

11 09 - 20 11 2016

Français

Flurina Rothenberger / Andrea Stultiens

Capturer et raconter

Les deux photographes se consacrent au continent africain depuis des années et il arrive que les préoccupations principales qui animent leurs méthodes et leurs travaux se recoupent. Stultiens associe ses propres images avec des photographies

d'archives, replaçant en contexte des représentations tirées de liasses restées oubliées pendant longtemps. Les images de Flurina Rothenberger décrivent des événements, et dans le même temps, la photographe a développé au fil des années son propre langage visuel, qui se manifeste entre autres dans des travaux collaboratifs.

Flurina Rothenberger

Un dialogue autour des monuments, du remixage et des références

NW: Le bâtiment s'élève vers le ciel à la manière d'une pyramide, et se termine dans sa hauteur par un parallélépipède. *La Pyramide* d'Abidjan, dessinée par l'architecte italien Rinaldo Olivieri, fait office de symbole architectonique pour le climat de renouveau qui, au début des années 1970, est prédominant dans divers pays d'Afrique. On était alors, en Côte d'Ivoire comme au Kenya, au Sénégal, en Zambie ou au Ghana, à la recherche de nouvelles identités nationales. Après l'obtention de l'indépendance politique, la nouvelle réorientation se devait d'être aussi reflétée dans le paysage urbain. La route vers l'indépendance n'a pas été sans contradictions: ces nouvelles constructions, considérées aujourd'hui encore comme des monuments, ont en partie été conçues par des architectes européens – parfois originaires de pays autrefois colonisateurs. *La Pyramide* est représentée à plusieurs reprises dans l'exposition: de dehors, avec une perspective allant hors du bâtiment vers une cours intérieure et, faisant office de serre, de décors contenant des piments rouges.

Avec tes deux soeurs et tes parents, tu as passé une partie de ton enfance et de ton adolescence dans une petite ville rurale du centre de la Côte d'Ivoire, Zuénoula. Pour toi, *La Pyramide a – même si tu n'as pas grandi à Abidjan* – une signification supplémentaire à celle de véritable symbole de l'architecture moderne.

FR: *La Pyramide*, dans l'état dans lequel se trouve la construction aujourd'hui, et dans lequel elle l'était à l'époque où, enfant, je l'ai visitée, reflètent aussi la situation économique et géopolitique de la Côte d'Ivoire. J'ai grandi dans la Côte d'Ivoire de Félix Houphouët-Boigny, président qui, 23 ans après sa mort, incarne toujours l'image d'une identité nationale. Le patriarche, habile en relation interreligieuse et ayant un faible pour l'agriculture et les paysans, entretenait une relation stratégique et diplomatique avec l'ancienne puissance coloniale française. Houphouët-Boigny fut élu démocratiquement, et resta en fonction pendant les 23 ans jusqu'à sa mort. Cette époque est décrite par les Ivoiriens comme la ' Belle Époque ' et ' L'époque des trente glorieuses '. En comparaison à ses voisins, le pays était stable politiquement comme économiquement. Houphouët-Boigny a obtenu le titre de Père de l'indépendance. Comme la plupart des chefs d'Etat, il érigea des monuments architectoniques afin de matérialiser son statut et sa vision. Toutes ces constructions sont bâties à l'aide de matériaux de la meilleure qualité, d'artisanat haut de gamme et d'un budget exorbitant.

La Pyramide a perdu de son éclat depuis la crise dans laquelle le pays se trouve depuis 10 ans. Les locataires ont tous déménagé. La construction est fantomatique et vide, encore uniquement habitée par les deux

petites familles des gardiens. Les vitres ont été brisées au dernier étage, là même où – autrefois – du haut de leurs onéreux lofts, les hommes d'affaires étrangers jouissaient d'une vue spectaculaire sur le plateau et les lagunes. Par son état négligé, la construction rend compte du fossé entre l'époque de sa construction et l'époque actuelle. *La Pyramide* incarne, par l'excellente et coûteuse qualité de ses fondations, l'exemple-type d'un mémorial méconnu: aujourd'hui la spéculation immobilière est sauvage, et la plupart des constructions sont de mauvaise qualité. Des métropoles comme Abidjan ressemblent à des patchworks urbains et, au centre du quartier des affaires, trône cet immeuble de 14 étages.

NW: Quand on parcourt tes archives, on y trouve – entre autres – des reportages sur une maison de naissance en Tanzanie, sur la production de miel en Ethiopie ou sur Maggy Lawson, nommée *Mama Benz*, une des Africaine de l'Ouest les plus prospère, devenue riche par le commerce de tissu. Peux-tu expliquer comment s'est développé ton rapport aux images?

FR: J'ai étudié la photographie pour pouvoir travailler sur le continent africain. Depuis que j'ai commencé à photographier l'Afrique en l'an 2000, et jusqu'à aujourd'hui, les développements dans les régions de ce grand et complexe continent sont restés incroyablement passionnants. J'ai développé mon rapport à la sémantique des images, et mon questionnement envers celle-ci, parallèlement au thème de la mobilité. Et cela, par mon parcours de vie et à travers les mutations de notre époque. La fascination pour les images est clairement issue de la culture dans laquelle j'ai passé mon enfance. Comme chaque enfant, mon environnement m'a appris et a façonné mon rapport à la valeur des choses que je voyais ou vivais. Les attentes envers la photographie, un portrait par exemple, étaient différentes en Côte d'Ivoire et en Suisse. Une culture a façonné de manière 100% naturelle ma compréhension, l'autre l'a fait dans le cadre de ma formation de photographe: mon apprentissage a soulevé de nouvelles questions critiques. Durant mes études, des liens déjà évident dans mon enfance furent débattus ou démantelés à travers des actions artistiques. A titre d'exemple, ma période d'étude entre la fin des années 1990 et le début des années 2000 était marquée de questions sur l'authenticité. Sur la base de mes expériences, j'estime que ce mot clé est aujourd'hui encore compris différemment ici et ailleurs. Dans l'espace culturel des sociétés africaines, la photographie me fait le plus de plaisir car il est possible d'y faire coexister des faits apparemment divergents. C'est encore plus visible aujourd'hui, où le style de l'image et la narration d'histoires visuelles sont fortement influencés par les médias digitaux. Les technologies actuelles de la production d'images n'effacent cependant pas l'héritage culturel et traditionnel. Ces innovations créent au contraire un espace de réflexion, dans lequel les références modernes et traditionnelles coexistent. Elles reflètent une identité locale comme globale. Un portrait dit beaucoup sur les souhaits et aspirations d'une personne, et révèle par là aussi la réalité conditionnée dans laquelle un individu vit.

A mon avis, un portrait ' fait ' toujours cela, du fait qu'il expose deux contextes: le contexte dans lequel le portrait évolue et le contexte dans lequel la photographe évolue. J'ai expérimenté deux manières de travailler en Afrique. Le travail mandaté, et celui qui suit ma vision à 100%.

Aujourd'hui, je peux dire sans équivoque – égal combien ce thème nous touche ou avec quelle intégrité nous nous y confrontons: une situation de commande est toujours conditionnée par une attente prédéfinie. Situation qui rétribue, par conséquent, aussi mes services. Dans ce contexte, l'image – aujourd'hui même dans le segment documentaire – se plie très clairement devant sa valeur marchande. Un continent comme l'Afrique est tellement riche dans sa grandeur, dans son nombre de communautés, d'histoires individuelles, que les médias ne sont pas en mesure de respecter ni la compréhension globale du contenu, ni la problématique de la rentabilité commerciale. D'ailleurs, si l'on ne dispose d'aucune connaissance de fond, la majorité des thèmes liés au contexte africain sont et vont être mal compris. Une variété de clichés prédominants, et l'ignorance du fait réels, entrent alors en collision. Il y a quelques semaines, deux reportages que j'ai initiés et réalisés de manière autonome et en collaboration avec une journaliste indépendante, ont été publiés. La NZZ a choisi de légèrer le portait d'un grand couturier ivoirien *Papa Africa*. L'hebdomadaire a intitulé son interview avec le politicien ivoirien Augustin Thiam *Le banquier suisse et son frère le gouverneur africain*. Ces deux exemples de cette années ne peuvent refléter plus clairement pourquoi je n'ai plus confiance en l'intégrité et en la considération que peuvent avoir la plupart des médias. Dans ce sens, j'ai décidé, particulièrement en ce qui concerne l'Afrique et dans le cadre de mes possibilités financières, de renforcer mes projets personnels.

Je m'intéresse actuellement à la question de savoir comment les stratégies de la mobilité façonnent l'identité des jeunes gens. Entre l'ancrage dans le monde rural et l'animation de l'espace urbain, vers lequel

la plupart s'orientent aujourd'hui.

NW: Pendant longtemps, et dans la plupart des pays africains, la production photographique était sous le joug des puissances coloniales. Jusqu'à aujourd'hui, ce rôle repris par les photographes occidentaux, est une constante source de tension. Un exemple en est la discussion/critique de la publication *New Ways of Photographing the New Masai* du photographe néerlandais Jan Hoek par Stanley Wolukau-Wanambwa. Dans cet article publié sur le blog de l'éditeur américain *aperture*, le photographe Wolukau-Wanambwa *dénonce durement la pratique de Jan Hoek*, de Viviane Sassen et de Cristina de Middel. Il critique surtout le fait que les trois – sans tenir compte des différences dans leurs méthodes de travail respectives – ne réfléchissent pas suffisamment à leur propre rôle en tant qu'individus blancs et privilégiés photographiant sur le continent africain. Plus encore, que leurs productions d'images répètent le passé colonial et que le 'spectacle des primitifs' y est célébré. Peu après, Jan Hoek prend position dans *The (Im)possibilities to Shoot as a White Photographer on the African Continent*. Le photographe y souligne combien la question autour de son propre rôle est exigeante: il explique que l'ère coloniale est révolue, et décrit l'importance de trouver une nouvelle utilisation des médias photographiques entre l'Afrique et l'Occident. Dans le souci de trouver des formes contre-stéréotypées dans le portrait, il suggère l'exemple d'africains avec leurs téléphones portables. Il propose que nous ne nous focalisions pas uniquement sur les ressemblances dans les projets photographiques sur l'Afrique, d'éviter de nous intéresser exclusivement aux questions relatives aux races et à la photographie coloniale, mais plutôt de nous confronter avec les différences. La production photographique du temps des colonies était marquée par une vision extrêmement limitée. Hoek souhaite que le langage photographique participe à briser les idées clichées. Cependant, il ne croit pas aux tabous, car ceux-ci contribuent à un appauvrissement des possibilités photographiques. Autant que je puisse l'affirmer, toi et Hoek êtes d'accord sur ce point: pour qu'un dialogue d'égal à égal entre les personnes venant d'Occident et celles venant du continent africain puisse avoir lieu, l'espace de production d'images issus des 53 pays doit être élargi. D'autre part, il s'agit de définir et d'accepter les particularités intrinsèques à sa propre origine, de développer des travaux pour lesquels on se porte garant et, de rester ouvert à la critique. Ta manière de travailler est marquée par les collaborations, tu rentres dans un dialogue avec les personnes dont tu fais le portrait. Peux-tu parler de ton approche?

FR: Par rapport au 'Whiteness' versus 'Blackness', ni moi en tant que photographe, ni la personne portraiturée, ne pouvons effacer le passé. Cependant, nous pouvons participer ensemble, et avec le même impact, à l'écriture du présent comme de l'avenir. C'est une raison supplémentaire pour laquelle il est important que d'avantage de photographes aient équitablement accès aux différents lieux. Il y a précisément un attribut, lié au fait d'avoir la peau blanche en Afrique, que j'apprécie: il ne me laisse justement pas oublier ma coresponsabilité envers la mémoire de l'imagerie collective. De nombreuses idées prédominantes sur l'Afrique sont injustifiées, car historiquement construites par une puissance hégémonique. Les conditions préalables pour créer de nouvelles images, sont de traiter les idées passées et biaisées comme des faits, et d'en accepter les conséquences dans le présent. Une séance de portrait est un moment intime entre deux personnes, deux individus s'étant mis d'accord de partager quelque chose. Il est facile de contester des stéréotypes en en créant de nouveaux et de différents. Le cliché est littéralement un organe vital de la photographie. La question est de savoir comment celui-ci va être utilisé, et s'il mène à la dévaluation de ce dernier. Les clichés sont aussi activement utilisés par les photographes de pays africains afin de commenter flatteusement leur propre identité culturelle et individuelle. Il circule actuellement beaucoup de photographies célèbres d'artistes africains qui, si elles avaient été prises par des occidentaux, seraient catégorisées comme désuètes, voire comme racistes. Qu'est ce que cela nous dit? Que l'exotisme est toujours une construction extérieure.

Le synonyme de l'exotisme est la nostalgie. Si des photographes de l'Afrique subsaharienne ont aujourd'hui recours à des attributs apparemment exotiques, c'est parce qu'ils sont des éléments fondateurs de leur propre histoire et culture. Sortis de leur contexte et déformés, ils deviennent exotiques, et cela toujours du point de vue de l'étranger.

C'est pourquoi j'aime répondre aux questions touchant à mon amour du portrait, et à mon intérêt envers les thèmes liés à l'Afrique, par des citations d'acteurs locaux, comme celle d'une jeune Sénégalaise: 'Pour te dire, là où moi je vais aller faire la fête, ce n'est pas où il y a des Toubabs, des blancs. (...) Nous, les noirs on

a la classe, boy. On n'a pas l'argent, mais on a la classe. C'est ça la différence: La classe et le style.¹ Dans la plupart des régions du continent africain dans lesquelles je me rends, j'ai pu observer exactement ce que la jeune femme affirme. Les gens avec lesquels je travaille ont une sensibilité forte et sûre pour le spectacle. Leurs identités. Leurs corps. Leurs références sociales.

Les représentations identitaires contemporaines sont actuellement autant enracinées dans la culture d'une région géographique que dans la culture de la migration. Dans cette réalité, la tradition orale des conteurs, par à son fort enracinement, a beaucoup de valeur.

Un bon conteur d'histoires, selon la définition de la plupart des sociétés que j'ai rencontrée, est celui qui parvient à impliquer son public au fur et à mesure du récit. En interaction avec l'auditeur, il capable de réagir à toutes situations de manière instinctive et humoristique. Cette tradition dans le comportement performatif se reflète aussi fortement dans la communication visuelle. On reconnaît ici immédiatement les parallèles entre la tradition visuelle de l'âge d'or de la photographie en Afrique et les phénomènes émergeant plus de 50 ans plus tard, tels que les clips vidéo et les selfies sur Facebook. Ces aspects qui distinguent les cultures dans lesquelles je travaille me réjouissent et m'inspirent.

A travers ceux-ci s'explique aussi ma méthode de travail: impliquer autrui est une partie essentielle de mon travail photographique. M'adapter à lui et à ses souhaits, parfois même sans compromis, peut être porteur de sens.

NW: L'avenir social, politique et économique est entre les mains de la nouvelle génération. Les jeunes femmes et jeunes hommes sont souvent présents sur tes images. Leurs attitudes, leurs styles changent, reflétant la tradition tout comme l'assimilation d'éléments de la (pop-) culture originaires des USA. Avec les Edition Nice – magazine dont le premier numéro paraîtra lors de l'exposition – les deux motifs ou motivations principales de ta pratique se rencontrent: ton intérêt pour la culture adolescente, et les conditions dans lesquelles des photographie issues de pays africains sont produites et peuvent être perçues.

FR : L'étude de la culture adolescente m'intéresse afin de comprendre comment la migration, la mobilité, l'évolution constante de valeurs coexistantes forment l'identité des adolescents, et comment ces dernières se reflètent mutuellement dans les 'urban bodies'. Ce que la jeunesse renvoie en particulier, c'est la fusion d'éléments différents, le remixage. La capacité de se créer des contextes dans lesquels peuvent coexister différents éléments fondateurs d'identité se fécondant mutuellement. La culture orale et visuelle actuelle, comme par exemple les clips vidéo, les univers visuels des médias sociaux et surtout les paroles de rap et de hip hop, tout comme le slang propre à des communautés spécifiques, reflètent ces références multiples à merveille. L'un de nos jeunes éditeurs de l'Edition Nice N°1 est rappeur. Son nom d'artiste est Wizz Khalifa. C'est une référence au rappeur US Wiz Khalifa, à qui il ressemble aussi beaucoup physiquement. En ce qui concerne les paroles, le jeune rappeur mozambiquais de 21 ans ne thématise pas, comme son homonyme, les fesses des femmes et les voitures de luxe, mais rappe sur les tensions religieuses dans son voisinage, sur le souhait de formation et sur la valeur de la famille. Il remixe le portugais, langue nationale, avec le dialecte local macua, tout en y ajoutant des bribes d'anglais.

Parallèlement à leurs parcours de vie, la plupart des jeunes gens avec lesquels j'ai eu des échanges, s'identifient autant à des références très spécifiques et locales – qui parfois sont aussi très conservatrices – qu'à une Global Blackness.

Aucune des deux références ne disparaît en faveur de l'autre. Elles coexistent. Cela stimule fortement la créativité, et permet surtout aux jeunes gens de se détacher des vieux modèles, et à ouvrir courageusement de nouvelles voies. Comme Catherine Phiri, qui dirige une agence de média en Zambie, l'a si joliment dit: ' Lack of a choice, is not a choice. Just because we are given bad quality doesn't mean that's what we want. ' Je vois les jeunes dans un rôle de Breakers and Makers. Edition Nice, c'est un projet de magazine qui dans cette première édition, et on l'espère aussi dans les parutions suivantes, propose une plateforme pour les jeunes. Ils en définissent le contenu et le réalise avec un accompagnement professionnel. On peut reconnaître dans la volonté généralisée de mouvement et de migration, que beaucoup de jeunes gens portent toujours en eux, une critique de la société dans laquelle ils vivent. Ne pas seulement observer, mais accompagner les acteurs de cette génération, comme dans l'Edition Nice – où ces derniers sont activement impliqués dans la documentation de leur propre présent – permet une vision incroyablement plus

1 Fouquet, Thomas: ' Filles de la nuit, aventurières de la cité. Arts de la citadinité et désirs de l'Ailleurs à Dakar '. Forschungsthese, 2011

large, et plus enrichissante, que si je me concentre uniquement sur mes propres perspectives en tant que photographe.

Andrea Stultiens

Andrea Stultiens (*1974, Roermond, NL) décrit sa pratique comme un 'travail avec la photographie'. Elle collectionne des images photographiques, écrit à leur sujet, et réfléchit aux différentes formes de représentations que nous nous faisons de nous-même et de l'autre. Stultiens combine du matériel photographique personnel avec des photographies tirées d'archives. Elle dépouille des lots d'images longtemps restés dissimulés, et en propose une nouvelle contextualisation.

En collaboration avec Rumanzi Canon, elle initie en 2011 HIPUganda, History in Progress Uganda. Ensemble, ils localisent d'importantes collections pour l'histoire passée de l'Ouganda. Une fois digitalisées, certaines sont postées online. Facebook est utilisé comme support médiatique afin d'examiner la valeur, et de prendre connaissance du contenu des photographies choisies. Les collections contiennent des archives coloniales, des archives personnelles, des images produites dans un contexte professionnel, tel le photojournalisme ou les études anthropologiques. Il peut s'agir du contenu d'une boîte à chaussures ou d'albums, de photographies prises par des ougandais ou par des personnes venant de l'étranger, de travaux de professionnels comme d'amateurs. Les collaborations de diverses natures – avec les propriétaires des corpus photographiques et/ou avec les artistes eux-mêmes – sont centrales pour le travail d'Andrea Stultiens.

Dans son projet de recherche artistique *Ebifananyi*, Stultiens analyse les aspects historiques et culturels de lots photographiques en Afrique de l'Est. Les publications méticuleusement conçues, ainsi que l'intense activité d'exposition, permettent une meilleure compréhension de son travail de recherche, oscillant entre compte-rendu et transmission d'histoires. Celui-ci reflète continuellement son rôle de documentaliste et de journaliste qui nous implique, nous lecteur/observateur, dans son processus. Sa méthode se caractérise par le fait de ne pas traiter de manière prioritaire les détails dans les images photographiques. Andrea Stultiens s'intéresse à la question que peut se poser l'observateur d'une image devant une analyse d'après Hall : les images sont-elles décodées avant d'être encodées ? Andrea Stultiens décrit que, si l'on interroge une image uniquement sur sa représentation, certains aspects peuvent en être écartés.

Pour ce faire, elle se réfère au sociologue et théoricien de la culture Stuart Hall. Celui-ci décrit la représentation comme un travail actif, qui consiste à sélectionner, présenter, structurer et modeler, et non à transférer des modèles préexistants. Selon Hall, la question centrale n'est pas de savoir ce qui est représenté mais de quelle manière cela est fait, sous quelles conditions et dans quel but. La représentation n'est pas l'illustration ou le miroir d'un phénomène existant antérieurement hors de son processus de production, mais plutôt une complexe construction de réalités et de significations. Au delà de l'acte d'attribution de sens et de signification, la représentation devient une pratique sociale, moyen par lequel nous établissons des relations avec le monde et ce qui le constitue.

Elle souligne l'importance de regarder d'abord attentivement une image, et de ne pas procéder à une classification hâtive. Une partie du matériel visuel de HIPUganda est publiée sur Facebook afin d'agrandir le champ de décodage à l'aide d'une démarche participative. A travers l'interaction avec les utilisateurs des médias sociaux, l'attribution de divers niveaux de significations devient un dialogue à voix multiple.

Pays d'Afrique de l'Est, l'Ouganda que l'on connaît aujourd'hui est une construction coloniale: formé de multiples groupes ethniques ayant une grande diversité linguistique, la population est régie par de différents modes d'organisation et de règles. Le nom Ouganda est dérivé de Bouganda, l'un des royaumes situés au sud du centre de l'Ouganda. Originellement bâtie sur sept collines, la capitale du pays – Kampala – se trouve dans cette région.

Les premières photographies prises en Ouganda proviennent de cameramen européens. En 1875, l'explorateur Henry Morton Standley, en arrivant du Zanzibar à l'est du pays, traversa le Bouganda dans le cadre de sa première expédition transafricaine. La mission de la caravane avait pour but l'étude de la région des

grands lacs. Standley rendit visite à Kabaka Mutesa, roi du Bouganda. Chaleureusement accueilli, il fut impressionné par ce qu'il vit: un royaume régi par des structures organisationnelles lui étant connues, avec un système d'imposition, des routes et un souverain intéressé par le christianisme. Sur l'une de ses photographies, on voit le roi et une partie de sa suite. Le négatif se trouve actuellement dans les archives du Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren, en Belgique.

En 1878, le photographe autrichien Richard Bucht voyagea à travers le pays et réalisa une série de portraits ethnographiques, série qui fut publiée dans diverses publications et devint par là célèbre. Les premiers studios photographiques établis sur le territoire actuel de l'Ouganda apparurent à l'initiative des cheminots, tâchant de fonder des entreprises une fois la construction du Lucatic Express achevée.

Jusqu'à l'ordonnance du chef d'Etat Idi Amin, cherchant à expulser les autochtones d'Asie et à exproprier les firmes étrangères, la majorité des studios étaient dirigés par des Indiens et des Goans. Que de rares photographes gagnaient leurs vies tant que 'cameramen', ou tant que photographes pour des cérémonies et des agences de presse.

Le 9 octobre 1962, l'Ouganda obtint son indépendance de la Grande Bretagne. A cause de problèmes géopolitiques et de politique locale, une grande partie de la population fut dès lors confrontée à la guerre, la violence et la pauvreté. De graves problèmes politiques et économiques, les enjeux liés au climat et à l'écologie, menèrent à de sérieuses pertes dans la mémoire iconographique individuelle et collective. Les photographies, qui se trouvent encore à disposition dans le pays, constituent une source importante: elles racontent d'autres histoires que celles issues des archives missionnaires et coloniales.

La première publication d'*Ebifananyi, The Photographer – Deo Kyakulagira* parut en 2014. Par ses images personnelles, et à travers les histoires que narrent sa famille et son entourage, le lecteur/observateur apprend à connaître Deo Kyakulagira. Ce dernier se souvient du Central Art Studio Ltd dirigé par Kyakulagira. Dans *People, Poses Places – Musa Katuramu*, paru la même année, on plonge dans le monde de Musa Katuramu, enseignant, menuisier et photographe amateur. Il se déplace dans son voisinage et tire le portrait à sa famille et à ses amis. Ces images proposent un point de vue inhabituel et intime, car la production photographique des années 1930 était dans la plupart des cas réservée aux missionnaires et aux colons. Le fils de Katuramu, Jerry Bagonza, a conservé environ 1500 négatifs et 750 impressions provenant de l'archive de son père. La deuxième édition d'*Ebifananyi* montre ces images d'archive et les combine avec les photographies actuelles de Andrea Stultiens et Rumazi Canon, photographe originaire de la même région que Musa Katuramu.

Elly Rwakoma (*1938) travaillait dans sa jeunesse pour des entreprises industrielles, photographiait dans les écoles, tout comme pour le gouvernement. *Ebifananyi 3, All the Tricks – Elly Rwakoma*, raconte son histoire et celle de ses découvertes photographiques, en extérieur comme dans sa chambre noire.

L'attention du récit se porte sur les images photojournalistiques disparues pour des raisons inexplicables. *Simuda Nyuma* est le titre d'une trilogie rédigée par Ham Mukasa (1870-1956) dans les années 1930. Mukasa, l'un des premiers hommes de lettres de la région, était une personnalité importante au Bouganda. Il écrivit sur la vie des trois rois qui régnèrent sur le Bouganda de 1850 jusqu'à dans les années 1930. La collection familiale de Mukasa comprend des photographies, des livres, des illustrations et des documents, comme une liste de descriptions des illustrations. Ces descriptions doivent être comprises comme des instructions permettant de comprendre les illustrations qui accompagnent le texte traitant des trois rois. Comme ces illustrations n'ont jamais été réalisées, Stultiens invita des artistes à interpréter et représenter ces descriptions. En complément, elle combine dans *Simuda Nyuma – Forward Ever Backward Never*, les dites interprétations avec des documents provenant des archives familiales de Mukasa. L'insertion d'un dénominateur inconnu dans un nouveau récit caractérise cette édition.

Dans la cinquième édition de la série, Stultiens s'intéresse aux archives de Eng. Wambwa (*1929), ingénieur de l'est de l'Ouganda. Peu avant leur première rencontre, Eng. Wambwa détruisit tous ses négatifs, à l'exception de quelques diapositifs datant du début des années 1960. Ceux-ci exposent la pétillante vie de famille, et l'environnement dans lequel le photographe évolue. L'ouvrage *Picha 5 – UHURU – minor accidents – Eng. M.W. Wambwa* comporte des images d'artistes contemporains s'étant penchés sur l'œuvre de Eng. Wambwa: Rumanzi Canon (UG), Elsadig Muhamed (SD) et Luuk van den Berg (NL).

Pour la 6^{ème} publication *Duc in Altum / Dive into the Deep*, Rumanzi Canon et Andrea Stultiens partent à la recherche d'une école missionnaire, dont les liens mènent jusqu'en Suisse. Fondée en 1906 dans le Bezirk

Wakiso, en Ouganda central, le St. Mary's College Kisubi (SMACK) est la plus ancienne école catholique pour garçon du pays. Soupçonnant que l'école possède une archive, le fils de Deo (voire Ebifananyi 1), Denis Kyakulagira, conduisit Andrea Stultiens et Rumanzi Canon à Kisubi.

Frère Kizza, l'un des religieux travaillant sur place, était alors chargé de la collection. On ignore qui la composa initialement. Outre des objets de collections personnelles, ils ont mis à jours un ensemble entomologique: les petites plaquettes expliquèrent que les insectes épinglés furent trouvés dans les environs de l'école. L'édition *Duc in Altum / Dive into the Deep* rassemble les images des arrangements de papillons à l'air éphémère, avec des *Facebooks*, photographies d'écoliers d'autrefois et d'enseignants, que Stultiens et Canon trouvèrent accrochées aux murs du bureau de la direction de l'école, des dortoirs, de la salle commune, ou emballées dans des cartons. Mis dans un ordre chronologique, ces visages, comme les éléments tout aussi importants de la pièce, transmettent un récit dans lequel l'individuel est évincé.

Événements | Veranstaltungen

Künstlergespräche | Entretiens avec les artistes

So / di 11 09 2016, 12:30 (eng)

Andrea Stultiens im Gespräch mit / s'entretient avec Nadine Wietlisbach

Sa / sa 19 11 2016, 15:00 (dt)

Flurina Rothenberger und Barbara Achermann, Journalistin / journaliste im Gespräch mit / s'entretient avec Nadine Wietlisbach

Anschliessend Apéro / suivi d'un apéro

Visites guidées | Öffentliche Führungen

Do / je 17 11 2016, 18:30 (dt & fr)

Nadine Wietlisbach, Direktorin PhotoforumPasquArt und / et Christine Beglinger, Kunstvermittlerin / médiatrice culturelle

Visites guidées sur demande pour les groupes / Führungen für Gruppen auf Anfrage

info@photoforumpasquart.ch, +41 32 322 44 82

Editions

Flurina Rothenberger - I love to dress like I am coming from somewhere and I have a place to go

N° 173, 2. Edition 2015

Artist: Flurina Rothenberger

Design: HAMMER

Softcover, 264 pages, 253 color images 13.5 x 18 cm

ISBN: 978-3-905929-73-7

Andrea Stultiens - Ebifananyi 1 - 6

2014 - 2016

Concept / editing / text: Andrea Stultiens

Print: duotone black & white and full colour

Graphic Design: Andrea Stultiens with Marloes de Laat

Book size: 143 x 122

Wir danken den folgenden Stiftungen und Förderer für die grosszügige Unterstützung:

Dr. Georg und Josi Guggenheim Stiftung

prohelvetia

**VOLKART
STIFTUNG**



**Kanton Zürich
Fachstelle Kultur**