

LES SUJETS NOIRS :
L'INCARNATION DU RÉEL
RITA KERSTING

■ Dans son œuvre intitulée *Black Lines*, Wassily Kandinsky recouvre ses formes spatiales colorées de lignes noires qui semblent s'entrecroiser sur la composition abstraite, rehausser celle-ci en certains endroits, et montrer ainsi la main de l'artiste et son action intuitive dans le temps, en privilégiant le processus créatif. Des lignes noires apparaissent dans l'œuvre de Kandinsky entre 1911 et 1913, tels des éléments graphiques imposants, des signes de destruction superposés sur des compositions aux couleurs vives, et qui soutiennent en même temps la base représentationnelle des tableaux de Kandinsky de cette période, en incarnant le son d'une trompette ou l'apparition de lances par exemple.

Peu de temps après, la ligne noire est devenue la base du modernisme non représentationnel, tel qu'on le trouve dans les tableaux de Piet Mondrian, où la ligne noire devenait rayure ; elle ne représentait plus l'expression

BLACK SUBJECT/S:
EMBODIMENTS OF THE REAL
RITA KERSTING

■ In his painting *Black Lines*, Wassily Kandinsky overlays his colourful spatial forms with black lines that seem to crisscross the abstract composition, mark it at certain points, and show the hand of the artist and his intuitive, process-oriented action in time. Black lines appear in Kandinsky's work between 1911 and 1913 as strong graphic elements, as signs of destruction superimposed on soft-edged colourful compositions, and at the same time support the representational basis of Kandinsky's paintings from this period, embodying the sound of a trumpet or the appearance of lances.

Soon afterwards the black line developed into the backbone of non-representational modernism, for example in Piet Mondrian's paintings: here the black line became a stripe; it no longer represented the expressiveness of the artist - it was straight, stable and part of a larger construction.

artistique - elle était droite, stable et faisait partie d'une construction plus large.

Les *Black Lines*, du titre de l'exposition de Serge Alain Nitegeka, prennent la forme de poutres tridimensionnelles qui se soutiennent les unes les autres au sein d'une construction colossale et difforme, une grille spatiale moderniste déformée. Ses dimensions massives gênent la vue du visiteur, et l'empêchent d'analyser et de comprendre l'œuvre à distance. Le visiteur doit passer à travers l'installation *Obstacle 1* pour voir le reste de l'exposition : des tableaux et des sculptures également faits de lignes noires d'aspects, de dimensions et de fonctions différentes. Ces lignes servent aussi bien de cadres que de motifs, d'éléments protecteurs que de signifiants destructeurs. Ce sont des références aussi bien originales que représentées (faisant occasionnellement l'objet d'un zoom), autobiographiques et modernistes. *Obstacle 1* entoure le visiteur, tout comme la plupart des tableaux et des sculptures entourent un élément central qui semble aller vers une destination finale - chère et vulnérable, mais pas encore finalisée.

Les sculptures ressemblent à des caisses qui ont été démontées, comme si elles avaient été soumises à une dissection anatomique. Partiellement placées sur des socles, elles évoquent l'idée de la fragilité ou de la stabilité de leur charge. Au centre de chacune de ces constructions complexes, une forme abstraite a été fixée, dont la nature diffère clairement de la fonctionnalité apparente de son contenant. Ces sculptures font référence aux champs du bouleversement, du transport, de la fragilité et de la sûreté, et peut-être également aux récipients religieux qui sont inséparables de leurs contenus, tels des tabernacles ou ostensoirs, ces derniers étant conçus pour montrer les saintes reliques.

Chacune de ces sculptures contient en son centre

The *Black Lines* of Serge Alain Nitegeka's exhibition title take the form of three-dimensional beams that support each other in a wild, irregular construction, a distorted modernist grid in space. Its massive dimensions obstruct the free view of the visitor and prevent an intellectual, analytical distance. The viewer is forced to step through this installation, *Obstacle 1*, in order to see the rest of the exhibition - paintings and sculptures that themselves consist of black lines of different appearances, dimensions and functions. They are both frame and motif, protective element and destructive signifier, original and that which is depicted (at times zoomed in on), autobiographical and modernist references. As *Obstacle 1* encloses the visitor, so most of the paintings and sculptures contain a central element that seems on its way to a final destination - precious and vulnerable, as yet unfinished.

The sculptures resemble crates, stripped down as if subjected to anatomical dissection and presented partly on pedestals, supporting the idea of the fragility or stability of their load. At the heart of each of these complex constructions an abstract form is fixed, the nature of which clearly differs from the apparent functionality of its container. These sculptures make reference to the fields of dislocation, transport, fragility and safety, and perhaps also to religious vessels that are inseparable from their contents, like tabernacles or monstrances, the latter designed for the display of holy relics.

Central to each of these sculptures are different objects: a pure, softly shaped board, two swellings made of thick layers of paint, a wooden sphere resembling one of Alexander Rodchenko's hanging constructions. The artist's reflection on the topics of presenting, hiding, staging and viewing results in an exhibition that connects and disconnects actual and depicted space, and plays with the idea of images within an image. All elements are closely

différents objets : une planche aux contours lisses, deux épaisses couches de peinture, une sphère en bois ressemblant à une construction suspendue d'Alexander Rodchenko. La réflexion de l'artiste sur la présentation, l'occultation, la mise en scène et l'observation aboutit à une exposition qui connecte et déconnecte l'espace actuel et décrit, et joue avec l'idée d'images au sein d'une image. Tous les éléments sont étroitement liés et font partie d'un tout, chacun offrant un angle différent ; les peintures se développent à partir de la sculpture centrale, la développent plus loin et amène le visiteur dans un espace bidimensionnel, dans un univers situé entre l'hyperréalisme et l'abstraction totale.

Lorsque l'exposition *First Papers of Surrealism* s'est ouverte à New York en 1942, l'accès des visiteurs y était gêné par l'œuvre de Marcel Duchamp intitulée *his twine*, qui consistait en une installation de plusieurs centaines de mètres de ficelle, formant une toile d'araignée, un voile, une 'barrière éclaircissante' sur toute l'exposition. L'installation de Duchamp servait non seulement à définir et remettre en cause les conditions dans lesquelles les peintures de ses collègues artistes étaient littéralement visionnées, mais en outre devaient jouer un rôle dans la conception de l'exposition. L'œuvre de Nitegeka intitulée *Obstacle 1*, qui est à maints égards similaire à l'installation révolutionnaire de Duchamp, de par sa présence physique impressionnante, affecte aussi bien le déplacement que la vue du visiteur. En revanche, elle fait partie intégrante de l'exposition ; c'est un élément concret, présentant d'une manière très réelle l'idée d'un seuil qui est repris dans les autres œuvres.

Il est intéressant de noter que *Black Lines* est dans la lignée d'œuvres précédentes de Nitegeka, telles que sa série *Fragile Cargo*, dans laquelle l'artiste se représente en grisailles photo-réalistes, dessinées au charbon sur des caisses en bois. Dans cette série, les lignes noires sont au

linked, part of the whole, each offering a different angle; paintings evolve from the central sculpture, develop it further and lead the visitor into two-dimensional space, into the realm between hyperrealism and total abstraction.

When the exhibition *First Papers of Surrealism* opened in New York in 1942, visitors' access to the show was obstructed by a work by Marcel Duchamp. *His Twine* consisted of several hundred metres of string installed as a web, a veil, a 'clarifying barrier' throughout the exhibition. Duchamp's installation served to define and question the viewing conditions for the paintings of his artist-colleagues, and additionally to play a role in the exhibition design. Nitegeka's *Obstacle 1*, in ways similar to Duchamp's groundbreaking installation, through its striking physicality, affects both the movement and gaze of the viewer. By contrast, however, it is an integrated part of the exhibition, a concrete element, introducing in a very real manner the idea of the threshold which is taken up in the other works.

Black Lines forms an interesting continuation of Nitegeka's earlier work, such as the *Fragile Cargo* series, in which the artist depicts himself in photorealistic grisailles drawn with charcoal on the wooden boards of shipping crates. Here, black lines are the fundamental means of creation, bringing forth the spatially conceived drawing of the artist's black body. With regard to the tension between representation and real experience, this series can be seen as a sensitive artistic reflection on the intertwining of carrier and load.

The American art historian Michael Fried established the term 'extreme realism' using the example of the famous drawing *Unmade Bed* (1845) by Adolph Menzel: the subject is not necessarily depicted in the most accurate or 'truthful' documentary manner, but is presented in such a way that it is brought to life, becoming physically perceptible. Fried speaks of the unique emphatic talent of Menzel who was

fondement de la création, projetant dans l'espace le dessin du corps noir de l'artiste. Pour ce qui est de la tension entre la représentation et le vécu, il est possible de voir cette série comme une réflexion artistique sensible sur le lien inextricable qui existe entre le transporteur et sa charge.

L'historien de l'art américain Michael Fried a créé l'expression 'réalisme extrême' sur la base du célèbre dessin d'Adolph Menzel intitulé *Unmade Bed* (1845), dans lequel le sujet n'est pas forcément représenté de la manière la plus précise, la plus 'vraie', mais de manière qu'il apparaisse vivant, physiquement perceptible. Fried parle du talent incontestable et unique de Menzel qui était également 'l'archiviste' incomparable de la mort et de la putréfaction, dessinant des cadavres de soldats et d'officiers militaires de manière oppressante. C'est en lisant l'analyse de Fried, qui trouve son essence dans l'*incarnation* de la réalité où l'aspect est si réel qu'il entraîne un effet corporel, qu'on se rappelle du *Body of the Dead Christ in the Tomb* (1521) de Hans Holbein, dont on dit que le réalisme extrême a causé une crise d'épilepsie, chez le romancier Fjodor Dostoïewski.

Le fait qu'une représentation si imprégnée de réalisme puisse en même temps invoquer l'idée de la mort, est également caractéristique de l'œuvre de Nitegeka. Avec l'ajustement précis de son corps ou de sa tête conformément aux dimensions du plan de l'image - l'un des 'murs' d'une caisse en bois - la figure est comprimée dans cette caisse. 'Human Cargo' - tel un titre donné par l'artiste - caché dans une caisse de taille normale, un cube creux aux dimensions précises, assez grand pour que l'on puisse y tenir, telle la tombe d'Holbein. Une autre dimension à ajouter au réalisme des autoportraits grisaille de Nitegeka se dévoile non pas dans la tradition du trompe-l'œil mais dans celle du dicton de la 'vraie réalité' exposée par Kurt Schwitters ou Robert Rauschenberg, et surtout l'idée radicale du *ready-made* de Duchamp.

also an incomparable 'recorder' of death and decay, drawing dead soldiers and the corpses of military officers in an oppressive way. Reading Fried's analysis, which finds its essence in the *embodiment* of reality - the enormously real appearance resulting in a corporeal effect - one is reminded also of Hans Holbein's *Body of the Dead Christ in the Tomb* (1521), whose extreme realism is said to have caused an unsurpassed physical reaction, namely an epileptic fit, in the novelist Fjodor Dostoïewski.

That a depiction imbued with such realistic life should simultaneously invoke the idea of death is a feature too of Nitegeka's work. With the precise adjustment of his body or head in accordance with the dimensions of the picture plane - one of the 'walls' of a shipping crate - the figure is effectively crammed inside that very box. 'Human Cargo' - like a title by the artist - hidden away in a standard-sized crate, a precisely measured hollow cube, just large enough to fit, like Holbein's tomb. A further dimension to the realism of Nitegeka's grisaille self-portraits unfolds not from the tradition of the *trompe l'oeil* painting but from



The Human Cargo
2008
Crates, charcoal
Installation views,
Self/Not-self, Brodie/
Stevenson, Johannesburg

Il semble que les expériences de réalité cruelle vécues par Nitegeka – dans le contexte de son travail souvent décrit et pourtant indescriptible – soient à la base du contenu de son art. Chose intéressante, l'artiste décrit ses expériences personnelles d'évasion et de migration, de vie contrôlée activement et endurée passivement, par des formes abstraites qui s'inspirent d'une diversité de *ready-mades*, de formes minimalistes, de stratégies conceptuelles et de participation, et qui en même temps neutralisent et développent ces derniers plus loin.

L'utilisation de caisses rappelle, par exemple, la roue de bicyclette de Duchamp qui fonctionne comme une sculpture autonome et un véhicule d'idées. Pourtant, les boîtes de Nitegeka, avec leur structure fixe et leur flexibilité nécessaire, leur histoire de transport et de mobilité, sont plus étroitement liées à une fonction en lien avec leur contenu qu'à l'apparence surréelle des *ready-mades* des années 20. En outre, Nitegeka intègre dans ses images sculpturales et de manière tragicomique les pictogrammes peints au pochoir sur les caisses, tels que les parapluies, les verres, des mentions telles que 'FRAGILE' ou les numéros de colisage.

Ses représentations, occasionnellement dramatiques, d'ensembles comprimés de formes minimalistes, dont les ombres sur les murs blancs projettent des silhouettes de villes, traduisent l'intérêt qu'il porte pour les objets géométriques de production industrielle. Toutefois, ces représentations dépassent et contrebalancent même les origines autoréflexives et antinarratives de l'art minimal.

Nitegeka enrichit ainsi l'art minimal d'une *théâtralité* – définie du point de vue politique – reliant de manière artistique ses principes stéréométriques à un contexte politique basé dans la réalité. Cela est particulièrement évident dans l'œuvre intitulée *Tunnels*, qui consiste en une série de passerelles élevées et étroites faites d'étais et de palettes, et que des poutres placées à des hauteurs

the dictum of 'real reality' expounded by Kurt Schwitters or Robert Rauschenberg, and especially Duchamp's radical idea of the readymade.

Apparently Nitegeka's experiences of cruel reality – in the context of his work often described and yet indescribable – form the fundamental impetus for his art with regard to its content. Interestingly enough the artist writes his personal experiences of escape and migration, of actively controlled and passively endured life, into an abstract vocabulary of form, which draws multifariously on readymades, minimalist forms, conceptual strategies and participation, and at the same time counteracts and develops these further.

The use of shipping crates recalls, for example, Duchamp's bicycle tyre, as both autonomous sculpture and vehicle of ideas. Yet Nitegeka's boxes with their fixed structure and necessary flexibility, their history of transport and mobility, are more closely linked to a function regarding their content than the surrealist appearance of readymades from the 1920s. In addition, Nitegeka integrates the crates' stencilled pictograms – umbrellas, glasses, terms like 'FRAGILE' or cargo numbers – into his sculptural pictures in a tragicomic way.

Nitegeka's occasionally dramatic representations of compressed groups of minimalist forms, their shadows on a white wall appearing like a city, reflect an interest in industrially produced geometric objects. But at the same time these exceed, even counteract, the self-reflexive anti-narrative origins of minimal art.

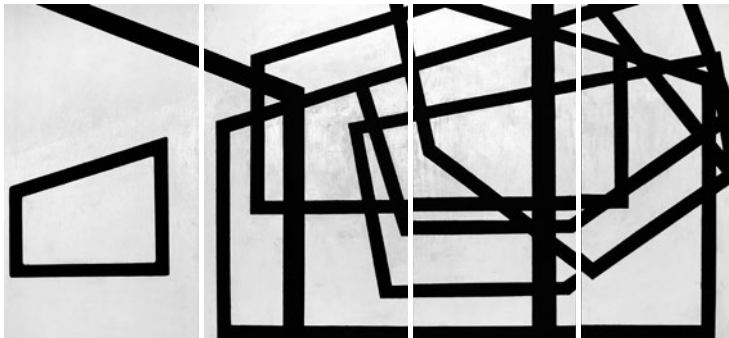
In this way, Nitegeka enriches minimal art with a politically defined *theatricality*, linking its stereometric principles artistically with a real-life political context. This is especially evident in the *Tunnels*, high, narrow gangways built from struts and pallets, the way through them obstructed by intruding beams at different heights

et intervalles différents empêchent les visiteurs de traverser. Cette stratégie artistique et esthétique, qui est fondamentalement déterminante dans l'œuvre de Felix Gonzalez-Torres (ainsi que d'autres artistes dont beaucoup ne sont pas d'origine occidentale, tel que par exemple Santiago Sierra, Teresa Margolles, Francis Alÿs et Mona Hatoum), permet à Nitegeka d'extraire de l'autoréférentialité et de l'austérité des formes minimalistes, un 'cargó' de contenu centrant l'attention sur le corporel du visiteur dans le cube blanc, ainsi que la figure humaine comme sujet et objet politiques dans la société.

Dans ce contexte, on trouve une autre caractéristique qui joue un rôle dominant dans l'œuvre de Nitegeka : la couleur noire. C'est la couleur de l'artiste et il l'utilise - dans ses autoportraits et en attirant l'attention sur des champs très différents - en vue d'analyser identité, sens et attributions. Il choisit le charbon pour se représenter - la représentation d'un sujet politisé - telle une figure repoussoir d'ombre faisant découvrir une salle abstraite au visiteur - ou il se concentre sur la relativité du noir (et du blanc) dans les grisailles, comme une réflexion sur des dessins faits à partir de photos. Certes, le noir de

and intervals. This artistic and aesthetic strategy, which is fundamentally formative in the work of Felix Gonzalez-Torres (and a succession of other artists, many of whom are not originally from western countries, among them Santiago Sierra, Teresa Margolles, Francis Alÿs and Mona Hatoum), enables Nitegeka to extract a 'cargó' of content from the self-referentiality and austerity of minimalist forms, focusing attention onto the corporeality of the viewer in the white cube, as well as the human figure as political subject and object in society.

In this context there is another feature that plays an outstanding role in Nitegeka's work: the colour black. It is the colour of the artist and he uses it, starting with himself and pointing to very different fields to analyse identity, meaning and attributions with regard to this colour. He chooses charcoal for his depiction of himself, representative of the politicised subject, as shadowlike repoussoir figure introducing the viewer to an abstract room, or he focuses on the relativity of black (and white) in the grisailles as a reflection on photo-based drawing. Of course, Nitegeka's black is also the colour of Kasimir Malevich's *Black Square*, which marks a famous break with figuration or pictorial



Black Subject:
Tunnel VI and VII
2011
Paint on wood
Four panels, 196 x 426cm total

Nitegeka est également la couleur du *Black Square* de Kasimir Malevich, qui marque une grande rupture avec l'art figuratif ou la représentation picturale dans les peintures conventionnelles, qui a pourtant été développé par l'artiste dans le cadre des décors de l'opéra *Victory over the Sun*, et qui joue néanmoins avec une référence concrète, l'idée du noir comme obscurité ou nuit.

Les artistes de la New York School ont retenu la double possibilité offerte par la couleur noire ; ainsi Ad Reinhardt, Mark Rothko, Franz Kline et Frank Stella ont tous peint avec cette couleur dont le caractère radical semble si approprié à l'abstraction non représentationnelle, évoquant tout au plus la métaphore ou le mythe du temps et de l'espace nocturnes. Les artistes de la New York School n'ignoraient probablement pas la voix du 'Black Power !' qui réagissait face à l'oppression basée sur la couleur de peau ; toutefois, cela n'a en aucune manière influencé la production ni la réception des 'peintures noires'. L'utilisation du noir par Nitegeka résulte des nombreuses références incarnées dans ses peintures et de manière complexe. Dans ses peintures, par exemple *Black Subject: Tunnel VI et VII*, l'artiste associe la représentation en gros plan de ses sculptures avec ses salles abstraites, conçues

depiction in conventional painting, yet was developed as part of the artist's stage-set for the opera *Victory over the Sun* and therefore plays nevertheless with a concrete reference, the idea of black as dark, as night.

The artists of the New York School took up this double possibility of the colour black, and thus Ad Reinhardt, Mark Rothko, Franz Kline and Frank Stella all painted with this colour whose radicality seems so suitable for non-representational abstraction, at the most evoking (the metaphor or myth of) the time and space of the night. The New York School artists were probably not unaware of the call 'Black Power!', which arose at that same time and place in response to systematic human oppression based on the (skin) colour black; however, this did not influence the production and reception of the 'black paintings' at all. Nitegeka's use of the colour black arises from multiple references that are embodied, especially in his paintings, in a complex manner. In them (for example in *Black Subject: Tunnel VI and VII*) the artist combines the close-up depiction of his sculptures and abstract, perspectively conceived rooms with an emphasis on the two-dimensionality of the painting, such as through the silhouette-like treatment of single motifs.



Black Subjects:
Tunnel VI
2011
Paint on wood
Four panels, 123 x 359cm total

dans une certaine perspective, en mettant l'accent sur la bidimensionnalité de la peinture, comme à travers le fait de traiter des motifs simples comme des silhouettes.

La profondeur de l'espace et la non spatialité, l'art abstrait et l'art figuratif se fondent ; on peut voir dans le studio (voir *Black Subjects: Studio Study I et VI*) des sections de sculptures, comme des compositions de poutres fragmentées, qui semblent mener leur propre vie, une vie presque utopique, constructiviste, anthropomorphique ou machinique. C'est en qualité de peintre que le sculpteur Nitegeka fait un zoom sur des parties de ses *Tunnels* et crée des motifs qui rappellent, de par leur déformation et leur transformation en silhouettes, des éléments de l'œuvre de Duchamp comme *Large Glass*, ou même *Fresh Widow*, dans lequel les fenêtres ne sont pas de verre mais de cuir noir obstruant la vue sur l'extérieur, et dont les craquelures offrent en retour une illusion d'espace. Ce paradoxe entre intérieur et extérieur, plan et espace - qui est également exprimé dans l'œuvre de Duchamp sur la porte de la galerie Gradiva qui, lorsqu'elle est fermée, laisse voir la silhouette d'un couple enlacé à travers laquelle on passe - est d'un grand intérêt pour Nitegeka. De manières très différentes, il accentue le point où l'entrée visuelle se fait dans une image, une sculpture, une salle. Ses œuvres interactives *Door Installation* et *Tunnel IV* montrent bien cette accentuation qui rappelle même l'idée des *rites de passage* décrits par Arnold van Gennep. L'entrée sur les peintures complexes de Nitegeka est également abordée de manière explicite, et l'accès du visiteur est dirigé, par exemple, par la prolongation ou le barrage d'une composition au moyen d'une ligne rouge ou d'un raccord, ou par la représentation de l'artiste comme figure repoussoir.

... *and walk in my shoes* est le titre de l'installation de Nitegeka à la Gallery in the Round à Grahamstown, une instruction qui demande au visiteur de suivre une voie

Depth of space and non-spatiality, abstraction and figuration merge and the view into the studio (see *Black Subjects: Studio Study I and VI*) shows increasing parts of sculptures, fragmented beam compositions, for example, which seem to lead a nearly utopian, constructivist, anthropomorphic or machinelike life of their own. So the sculptor Nitegeka zooms as a painter onto parts of his *Tunnels* and creates motifs which are reminiscent, with their distortion and reduction to silhouettes, of elements from Duchamp's *Large Glass*. His *Fresh Widow* also comes to mind, the windows consisting not of glass but of black leather, obstructing the view to the outside and leading instead to its own vivid craquelure, which in turn bears an illusion of space. This paradox of inside and outside, of the plane and space - also expressed in Duchamp's work for the door of the Gradiva gallery, which when closed shows a couple entering as a black silhouette - forms a central interest for Nitegeka. In very different ways he emphasises the point at which the (visual) entrance takes place - into an image, into a sculpture, into a room. His interactive *Door Installation* and *Tunnel IV* show this focus on the threshold strongly - even bringing to mind the idea of *rites de passage* as described by Arnold van Gennep. But the entrance into Nitegeka's complex paintings is also explicitly addressed, the viewer's access directed, for example, by the extension or crossing out of a composition with a red line or a join, or through the depiction of the artist as repoussoir figure.

... *and walk in my shoes* is the title of Nitegeka's installation at the Gallery in the Round in Grahamstown, an instruction for action which one attempts to follow, taking the uncomfortable and awkward route through the spatial image that is both created and obstructed by black beams. According to Nitegeka: 'I have removed the rendered figure from my work, but you, the viewer, become that body. I'm giving that role to whoever is in the space for that moment.'

inconfortable et difficile à travers l'image spatiale créée et obstruée par des poutres noires. Nitegeka explique : 'J'ai retiré l'interprétation de la figure de mon œuvre, et c'est vous, le visiteur, qui devenez le corps. Je donne ce rôle à celui ou celle qui se trouve dans cet espace à ce moment-là.'

Pour l'exposition *Gazart II* au Main Street Life à Johannesburg, l'artiste a réalisé une installation dans la cage d'escalier qui a permis de manipuler le déplacement des visiteurs qui montaient ou descendaient. Elle consistait en quatre interventions minimales - deux marches revêtues d'une planche unique ou des deux côtés d'une caisse, quatre planches placées sur des marches alternées, et une poutre ressemblant à une rampe, fixée au niveau de la tête et suivant la direction de la cage d'escalier. La force de cette œuvre résulte aussi bien de son ingéniosité discrète que de sa parfaite inévitabilité. Ces interventions semblent laisser de côté la notion de fabrication d'images et portent uniquement et directement sur le corporel et le déplacement du visiteur. Pourtant, on y trouve également une notion qui dépasse le principe de la liminalité, et qui crée une situation dans laquelle l'ordre quotidien et notre négociation intuitive qui s'y rapporte se dissolvent ou se trouvent au moins interrompue. Cette installation, qui plus que toute autre installation de Nitegeka fonctionne dès qu'on l'appréhende, va également de pair avec l'idée de transformation, attirant l'attention sur l'individu comme sujet et objet des processus politiques, et sur le contexte de l'art et de ses moyens d'expression. Cette petite intervention dans la cage d'escalier, qui fait le lien entre l'espace de l'exposition et le monde réel, est une autre incarnation puissante de l'expression de Fried et du sens de 'réalisme extrême' de Nitegeka.

Rita Kersting est conservatrice, écrivaine et conseillère en art contemporain, et ancienne directrice du Département des beaux-arts de la région Rhénanie-Westphalie, Allemagne.

For the exhibition *Gazart II* at Main Street Life in Johannesburg, the artist realised an installation in the stairwell which manipulated visitors' movement while ascending or descending the stairs. It consisted of four minimal interventions - two steps overlaid by a single wooden board or the two sides of a crate, four planks placed on alternate steps, and a beam resembling the handrail, hung at head height, following the direction of the stairwell. The power of this work arises from both its gentle subtlety and its imperative inevitability. These interventions seem to leave aside notions of image-making and focus solely, directly, on the corporeality and movement of the visitor. Yet, there is a load here as well, which exceeds the principle of liminality and creates a situation in which the everyday order and our intuitive negotiation of it dissolves or is at least interrupted. This piece, which more than any other by Nitegeka functions so directly on first apprehension, also works with the idea of transformation, pointing to the individual person as subject and object of political processes, as well as to the context of art and its media. This small intervention on the staircase, which forms the link from the exhibition space to the real world, is one further powerful embodiment of Fried's term and Nitegeka's sense of 'extreme realism'.

Rita Kersting is a curator, writer and advisor on contemporary art, and a former director of the Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Germany.

5H15 DU MATIN, UN LUNDI DU MOIS DE DÉCEMBRE 2011, MARABASTAD, PRETORIA

Les gens commencent à faire la queue pour la journée, devant l'entrée du ministère de l'Intérieur, au centre d'accueil des réfugiés à Pretoria. Certains ont même passé la nuit devant l'entrée. Des files se forment dans un terrain vague de l'autre côté de la route adjacente au centre ; en face, un espace ouvert que les auto-écoles de la ville utilisent pour les apprentis conducteurs. Le long des files, des marchands vendent de la nourriture et d'autres articles utiles à ceux qui, par centaines, tous les jours, traversent ce lieu, ces mêmes gens qui reviendront le lendemain. On y trouve des files différentes, bien qu'aucune ne soit indiquée, les files des nouveaux arrivés, des demandes de statut, des dossiers en attente de décision ou encore des recours. Environ 1 000 personnes se rassemblent ici chaque jour, dont 600 sont admises dans le centre. Vu que les files s'organisent d'elles-mêmes et de manière informelle de l'autre côté de la rue

'POUR GARDER MA PLACE'
BETTINA MALCOMESS

5.15AM, MONDAY, MARABASTAD, PRETORIA, DECEMBER 2011

People are beginning to queue for the day outside the Department of Home Affairs Refugee Reception Centre in Pretoria. Some will have slept here overnight. The queues form in an empty field across the road from the centre; adjacent to the field is an open space used by local driving schools. Along with the lines of those awaiting access are rows of vendors, selling food and other useful items to the hundreds of people who pass through this site each day, the same people who will return the next. There are different queues, although none bears any signage: 'Newcomers', 'Status', 'Awaiting Decision', 'Appeal'. Approximately 1 000 people gather here each day; 600 will be allowed inside the centre. Since the queues arrange themselves informally across the road from Home Affairs, on reaching the end of the queue a person must literally cross the road to enter the building on the other side. A kind of border.

'TO KEEP MY PLACE'
BETTINA MALCOMESS

adjacente au ministère de l'Intérieur, celui qui arrive à la fin de la file doit traverser la rue pour entrer dans le bâtiment de l'autre côté. Une sorte de frontière.

AFROPOLITANISME, CONTINGENCE ET BOULEVERSEMENT

En 2010, l'Afrique du Sud a fixé une date limite pour que les Zimbabwéens, qui bénéficiaient auparavant d'un droit d'entrée et de séjour dans le pays sans aucun document, puissent faire une demande de visas. Des milliers d'immigrants, en règle ou attendant que leur situation soit régularisée, faisaient la queue devant les bureaux du ministère de l'Intérieur, certains y ayant passé la nuit, en vue de garantir leur place dans des files qui peuvent durer plusieurs mois.

Lorsque j'ai rencontré Serge Alain Nitegeka pour la première fois dans son studio à Braamfontein, il m'a montré une pile de tabourets en bois, simples. Ils étaient un peu plus haut que des repose-tête traditionnels et de conception assez similaire. Leur bois n'était pas verni et ne portait aucune décoration symbolique. Leur fonction était tout simplement de servir de siège. Ces tabourets devaient être distribués aux gens qui faisaient la queue devant le ministère de l'Intérieur. Nitegeka les avait tout d'abord distribués au Centre pour réfugiés de Crown Mines à Johannesburg, avant que le Centre ne ferme et que les réfugiés ne soient redirigés sur Pretoria. Il était arrivé par un matin froid, avec sa camionnette contenant 100 tabourets. Des gardes de sécurité ne lui avait pas permis d'aller plus loin, vu qu'il n'avait reçu aucune autorisation pour son intervention. Le fait que l'intervention artistique sensible et très humaine de Nitegeka ait été refusée, et que les photos dans les journaux montraient des gens faisant la queue devant ces centres, est symbolique de la position précaire de l'immigrant et du demandeur d'asile, non seulement en Afrique du Sud mais

AFROPOLITANISM, CONTINGENCY, DISLOCATION

In 2010, South Africa set a deadline for Zimbabweans, previously allowed to enter and stay in the country without documentation, to apply for proper permits. Thousands of immigrants, both legal and pending legality, queued outside Home Affairs offices, some sleeping there to ensure their place in queues whose duration extended over several months.

When I first met Serge Alain Nitegeka in his Braamfontein studio he showed me a stack of simply constructed wooden stools. They were just a little bit higher than traditional headrests, and not dissimilar in design, although the wood was unvarnished with no symbolic adornment and the function was clearly the simplest kind of seat. These stools were made to be distributed to people queuing outside Home Affairs. Nitegeka had first attempted to hand them out at the Refugee Centre in Crown Mines, Johannesburg, before this was closed down and refugees redirected to Pretoria. Arriving with a bakkie-load of 100 stools on a cold morning, he'd been stopped by security officials as he did not have permission for his action. The refusal of Nitegeka's gentle and very humane artistic intervention, and the newspaper images of people queuing outside the centres, sum up the precarious position of the immigrant and the asylum-seeker not only in South Africa but in the postcolonial and global context.

The inner city of Johannesburg is described as the exemplary 'Afropolitan' city: a cosmopolitan mix of people from Nigeria, the Democratic Republic of the Congo (DRC), Ethiopia, Eritrea, Senegal, Zimbabwe, Malawi and Mozambique. These different groups occupy and give a particular cultural identity to areas and buildings in the inner city, through trade, dress, language, food and the decoration of shops and restaurants. For example, the area

également dans le contexte postcolonial et mondial.

Le centre de Johannesburg est décrit comme la ville 'afropolitaine' exemplaire : un mélange cosmopolite de gens du Nigeria, de la République démocratique du Congo, de l'Éthiopie, de l'Érythrée, du Sénégal, du Zimbabwe, du Malawi et du Mozambique ; différents groupes qui occupent et donnent une identité culturelle particulière aux rues et aux bâtiments du centre-ville, de par leurs produits, leurs vêtements, leurs langues, leurs nourritures, leurs restaurants et la décoration de leurs magasins. Par exemple, le bloc de bâtiments situés entre Jeppe et Bree Streets qui sont occupés par des marchands éthiopiens et érythréens, a été surnommé 'Ethiopia-town' or 'Little Addis' ('Éthiopieville' ou le 'Petit Addis'). Lorsqu'on entre dans ces bâtiments, on se croirait transporté dans un autre monde. Nombre d'immigrants qui ont quitté leur pays pour échapper aux conflits politiques et militaires, ou aux répercussions économiques et sociales de ces conflits, se voient attribuer des permis temporaires de demandeurs d'asile valides de un à trois mois seulement. La réalité est que nombre de ces personnes sont en Afrique du Sud depuis plusieurs années, qu'elles forment une section productive de l'économie et de la société, mais qu'elles vivent encore dans le pays de mois en mois, toujours dans l'attente du renouvellement de leurs permis temporaires et l'obtention de permis de réfugiés valides pour deux ans. Cette situation de report continu de citoyenneté ou du lieu de résidence permanent, modèle leur existence dans l'éphémère, l'éventuel et le chaotique.

L'œuvre de Nitegeka réinvente le langage de la sculpture et de la peinture minimalistes, pour décrire un sens d'éventualité et de bouleversement que les immigrants et les demandeurs d'asile ressentent peut-être plus en Afrique postcoloniale. C'est en travaillant avec du bois en provenance de caisses de transport (qui d'ailleurs sont souvent des caisses qui ont transporté des œuvres d'art), que Nitegeka

between Jeppe and Bree streets occupied by Ethiopian and Eritrean traders has come to be known as 'Ethiopia-town' or 'Little Addis'. Entering the buildings here is like being transported somewhere else. Many immigrants fleeing from political and military conflict in their home countries, or from the subsequent economic and social fallout, are granted temporary asylum-seeker permits valid for as little as one to three months. The reality is that many of these people have been in South Africa for several years, forming a productive part of the economy and society, but still living from month to month on the condition of the renewal of their temporary permits and the issuing of refugee permits which are valid for two years. This state of continual deferment of citizenship or any permanent place means that their experience is defined by a sense of temporariness, contingency and dislocation.

Nitegeka's work reinvents the language of minimalist sculpture and painting to describe a sense of contingency and dislocation that is perhaps felt most strongly by the immigrant and the asylum-seeker in postcolonial Africa. Working with wood from shipping crates (often ones



a commencé à créer des passages et des tunnels dans les espaces des galeries. Pour lui, ils représentent une sorte de 'sculpture spectacle', au sein de laquelle les visiteurs doivent chorégraphier leurs propres trajectoires, à travers 'l'espace' négatif situé entre les articulations des poutres en bois et des plaques déformées. Ainsi, Nitegeka explique-t-il comment ses installations 'décalent la bordure', invitant le visiteur à entrer dans l'espace de la rencontre, et à habiter de manière active l'espace intermédiaire, un espace bordure, liminal.

6H00 DU MATIN, UN LUNDI DU MOIS DE DÉCEMBRE 2011, MARABASTAD, PRETORIA

Une camionnette arrive (le chauffeur conduit vite), chevauche le trottoir et s'arrête dans le terrain vague où des marchands commencent à installer leurs étalages et où les gens font déjà la queue. Les 100 tabourets de Nitegeka sont déchargés puis empilés soigneusement sur le côté.

L'artiste décrit comment le chauffeur est arrivé à moitié saoul ce matin-là pour transporter les tabourets. Ne voulant pas en faire toute une histoire, et souhaitant finir le

used to transport artworks), Nitegeka began creating passages and tunnels in gallery spaces. He sees this as a kind of 'performance sculpture', where viewers must choreograph their own trajectory through the negative 'space' between the articulations of wooden beams and warped sheeting. As such, Nitegeka explains how his installations 'shift the border', inviting the viewer to enter the space of encounter, actively inhabiting the in-between, the edge, the liminal.

6AM, MONDAY, MARABASTAD, PRETORIA, DECEMBER 2011

A bakkie arrives (the driver is moving at high speed). It ramps the pavement and stops on the empty field where vendors are starting to set up their stalls and people have already formed a queue extending from the road. Nitegeka's 100 stools are offloaded and neatly stacked in the remaining open space.

The artist describes how the driver had arrived to collect the stools half drunk. Not wanting to make a



projet coûte que coûte après plusieurs tentatives échouées, Nitegeka a chargé les tabourets dans la camionnette en priant pour qu'ils arrivent à bon port. Il a demandé au chauffeur de repartir immédiatement une fois les tabourets déchargés. Ainsi, s'il devait faire face une fois de plus aux gardes de sécurité et qu'on lui demandait de remballer ses tabourets et de partir, il serait dans l'incapacité de le faire.

À ce stade, Nitegeka se posait la question de savoir comment il allait distribuer les tabourets de manière démocratique, sans se retrouver à prendre les choses en main, l'opposé de ce qui se passe habituellement au ministère de l'Intérieur, où les gens doivent continuellement suivre des instructions. Il a fini par se tourner vers un groupe d'Éthiopiens qui se tenaient à côté de lui, et leur a dit : 'Prenez un tabouret, c'est gratuit, je les ai fabriqués et ils sont pour vous.' Seul l'un d'entre eux semblait parler l'anglais ; il est venu chercher un tabouret alors que les autres hésitaient. Lentement, chacun est venu prendre des tabourets, certains en prenant deux ou trois pour les donner à d'autres qui attendaient dans les files (une manière de ne pas perdre leur place). Il a invité certains des marchands à

scene, and desperate to finish the project after several failed attempts, Nitegeka loaded up the bakkie and prayed they would arrive safely. Once the stools had been offloaded, he asked the driver to leave so that, if confronted again by security and told to pack up and go, he would be unable to comply.

For Nitegeka, the question now was how to distribute the stools democratically without directing the situation, the opposite of what usually happens at Home Affairs where people are continually told what to do, where to stand. Eventually, he turned to a group of Ethiopians standing next to him and said: 'You can take a stool, they are free, I made them and I made them for you.' Only one of them seemed to speak English, and while the others hesitated, he went to fetch one. Slowly people took the stools, some picking up two or three to give to others waiting in the queues (it would be bad strategy to lose your place). He invited some of the traders to take one as well. People could be seen cradling their stools as they crossed the road to Home Affairs; others left them with vendors for safe-keeping, writing their names on them to assert ownership.



se servir également. On pouvait voir les gens prendre les tabourets entre leur bras alors qu'ils traversaient la rue pour entrer au Ministère ; d'autres les ont confiés aux marchands, après avoir écrit leurs noms dessus.

LA POLITIQUE DE LA LIGNE

Julia Kristeva s'interroge sur la notion de *dé-placement* des étrangers puisque la loi qui les gère les définit comme se trouvant « hors de la loi », c'est-à-dire comme des non-citoyens qui ne peuvent jamais faire partie de la nation. Le paradoxe veut que c'est précisément parce qu'ils sont dans l'exception qu'ils permettent à ceux qui font partie de la nation de définir leur appartenance: 'Puisqu'on ne me donne pas de place, je garderai ma place.'

Conserver sa place au sein d'une file nécessite d'adopter une étiquette qui dépend d'un ensemble de règles tacites. Alors que certains passent devant tout le monde en soudoyant les gardes de sécurité, la plupart des gens acceptent, par solidarité presque, les règles à suivre pour conserver leur place. Pour Nitegeka, les 100 tabourets remis ce matin-là à Pretoria devaient 'porter la charge' de ceux qui attendaient, debout, pour garder leur 'place'. Il explique qu'il vient d'une famille de six enfants qui avaient chacun un tabouret en bois en forme de spirale, de taille et de décoration unique. Seul le propriétaire du tabouret pouvait s'asseoir dessus ; une règle respectée en son absence. Le tabouret était symbolique de la présence des membres au sein du foyer, une extension de leur moi. De retour à la file du ministère, ceux qui n'ont pas eu de tabourets semblaient comprendre tout de suite que, dans un certain sens, le symbolisme du tabouret comme 'cadeau' n'était pas simplement personnel. Si l'œuvre de Nitegeka dans l'espace de la galerie y négocie des lignes et des territoires invisibles, le tabouret offre au sens propre une 'place' au non-citoyen, symbolique du fardeau de leur exil.

THE POLITICS OF THE LINE

Julia Kristeva discusses the *dis-placement* of foreigners as being due to their administration by a law which defines them as outside of the law, ie as non-citizens who can never become part of the nation. The contradiction is that because they operate in precisely that space of exception, their location outside of nation ensures the identity of those inside: 'One does not give me a place, therefore I shall keep my place.'

In the queue, there is an etiquette that operates via an unspoken set of rules about keeping one's place. Some people do jump the queue by bribing security officials, but most agree to the rules of place-keeping as a kind of solidarity. For Nitegeka the 100 stools handed out that morning in Pretoria were made to 'bear the load' of those waiting, standing, keeping their 'place'. He explains that he comes from a family of six, who in their original home each had a constructed wooden stool. This coil-shaped stool was unique in size and detail for each member of the family, something only you could sit on; even in your absence it would not be used. It was symbolic of your presence in the home, an extension of the self. In the queue, those who did not get stools seemed to immediately understand that in some sense the symbolism of the stool as 'gift' was not merely personal. If Nitegeka's work in the gallery space negotiates the invisible lines and territories of that space, the stool literally offers a 'place' for the non-citizen, symbolic of the particular 'load' of their displacement.

Nitegeka made the stools by eye, using only a cardboard prototype and his body as a measure. Working with available materials is a strategy of 'making do' that echoes the way people in Africa use and adapt resources. People who have no chairs sit on stones, or dustbins. It

Nitegeka a fabriqué les tabourets au jugé, en se basant sur un prototype en carton et en se servant de son corps pour les mesurer. Travailler avec ce qu'on a sous la main est une stratégie du 'système D', qui reflète bien la manière dont les gens en Afrique utilisent et adaptent les ressources. Les gens qui n'ont pas de chaises s'assoient sur des pierres ou des poubelles. Le fait d'avoir gardé le bois des tabourets brut et non peint était tout-à-fait intentionnel. Cela permet aux tabourets d'absorber l'histoire de leurs nouveaux propriétaires à travers leur utilisation future. Dans sa sculpture, Nitegeka travaille de manière consciente avec le grain et la mémoire matérielle inhérente du bois, et souvent la plus légère des courbures demande beaucoup de travail. Nitegeka m'a montré une sculpture traditionnelle en relief, faite en bois, représentant une figure féminine transportant un panier sur la tête. Il m'a fait remarquer cette ligne du dos courbé, qui témoignait de la *charge, du fardeau* aussi bien physique que métaphorique. Dans une de ces œuvres antérieures intitulé *Equilibrium*, produite pour l'exposition *Time's Arrow* au Johannesburg Art Gallery, Nitegeka a travaillé avec des parois de caisses déformées. Chaque pièce devenait l'incarnation des forces en tension.

Il est intéressant d'explorer l'influence que la sculpture minimaliste a sur les œuvres de Nitegeka, là où l'absence du figuratif direct implique une abstraction inhabituelle dans la pratique artistique postcoloniale. Nitegeka questionne la sculpture minimaliste comme évocation métaphorique de l'identité liminale, un espace à la fois en dehors et en dedans. Il me rappelle ici le processus de l'arrangement musical, la variation de la sonorité et de la composition d'une partition originale. L'arrangement musical, cette langue abstraite ultime, travaille - comme la sculpture de Nitegeka - avec la réorganisation rythmique du même matériau au sein d'un nouvel ensemble de contraintes. Ceci évoque la description faite par Edward Said sur l'exil comme

was intentional to keep the objects raw and unpainted, able to absorb the history of their new owners through their future use. In his sculpture, Nitegeka works consciously with the grain and inherent material memory of wood, and often the slightest curvature requires time to achieve. Nitegeka showed me a traditional wooden relief sculpture depicting a female figure carrying a full basket on her head. He pointed out how the line of her back was curved, and how this curvature contained in it the trace of the weight of her *load*, both physical and metaphorical. In one of his earlier works, *Equilibrium*, produced for the exhibition *Time's Arrow* at Johannesburg Art Gallery, Nitegeka worked with warping vertical sheets of crating wood. Here each piece became an embodiment of forces held in tension.

It is interesting to explore the influence of minimalist sculpture on Nitegeka's work, where an absence of direct figuration implies an abstraction unusual in postcolonial art practice. Nitegeka explains that his inquiry is around the potential for minimalist sculpture to evoke a metaphor for liminal identity, a place both outside and inside. I am reminded here of the process of arrangement in music, the variation in tone and composition of an original score. Arrangement in music, the ultimate abstract language, works, like Nitegeka's sculpture, with the rhythmic reorganisation of the same material within a new set of constraints. As such, it invokes Edward Said's description of exile as 'an awareness of simultaneous dimensions, an awareness that - to borrow a phrase from music - is *contrapuntal*!'²

Nitegeka, however, is cautious about reducing the formal concerns of his practice to his own biography and history of exile. He explains: 'This is not my story, it's the story of the many.' In fact, it is possible to read his sculptural work as proposing a more general sense of

'prise de conscience de dimensions simultanées, une prise de conscience qui – pour emprunter une expression musicale – se joue *en contrepoint*.²

Toutefois, Nitegeka est prudent quant il s'agit de réduire les inquiétudes formelles de sa pratique à sa propre biographie et à sa propre histoire d'exil. Il explique : 'Ce n'est pas seulement mon histoire, mais celle d'un grand nombre.' En fait, il est possible de lire dans son œuvre sculpturale la proposition d'un sens plus général de *bouleversement*, ce qu'Okwui Enwezor appelle les 'figurations liminales de l'espace transitoire que nous habitons tous'.³ Said met en garde néanmoins contre l'idée d'une condition généralisée de l'exil qui définit un monde de plus en plus mondialisé et médiatisé, étant donné peut-être sa propre histoire de Palestinien exilé. Selon moi, les *100 Stools* s'adressent plus directement et de manière plus personnelle à la spécificité de l'expérience du dé-'place'-ment en Afrique contemporaine.

LA FRONTIÈRE RWANDA-RDC, 1994

Un jeune garçon et sa famille – des réfugiés – traversent la frontière. Des centaines de milliers de gens qui fuient le génocide au Rwanda, forment une file à la frontière entre le Rwanda et ce qui était alors le Zaïre, qui est devenu plus tard la République démocratique du Congo. Ce dont il se souvient est étrange : le paysage volcanique, une maison à moitié construite qu'ils louaient à la frontière. Les gens vivaient littéralement dans la file ; ils avançaient d'environ 200 mètres par jour. Prendre un air détaché, vide, était une stratégie pour ne pas constater le passage du temps.

Pour survivre dans la file, les gens marchandaient. Ils échangeaient des magnétoscopes, des appareils photos et des chaînes Hi-Fi contre de la nourriture, des moyens de transport ou des abris de base. Il s'est souvenu avoir pris une calculatrice de chez son oncle, un objet auquel il

dislocation, what Okwui Enwezor refers to as the 'liminal figurations of the transitory space we all inhabit'.³ Said, however, cautioned against the idea of a generalised condition of exile that defines an increasingly globalised and mediatised world, perhaps given his own personal history as a Palestinian in exile. I would argue that *100 Stools* speaks more directly and more personally to the specificity of the experience of dis-'place'-ment in contemporary Africa.

RWANDA-DRC BORDER, 1994

A young boy and his family are crossing the border as refugees. Hundreds of thousands of people fleeing the genocide in Rwanda form a queue at the border of Rwanda and what was then Zaire, later to become the Democratic Republic of the Congo. It is strange what he remembers: the volcanic landscape, a half-finished house they rented while on the border. People were basically living in the queue; they would advance about 200 metres a day. It was strategic to detach yourself, to become blank as a way of not noting the passing of time.

In the queue, people traded to survive. They traded VCRs, cameras, sound systems for food, for transport, for the most basic shelter. He remembers having taken a calculator from his uncle's house, an object he treasured. He traded the calculator for UN biscuits, packed with calories, from a man who had lost his entire family to cholera.

He remembers being in the queue at the border for only a single day. It was in fact two weeks.

ENTANGLEMENT, EXCHANGE AND THE GIFT

Achille Mbembe discusses the particular complexity of the *twin notions of displacement and entanglement* as

tenait beaucoup. Il l'a échangée avec un homme dont toute la famille était morte du choléra contre des biscuits des Nations Unies, bourrés de calories.

Dans son souvenir, il avait fait la queue à la frontière pendant un jour seulement. En réalité, il était resté là deux semaines.

EMMÊLEMENT, ÉCHANGE ET DON

Achille Mbembe discute la complexité particulière des *notions jumelles du déplacement et de l'emmêlement*, essentielles pour comprendre un bouleversement d'espace et de temps dans la postcolonie. Pour Mbembe, le déplacement n'est pas simplement un 'bouleversement' mais permet de définir la relation particulière de l'Afrique avec le temps, comme une combinaison de 'temporalités différentes', 'l'emmêlement du passé, du présent et du futur'.⁴

L'idée d'*emmêlement* semble être la meilleure façon de décrire l'étrange condensation du temps et de l'espace à la frontière, où 14 jours sont réduits en un. Dans ce cas, c'est la mémoire qui joue un tour, ce qui en fait protège la conscience du trauma généré par le *bouleversement* et l'attente. De fait, cet écroulement du temps et de l'espace est quelque chose de familier dans les échanges et les mouvements quotidiens qui se répandent dans une ville comme Johannesburg.

Filipp de Boeck décrit la spécificité de 'l'échange' dans le Kinshasa contemporain, 'l'espace de l'instant soudain, imprévu, inattendu et fugace.' Il écrit : 'Il n'y a pas d'accumulation de surplus, la notion d'accumulation est absente. Tout ce que vous possédez ou tout ce qui est vendu au marché, représente tout ce dont vous avez besoin à ce moment-là. Vous n'achetez pas un pain de savon entier mais un tiers, juste assez pour vous laver cette fois-là. Vous n'achetez pas un paquet de cigarettes mais juste une ou même la moitié d'une cigarette. Le capital en ce sens

essential to the understanding of a dislocation of space and time in the postcolony. For Mbembe, displacement is not simply 'dislocation' but rather defines Africa's particular relationship to time as a combination of 'different temporalities', 'the entanglement of past, present and future'.⁴

This idea of *entanglement* seems to best describe the uncanny telescoping of time and space at the border where 14 days are reduced to one. Here memory plays a trick that in fact guards consciousness from the trauma of *dislocation* and waiting. Yet, this collapsing of time and space is something familiar in the everyday exchanges and movements that pervade a city like Johannesburg.

Filipp de Boeck describes the specificity of 'exchange' in contemporary Kinshasa, 'the space of the sudden, the unforeseen, the unexpected, and the fleeting moment.' He writes: 'There is no build-up of any surplus, the notion of accumulation is absent. Everything you have or everything that is sold at the market is everything ... you need in the moment. You don't buy a whole bar of soap, but you buy just a third of it, enough to wash yourself with this one time. You don't buy a whole pack of cigarettes; you buy just one or even half of one cigarette. Capital in that sense starts to mean something else ... away from the standard notions of accumulation.'⁵

The exchanges described at the border of Rwanda and the DRC reflect this idea of an absence of accumulation. Those objects superfluous to survival become the surplus to be exchanged, the means to survive. Ironically, where one cannot accumulate, a pocket calculator becomes useless but gains value. These trades are echoed in the non-exchange that took place at the road as borderline at the Home Affairs Refugee Reception Centre in Pretoria. Here the 'gift' of 100 handmade stools introduces another logic of exchange, albeit one that is aware of

commence à vouloir dire autre chose... loin des notions standard d'accumulation.¹⁵

Les échanges décrits à la frontière du Rwanda et de la RDC traduisent cette idée d'absence d'accumulation. Ces objets inutiles à la survie deviennent le surplus à échanger, le moyen de survivre. L'ironie de la chose est que, là où il n'est pas possible d'accumuler, une calculatrice de poche devient inutile mais prend de la valeur. Ces échanges trouvent un écho dans cette forme de non échange qui s'est tenu à la route-frontière du Centre d'accueil des réfugiés de Pretoria, au ministère de l'Intérieur, où le 'don' de 100 tabourets faits main présente une autre logique, consciente de 'l'inattendu', de la 'fugacité', une logique qui dépasse les règles de l'échange ordinaire. L'économie du 'don' dépend du geste de réciprocité, la possibilité d'échanger sa place avec un autre ; une forme de rupture de l'ordre établi.

Bettina Malcomess est écrivaine et artiste. Elle enseigne la théorie et l'histoire de l'art, l'esthétique et l'architecture à la Wits School of Arts.

'the unexpected', the 'fleeting' and which is in excess of ordinary trade. The economy of the 'gift' depends on the gesture of reciprocity, the possibility to exchange one's place with another; a kind of entanglement.

Bettina Malcomess works as a writer and an artist. She teaches theory and history of art, aesthetics and architecture and is currently based at Wits School of the Arts.

-
- 1 Julia Kristeva, 'By What Right Are You a Foreigner?' In *Trade Routes : History and Geography. 2nd Johannesburg Biennale 1997*, dirigé par Matthew De Bord (Johannesburg and Den Haag : Greater Johannesburg Metropolitan Council and Prince Claus Fund, 1997) : 41
 - 2 Edward Said, 'Reflections on Exile'. Cité in Kobena Mercer (ed), *Exiles, Diasporas & Strangers* (London and Massachusetts : Iniva and MIT Press, 2008) : 9
 - 3 Okwui Enwezor, 'Notes on Living in a Restless World'. In *Trade Routes : History and Geography* : 12
 - 4 Achille Mbembe, *On the Postcolony* (Berkeley, CA : University of California Press, 2001) : 16
 - 5 Vyjayanthi Rao en conversation avec Filip de Boeck et Abdou Maliq Simone, 'Urbanism beyond Architecture : African Cities as Infrastructure'. In *African Cities Reader*, dirigé par Ntone Edjabe et Edgar Pieterse (Cape Town : Chimurenga and African Centre for Cities, 2010) : 36.

-
- 1 Julia Kristeva, 'By What Right Are You a Foreigner?' In *Trade Routes: History and Geography. 2nd Johannesburg Biennale 1997*, edited by Matthew DeBord (Johannesburg and Den Haag: Greater Johannesburg Metropolitan Council and Prince Claus Fund, 1997): 41
 - 2 Edward Said, 'Reflections on Exile'. Quoted in Kobena Mercer (ed), *Exiles, Diasporas & Strangers* (London and Massachusetts: Iniva and MIT Press, 2008): 9
 - 3 Okwui Enwezor, 'Notes on Living in a Restless World'. In *Trade Routes: History and Geography*: 12
 - 4 Achille Mbembe, *On the Postcolony* (Berkeley, CA: University of California Press, 2001): 16
 - 5 Vyjayanthi Rao in conversation with Filip de Boeck and Abdou Maliq Simone, 'Urbanism beyond Architecture: African Cities as Infrastructure'. In *African Cities Reader*, edited by Ntone Edjabe and Edgar Pieterse (Cape Town: Chimurenga and African Centre for Cities, 2010): 36.