoit uniquement les scintillements sur les visages des spectateurs. La musique fait croire qu'il s'agit d'un film ethnographique sur l'Afrique. Ça pourrait être un film africain, un film calebasse adoptant ce genre de voile ethnographique européen pour des raisons économiques, ou bien il s'agit simplement d'un film ethnographique traditionnel européen. Soudainement, on entend dire dans l'audience: « On présente les Africains comme des extraterrestres, des gens d'une autre planète, des extraterrestres sans la technologie spatiale de E.T. ! » Ce spectateur s'identifie apparemment avec le peuple sur l'écran, mais il réagit en disant « Ceci n'est pas notre monde ! ». C'est dire que pour ce public sa représentation supposée à travers l'ethnographie est aussi étrange que le sont les extraterrestres dans un film de science-fiction. **9**

Annette : Je pense que cela est un bon moment pour terminer, puisque cela résume très bien ce qui a été discuté jusqu'à présent. Merci !

Colophon

Editors / Éditrices :
Annette Schemmel, Marjolijn
Dijkman

Publisher / Publié par :
Enough Room for Space

Designer / Graphiste :
Indre Klimaite

Printer / Imprimeur :
Sint Joris, Ghent, BE

Translations to French /
Traductions en Français :
Joachim Oelsner-Adam

Translations to English /
Traductions en Anglais :
Stephen Jordan

Copy Editors / Relecture :
Christine Wolfe, Stephen Jordan,
Annette Schemmel, Joana
Baguenier, Samuel Langer

Cover images / Couverture :
Luís Dourado, Christian Hanussek

This publication has been made
possible with the generous
support of / Cette publication
a été réalisée avec le généreux
soutien de :

Arts Collaboratory,
Amsterdam, NL
Stroom, The Hague, NL
IFA, Stuttgart, DE

Thanks to / Merci à :

Achille K. Komguem, Christian
Hanussek, ArtBakery, DCR Guest
Studios, Amélie Bouvier, Pauline
Doutreluigne, Dunja Herzog,
Doual'art, Dalil Mouhammad,
Nadine Siegert (IWALEWA-Haus
Bayreuth), Regine Johnson
(GlZ), Lionel Manga, Konrad
Tuchscherer, Bonaventure
Soh Bejeng Ndikung (Savvy
Contemporary), Tobias Wendl
and Kerstin Pinther (FU Berlin)
and all the contributors to this
publication

In commemoration of /

Dédié à :
Goddy Leye, 1965 – 2011
(ArtBakery)

ISSN : 2213-7718

© 2012 Enough Room for Space,
DiARTgonale and all the
contributors.

Attempts have been made to
locate the sources of all images
to obtain full reproduction rights,
but in the very few cases where
this process has failed to find the
copyright holder, our apologies
are offered.

This publication is also available
as free download /
Cette publication est disponible
gratuitement en ligne :
www.enoughroomforspace.org

ARTS
COLLA
BORAT
ORY

i f a

Gefördert durch das Institut für
Auslandsbeziehungen aus Mitteln der
Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes

JAMAN
DiARTgonale Special Edition #1
ISSN: 2213-7718