

De la « ferme » au « marché », trajectoire et mobilités de Peterson Kamwathi, artiste nairobiien

From the “Farm” to the “Market”, Trajectory and Mobility of a Nairobiian Artist, Peterson Kamwathi

Olivier Marcel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transcontinentales/1372>

ISBN : 978-2-7351-1599-0

ISSN : 1775-397X

Éditeur

Editions de la maison des sciences de l'homme

Référence électronique

Olivier Marcel, « De la « ferme » au « marché », trajectoire et mobilités de Peterson Kamwathi, artiste nairobiien », *Transcontinentales* [En ligne], 12/13 | 2012, document 8, mis en ligne le 30 août 2012, consulté le 07 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transcontinentales/1372>

Ce document a été généré automatiquement le 7 septembre 2020.

Tous droits réservés

De la « ferme » au « marché », trajectoire et mobilités de Peterson Kamwathi, artiste nairobiien

*From the “Farm” to the “Market”, Trajectory and Mobility of a Nairobi Artist,
Peterson Kamwathi*

Olivier Marcel

Introduction

- 1 L'expansion de l'offre artistique contemporaine aux Suds est constatée depuis les années 1990 avec l'organisation de grandes expositions et biennales¹ composant, entre autres périphéries, avec l'art contemporain africain². Ces événements ont eu le double effet de révéler et en même temps d'aiguillonner les scènes artistiques locales, notamment dans le contexte de grandes villes. Dans cette effervescence, la sociologie de l'art nous apprend que « La dispersion des lieux de création, de monstration et de vente n'exclut pas un degré élevé de concentration du marché mondial », dominé par « les réseaux prescripteurs qui demeurent, pour l'essentiel, occidentaux »³. Ce constat ne doit toutefois pas camoufler les effets, peu connus, que cette expansion progressive peut avoir sur les dispositifs locaux, les reconfigurations socio-spatiales et les pratiques mobilitaires des artistes.
- 2 Au Kenya et notamment autour de Nairobi, l'existence d'acteurs et d'organisations artistiques n'est pas nouvelle⁴. Toutefois, depuis une décennie, le monde de l'art contemporain dans la capitale kenyane présente une dimension singulière et inédite, saluée par la critique locale comme une « renaissance culturelle »⁵ à l'échelle est-africaine. Dans la presse kenyane, des articles laudatifs soulignent la récurrence de festivals internationaux, l'attractivité de la ville pour des artistes réputés à l'échelle africaine, l'émulation engendrée auprès d'artistes locaux, et surtout un agenda culturel foisonnant, rempli de vernissages et de performances quotidiennes, qui rythment une certaine vie mondaine. Malgré cette nouvelle donne culturelle, Peterson Kamwathi,

figure majeure de l'art contemporain kenyan, tourne en dérision l'idée même d'un marché de l'art au Kenya. Lors d'un entretien dans son atelier à Kiambu, en périphérie de la ville, il qualifiait Nairobi de « ferme de l'art »⁶. Dans la bouche d'un artiste qui fait le tour de l'Afrique et du monde pour participer à des ateliers, bénéficier de résidences et exposer à Johannesburg, Londres ou New York, cette métaphore agricole qui déprécie le poids de Nairobi révèle une hiérarchisation spatiale des mobilités artistiques. Pour accéder au marché, l'art produit à Nairobi se devrait ainsi d'être acheminé en dehors de la ville. Nous interrogerons l'hypothèse selon laquelle la métropolisation serait un vecteur de ces déplacements, de la « ferme » au « marché ». Plus généralement, il s'agit de comprendre comment une grande ville du Sud, marginale sur la carte mondiale de l'art, se « branche »⁷ au marché de l'art.

- 3 Peterson Waweru Kamwathi est un artiste visuel né en 1980, formé et vivant à Nairobi. Bien qu'il ne soit pas encore référencé sur des réseaux de cotation comme Artprice, il a atteint ces dernières années une reconnaissance relativement forte dans le monde de l'art contemporain. Récemment, son représentant londonien, Ed Cross, annonçait sur Twitter la vente d'une de ses gravures au British Museum pour leur galerie africaine. Dans le même temps, un catalogue des œuvres de l'artiste a été publié avec le concours du Goethe-Institut de Nairobi et le centre africain Iwalewa de l'université de Bayreuth. Les directeurs respectifs de ces institutions voient en Kamwathi « le chef de file d'une scène artistique nairobiennne jeune, ambitieuse et connectée ; une scène qui, ces dernières années, est devenue de plus en plus visible dans le monde de l'art global »⁸. Célébré à Nairobi et crédible dans les réseaux internationaux, Kamwathi fait à la fois figure d'exception et de modèle. Il est une exception puisque seule une poignée d'artistes kenyans ont accédé à ce niveau de reconnaissance. Dans ce petit cercle, encore moins ont réussi tout en restant au Kenya. En effet, les parangons de cette scène internationale kenyane appartiennent généralement à la diaspora : Wangechi Mutu vit et travaille à New York, Ingrid Mwangi vit et travaille en Allemagne... Kamwathi n'en est pas moins un modèle puisque son parcours est fortement tributaire des institutions culturelles locales fondées dans les années 1990 et 2000 sous l'impulsion de mécènes internationaux : Kuona Trust, GoDown ou Ramoma. La trajectoire et les mobilités artistiques de Kamwathi sont ainsi à même de nous renseigner sur le positionnement actuel de cette métropole est-africaine dans la géographie mondiale de l'art contemporain.

Figure 1



Peterson Kamwathi dans son studio à Kiambu, octobre 2011
(photo : OM)

- 4 En introduisant le concept de *véhicule de l'art*, cet article entend rendre compte des modalités et du sens des mobilités qui ont amené cet artiste nairobiien sur le marché. Au cours d'une carrière professionnelle de douze ans, Kamwathi a traversé différents espaces artistiques de la ville avant d'accéder à une reconnaissance internationale. Nous allons montrer que ces espaces traduisent un basculement de véhicule, passant d'un marché domestique, œuvrant directement pour une population expatriée vivant ou traversant la ville, à un réseau métropolitain, émancipé du marché domestique. Ce glissement se lit dans les choix de localisation des espaces de production et de monstration ainsi que dans le modèle économique que dessinent les mobilités de l'artiste et de ses œuvres. Nous suivrons sa trajectoire d'abord dans les espaces du marché domestique qu'il a occupés de 1999 à 2003, ensuite dans les espaces intermédiaires du marché de l'art contemporain à partir de 2003. Enfin, nous tenterons de cartographier les mobilités métropolitaines qu'il développe désormais depuis Nairobi.

Des espaces du marché domestique de l'art à Nairobi...

- 5 Le premier lieu de création et de formation de Kamwathi est un atelier d'artistes situé dans l'enceinte d'un ancien bâtiment colonial : le Musée national de Nairobi. Son existence est directement liée à la mode de l'art contemporain qui s'intéresse aux régions dites périphériques. En effet, en 1995, immédiatement après son retour d'une visite au festival *Africa'95* à Londres, Robert Burnet, ancien employé britannique d'une galerie commerciale d'art à Nairobi (Gallery Watatu), a l'idée de créer le Kuona Trust Museum Art Studio⁹. Dès lors, s'amorce un changement de modèle des institutions artistiques : de l'extraction de l'art par la tutelle exclusive d'une collectionneuse privée¹⁰, on passe au parrainage par les bailleurs de fonds internationaux qui

investissent alors le champ de la création artistique kenyane. Kuona Trust est typique de ces organismes à caractère non-lucratif, fortement subventionnés de l'extérieur, qui émergent à cette période avec l'ambition d'identifier¹¹ et de structurer en amont la créativité des Suds se donnant à voir dans les grands événements internationaux. L'organisme est ainsi tributaire des bourses de la fondation Ford où, sans coïncidence, Burnet occupera plus tard des responsabilités régionales.

- 6 Né d'un père médecin à Nairobi, Peterson Kamwathi a grandi à Kileleshwa qu'il définit comme un quartier de classe moyenne urbaine. Bien qu'apparenté au groupe ethnolinguistique majoritaire, les Kikuyu, il appartient sans doute à la première génération qui s'identifie à Nairobi sans se référer d'abord à une région mère. Il obtient son certificat d'études secondaires en 1998 et décide de se lancer dans une carrière d'artiste-peintre sans formation formelle mais sensibilisé aux arts par la lecture. Par le bouche-à-oreille, il entend parler d'un atelier collectif où il pourrait parfaire gratuitement sa formation. Il y fait ses débuts en 1999. Cette localisation dans le Musée national n'est en rien le résultat d'une quelconque politique culturelle de l'État : un arrangement profitable sur les ventes d'œuvres dans sa galerie assurait au musée 50 % du prix de vente fixé par l'artiste. Il s'agit bien d'une initiative exogène, mais le choix du musée n'est pas innocent. À quelques pas du centre-ville, ce lieu est fréquenté par les touristes qui alimentent la demande. Pour Danda Jaroljmek, la directrice actuelle de Kuona Trust, arrivée après Kamwathi dans une logique plus internationale, ce marché constituait en soi un problème : « Nous attirions des artistes qui étaient eux-mêmes attirés par le commerce touristique »¹². Cette caractéristique a probablement influencé Kamwathi puisque sa formation s'est faite au contact d'un marché se rapprochant de celui des « *chromos* »¹³ : on y privilégie la technique, le caractère décoratif des œuvres et la vente directe. Comme nous allons le voir, cette orientation se retrouvait dans le fonctionnement même de Kuona Trust et dans les lieux d'exposition auxquels l'organisme donnait accès.

Figure 2



Des artistes assistent aux ateliers techniques de Kuona Trust
source : « Kuona Trust Annual Progress Report » 2002-2003 : 6

- 7 L'objectif initial de Kuona Trust était de proposer un espace et un soutien matériel aux arts visuels. Dans cet esprit, des formations étaient organisées sur les techniques artisanales de création (montage de tableau, technique de la gravure, peinture à l'acrylique...) par des artistes africains confirmés¹⁴ : en juillet 2002, Robino Ntila (Tanzanie) mène un atelier de lithographie ; en août 2002, Henry Mujunga et Fred Mutebi (Ouganda) travaillent la gravure sur bois... Ces apprentissages ont eu une influence directe sur la production de Kamwathi, qui dira être entré peintre et ressorti

graveur du Musée national¹⁵. Avec une cinquantaine d'artistes sans contrat travaillant côte à côte, le studio collectif était donc un lieu où l'on faisait école, où l'on travaillait « à la manière de ». Xavier Verhoest, artiste et commissaire d'exposition belge vivant à Nairobi, désigne cette période comme celle où les artistes pensaient tous à « faire une école Katarikawe, faire du Sane Wadu »¹⁶, peintres qui « marchaient » alors bien dans la principale galerie de la ville, Gallery Watatu. Répondant plus ou moins aux sollicitations stylistiques et idéologiques du public issu du musée, notamment le goût pour un art figuratif et un format exportable, ces œuvres devaient servir à « mettre un nom africain au mur à Paris, Bruxelles ou Londres »¹⁷. Si Kamwathi participe à ce marché, il se focalise en outre sur l'apprentissage de la gravure et l'estampage, techniques qui vont le distinguer des autres.

- 8 Grâce à ces ateliers, Kamwathi est repéré par les dirigeants de Kuona Trust. Les portes de la galerie collective du musée, l'East African Contemporary Art Gallery, lui sont ouvertes. Par la suite, la fréquentation de cet atelier et les réseaux qui s'y forment lui donnent accès à un ensemble de lieux de monstration dans la ville. Ses premières expositions collectives se déroulent au Musée national et dans des centres commerciaux, comme au Village Market, à proximité du pôle d'expatriés que constituent les Nations Unies (2001). Il parvient ensuite à monter et à tenir des expositions personnelles dans un jockey-club (*Racecourse Ngong*, 2002), un café jardin (*Karen Blixen Coffee Garden*, 2003) ou un restaurant de cuisine européenne (*Le Rustique*, 2003). Cette géographie est révélatrice du fonctionnement du véhicule domestique, qui tend à amener l'art vers des lieux de sociabilité fréquentés spécifiquement par les expatriés, sinon difficiles d'accès. Il s'agit en effet de lieux semi-privés se situant à l'ouest : c'est la ville haute, le Nairobi vert et riche. Les œuvres y occupent généralement une place secondaire et ne motivent pas à elles seules la visite. À propos du restaurant *Le Rustique*, le commissaire de l'exposition de Kamwathi en 2003 s'insurgeait contre l'installation récente de sofas devant les tableaux : « L'art est devenu purement décoratif, je pense que les gens ne voient même plus la différence entre une expo et une autre... »¹⁸. Il est en tout cas intéressant de noter que les productions de Kamwathi se sont une fois de plus retrouvées confrontées à des logiques marchandes, ayant participé à son succès.
- 9 La rupture voulue par Kuona Trust dans les années 1990 en matière d'autonomie de création masque en fait une continuité dans les déplacements de l'art : ces derniers sont toujours tournés vers la vente directe à des clients étrangers. Il s'agit encore d'un véhicule de l'art où l'artiste chapeauté par l'institution entretient une relation de dépendance avec des touristes et des expatriés qui restent son seul horizon d'évaluation en même temps que son seul débouché commercial. Ce véhicule est bien domestique dans la mesure où d'une part la production vise généralement à incarner un certain exotisme apprivoisé tel qu'il est imaginé par ces visiteurs, d'autre part, si « la peinture est[toujours]au Kenya un art sans public local »¹⁹, l'artiste et ses œuvres tournent néanmoins autour d'un monde de l'art strictement nairobienn. Profitant d'une situation de hub à l'échelle est-africaine, la ville concentre les touristes et la société civile internationale. Ainsi, « l'art au Kenya a longtemps été restreint à des circuits en dehors des événements majeurs, foires, galeries, musées et publications »²⁰. Pour autant, si le modèle économique des productions artistiques nairobiennes n'a pas changé, Kuona Trust a par contre œuvré à leur internationalisation : les formations du centre participaient à des échanges de pratiques et de regards entre artistes est-

africains, tandis que les expositions les faisaient connaître auprès de collectionneurs et de commissaires d'exposition occidentaux²¹.

...aux espaces de médiation du marché international de l'art

- 10 L'année 2003 marque un tournant pour Kamwathi : il quitte l'atelier collectif du musée pour rechercher un studio individuel. Se faisant, il s'inscrit dans un mouvement plus large d'individuation alors à l'œuvre chez les artistes kenyans. Ces derniers « vont se mettre à penser de plus en plus individuellement et investissent les lieux de création d'une tout autre manière »²². Une convergence de facteurs explique cette évolution. D'abord, le contexte politique est favorable. La fin du régime autoritaire de Daniel arap Moi entérine – dans les esprits du moins – la seconde indépendance, ouvrant la voie aux investisseurs étrangers et aux entrepreneurs culturels. Ils conduisent à une multiplication de l'offre institutionnelle dont l'inauguration du GoDown Arts Center est emblématique. Celui-ci répondait à un appel d'offres de la fondation Ford, souhaitant un « centre d'art qui servirait non seulement les artistes à Nairobi et au Kenya, mais serait également un intermédiaire dans la région, en relation avec l'Ouganda et la Tanzanie »²³. Cette maximisation des opportunités, caractéristique de la métropolisation de la ville, coïncide avec une maturité artistique atteinte alors par les artistes les plus habiles tel Kamwathi. L'atelier collectif du Kuona Trust devient alors trop confiné et conflictuel puisque l'individualisation des artistes va de pair avec leur mise en concurrence commerciale. Selon lui, « Les artistes ont découvert qu'ils n'étaient pas enchaînés à une institution et qu'ils avaient d'autres canaux disponibles »²⁴. C'est dans les centres d'art locaux que Kamwathi va trouver ces canaux.
- 11 Il loue un atelier individuel au GoDown qui vient de s'implanter dans la zone industrielle de Nairobi, s'inspirant du modèle européen des friches artistiques. Il est intéressant de noter que, cette fois-ci, le Kuona Trust le suit, après la rupture de son arrangement avec le Musée national : l'artiste s'y installe dès 2003, Kuona Trust intégrant les locaux de 2004 à 2009 pour déployer une nouvelle politique : les formations collectives disparaissent, au profit d'ateliers individuels loués aux artistes et d'un lieu d'exposition autonome. Dans ces anciens hangars, le jeu d'acteurs propre au marché de l'art se complexifie : il ne s'agit plus d'un lien par la vente directe entre un artiste et un acheteur, touriste ou expatrié, mais d'un triangle plus spécialisé, rassemblant artistes, financeurs et entrepreneurs du monde de l'art. La poignée de financeurs américains (les fondations Ford, Doen, Lambent) et hollandais (Hivos) cherchent officiellement à soutenir « le rôle stratégique de l'artiste et de la pratique de l'art contemporain dans la promotion de la démocratie, des droits de l'homme et du progrès social »²⁵. La pérennité de leur engagement dépend donc de la visibilité des réussites. Quant aux entrepreneurs culturels locaux, ils affichent un discours professionnalisant. En jouant la carte postcoloniale de l'autonomie vis-à-vis des centres culturels étrangers (notamment l'Alliance française et le Goethe-Institut, très actifs à Nairobi), ils nourrissent l'ambition d'asseoir une économie créative locale dans un centre compétitif répondant aux standards internationaux et « reconnu mondialement »²⁶. Enfin, pour les artistes, ces ateliers deviennent des vitrines pour bâtir une réputation, attirer des marchands d'art, « faire leur apprentissage de l'art, des

mondes et des marchés de l'art en tentant d'obtenir, de lieu en lieu et de bourse en bourse, la qualification d'artiste international »²⁷.

- 12 Ces trois discours ont pour point commun la recherche de visibilité et de reconnaissance internationales, qui devient le principal moteur des déplacements d'œuvres et d'artistes. En cela, l'installation de Kamwathi au GoDown a procédé d'un double changement : une individuation et une internationalisation. En effet, à partir de 2004, l'artiste s'ouvre à de nouveaux marchés, tel que le montre la figure 3. Kamwathi apparaît alors dans sa première exposition collective internationale : *Kenyan Art*, qui se tient dans plusieurs lieux à Brooklyn (New York). Subventionnée par la fondation Ford, cette mission est pilotée par deux entrepreneurs culturels locaux : Judy Ogana, qui avait repris la direction de Kuona Trust, et Carol Lees de la galerie nairobiennne Ramoma. Les œuvres sont sélectionnées dans un pool d'artistes affiliés à la galerie Watatu et à Kuona Trust. Le titre donné au catalogue est particulièrement révélateur de l'imaginaire déployé et de l'objectif suivi par ces acteurs : « *Art Kenyan* : un projet collaboratif pour amener l'art du Kenya à New York »²⁸. Un critique du *New York Times* relativise néanmoins cette entreprise : « Dur d'imaginer des institutions de Manhattan prendre le temps et l'espace pour un tel projet. Brooklyn, généreux avec l'esprit de frontière de l'art, l'a fait »²⁹. Malgré tout, l'accession à une métropole artistique mondiale – même à sa marge – participe à la qualification recherchée par les trois parties.
- 13 La double affiliation de Kamwathi au Kuona Trust et au GoDown lui permet d'acquérir les informations et les compétences pour se brancher sur le réseau international. Lors de la Biennale de Dakar, l'artiste assure que « Dark'art, ce n'était pas le réseau global qui est venu vers [lui], mais le fait d'une rencontre dans le studio[du GoDown] »³⁰. Le GoDown, puis le nouveau local de Kuona Trust à partir de 2009³¹, deviennent ainsi des centres de ressources où les artistes viennent chercher opportunités, événements, documentation et contacts. Ce n'est sans doute pas un hasard si une des œuvres de Kamwathi – modèle de réussite aux yeux de ses collègues – trône aujourd'hui dans la bibliothèque et salle d'informatique du centre. Kamwathi était qualifié de « lecteur vorace » par l'écrivain David Kaiza. Il en va de même pour l'ambition formative du centre qui introduit autant que possible le fonctionnement de l'art contemporain international. Ainsi, dans les expositions, la figure du commissaire d'exposition tend à s'imposer, alors que sa présence faisait initialement débat chez les artistes, la trouvant inutile voire usurpatrice. De cette façon, Kamwathi apprend à travailler progressivement avec eux. En 2009, il participe à *Stereotypes*, une exposition collective dont le commissaire n'est autre que son voisin de studio, l'artiste John Kamisha. La même année, il est amené à travailler sur *Probe*, une grande exposition dirigée par Simon Njami, commissaire d'exposition de renommée internationale. La formation concerne également l'usage préférentiel des nouveaux médias ayant cours dans le monde de l'art contemporain international comme l'audiovisuel. L'exposition *Eyes on Animation* organisée en 2011 à Kuona Trust où Kamwathi figure, en est symptomatique : la déclaration d'intention affichée au mur explique que « le plan au long terme est d'encourager les artistes locaux à participer à des événements globaux, tel que The One Minutes [un festival international d'animation] »³².
- 14 Le véhicule désormais emprunté par l'artiste et ses œuvres n'est clairement plus dans une logique domestique, comme le montre la figure 3. Par rapport au début des années 2000, les lieux de monstration dessinent une tout autre géographie : centres d'art,

galeries spécialisées et centres culturels étrangers lui ouvrent leurs portes pour des expositions en solo. Ces lieux lui servent de tremplin pour accéder à d'autres aires géographiques. Ainsi, la majorité de ses déplacements internationaux remontent à des connexions qu'il a établies au GoDown. Son voyage aux Pays-Bas en 2003 se fait dans le cadre d'un échange annuel entre Kuona Trust et la Fontis Academie. En 2005, il bénéficie d'une résidence dans le Kentucky grâce au programme Ruth Hunt Wood, pour lequel Kuona Trust préparait des entretiens de sélection et planifiait le voyage. Son excellente maîtrise de l'anglais, tout comme son aisance relationnelle jouent alors pleinement en sa faveur. Ces déplacements, qui ne vont cesser de s'accélérer³³, semblent décisifs dans l'appropriation de nouvelles techniques et idées. De nombreux témoignages de ses collègues artistes mentionnent le voyage de Kamwathi aux États-Unis en 2005 comme un tournant dans sa production. À cette période, l'ethos de l'artiste plasticien relègue celui d'artisan, ce qui, à terme, permettra la montée de sa cote sur le marché international de l'art. En effet, ses œuvres deviennent plus conceptuelles et ouvertement politiques, utilisant notamment des méthodes sérielles³⁴. Les séries d'œuvres cohérentes à caractère politique qu'il produit alors lui confèrent une signature de plus en plus reconnue qui participe à son individuation et à sa visibilité. Il démontre sa capacité à s'approprier à la fois les objectifs politiques des fondations et les objectifs professionnalisants des entrepreneurs de GoDown.

- 15 Le réseau international tissé par Kamwathi dans ces espaces surpasse désormais largement les injonctions de la clientèle expatriée : la figure 3 montre combien son horizon de monstration s'est considérablement élargi au fil des années. Toutefois, l'artiste remarque lui-même que cette internationalisation se fait en tension avec un monde de l'art finalement assez fermé : « Dans les foires, les institutions, les espaces de l'art contemporain, tout le monde se connaît. [...] Si tu rencontres un commissaire de la Tate, il peut te promouvoir auprès d'un commissaire du MoMA [Museum of Modern Art, New York] ou quelque part en Amérique du Sud »³⁵. Il est intéressant de noter que le commissaire dont parle ici Kamwathi est R. Devereux, qui préside le comité d'acquisition africaine de la Tate de Londres. C'est en tant que proche partenaire de Kuona Trust qu'il va devenir un des mécènes de l'artiste³⁶. Cette interconnexion corrobore l'analyse sociologique d'A. Quemin portant sur le marché de l'art français : « Il existe de moins en moins d'étanchéité entre le marché de l'art et le réseau culturel. L'ensemble des acteurs qui interviennent ainsi dans le processus de valorisation de l'art constituent des "académies informelles" (Moulin, 1992) »³⁷. La mondialisation du marché de l'art procède du même rapprochement, dont Kamwathi a su tirer parti de manière privilégiée.
- 16 L'autonomie du marché international est cependant à nuancer. Kamwathi, qui pourtant démontre une réussite exceptionnelle, garde stratégiquement un pied dans le marché domestique. En plus des gros projets qu'il mène avec Ed Cross, son représentant londonien rencontré en 2007 lors d'un vernissage à Nairobi, quelques œuvres sont représentées par Carol Lees, une collectionneuse nairobiennne qui travaillait pour la galerie Ramoma et que Kamwathi a rencontrée lors de ses premières expositions. Après le retrait de la fondation Ford et le naufrage de Ramoma en 2010, cette dernière fait marcher son carnet d'adresses depuis sa galerie personnelle en périphérie de Nairobi : la One off Gallery. Des œuvres isolées peuvent ainsi être envoyées à des clients aux États-Unis, au Canada ou en Angleterre³⁸. Cela illustre la fragilité économique de

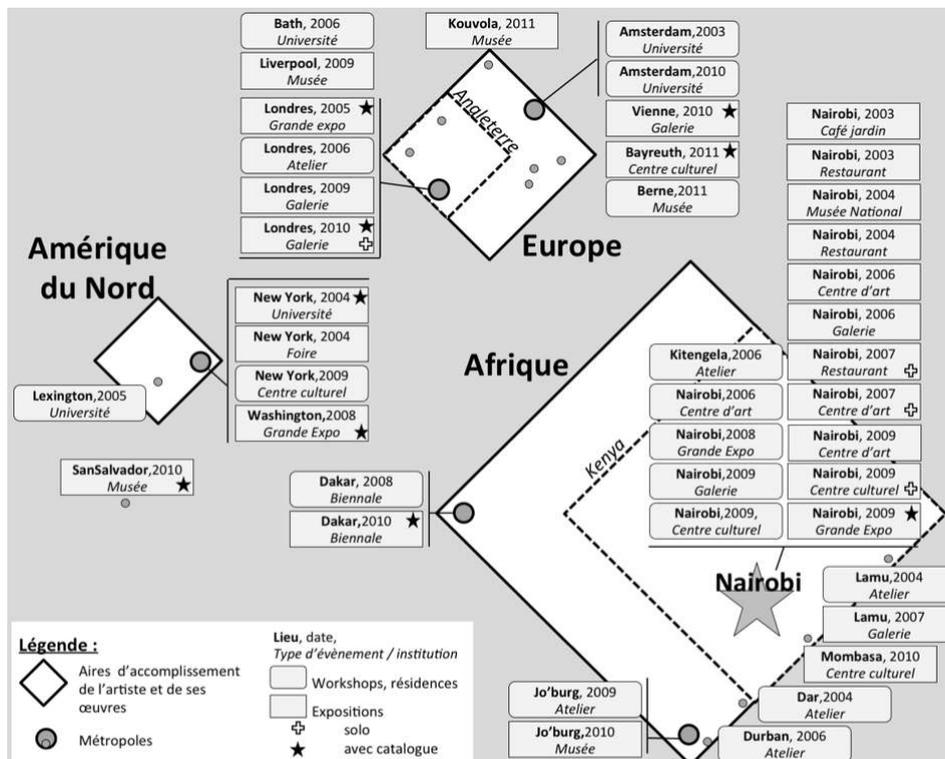
l'internationalisation dont a parfaitement conscience Kamwathi et face à laquelle il met en place une stratégie ménageant ses ancrages domestiques.

Espaces d'accomplissement et nouvelles mobilités artistiques

« Qu'ai-je vécu à Dakar ? La ville, sa couleur, les gens, l'Atlantique d'un côté ou le désert de l'autre ? La grande biennale dans la galerie nationale et le Musée national, ou bien les expositions du Dakar Off dans tous les studios ou galeries de la ville et sur l'île de Gorée ? Est-ce Gorée et sa part dans l'histoire de la traite ? Est-ce les œuvres que j'ai vues et l'émotion suscitée par certaines d'entre elles ? L'expérience invite à l'humilité : je réalise que je suis tout petit et qu'un voyage long et incertain m'attend. » (P. Kamwathi³⁹)

- 17 Depuis 2011, Kamwathi a quitté Kuona Trust pour investir un atelier privé, qu'il loue en périphérie, à une vingtaine de minutes du centre-ville (fig. 1). Ce déplacement marque clairement un affranchissement de l'artiste à l'égard des institutions culturelles locales. « Kamwathi, il n'a plus besoin de Nairobi maintenant, [...] il est sur une autre planète, en termes de reconnaissance et de marché »⁴⁰, constate X. Verhoest, l'un des premiers à l'avoir exposé à Nairobi. Il ne s'agit pas vraiment d'une coupure totale, mais Kamwathi a désormais davantage les moyens de sélectionner son réseau et ses déplacements. Il se rend en moyenne une fois par semaine en centre-ville, et seulement pour des rendez-vous qu'il juge importants : une entrevue à l'ambassade d'Allemagne ; une exposition au Goethe-Institut, comme *Mabati* d'Ananias Léki Dago, photographe ivoirien en résidence à Nairobi, etc. Par ailleurs, il continue régulièrement à se rendre au Kuona Trust, où il a gardé de nombreux contacts et amis et où il reste une figure admirée, parfois enviée. Alors que la plupart des artistes du centre se plaignent de ne pas avoir suffisamment de visites, lui dit rechercher le calme dans son petit local situé à la campagne, au détour d'un chemin de terre – discours participant d'une certaine distinction socio-spatiale. Ce déménagement est également le résultat d'un compromis entre ses aspirations, ses moyens et les contraintes avec lesquelles il doit composer. Ayant conscience que ses rentrées d'argent sont ponctuellement importantes, mais surtout imprévisibles et irrégulières sur le long terme⁴¹, il a choisi de s'installer en périphérie de Nairobi, où le coût de la vie est moindre. En effet, même s'il a aujourd'hui les moyens de mettre à distance les inconvénients de cette métropole, il ne peut s'en affranchir complètement. Cette capitale reste un hub incontournable dans son travail, à la fois lieu de concentration des opportunités professionnelles, et plate-forme à partir de laquelle l'artiste rayonne dans le monde entier. Toutefois, « L'insertion dans les réseaux du monde de l'art contemporain nécessite désormais de nombreux déplacements à travers toute la planète »⁴². Cet affranchissement demeure un luxe, permis seulement par l'accession à une mobilité artistique internationale, dont rend compte la figure 3.

Figure 3



Mobilités artistiques de Peterson Kamwathi de 2003 à 2011

Réal. : OM ; source : catalogues et *curriculum vitae* de l'artiste

- 18 Ce schéma représente par des aires proportionnelles le nombre d'expositions et de visites professionnelles accomplies par l'artiste entre 2003 et 2011. Cette représentation complexifie le modèle centre-périphérie sous-tendu par l'image de la ferme et du marché, utilisée par l'artiste. En effet, Nairobi, qui n'est pourtant pas un centre majeur du marché mondial de l'art, occupe une place prépondérante dans les spatialités de l'artiste. Elle est le lieu de sa progression, ses productions y étant à la fois plus nombreuses (c'est à Nairobi qu'il expose le plus) et progressivement intégrées au monde de l'art plutôt qu'à celui du divertissement - l'époque du jockey-club et du *Rustique* étant désormais bien révolue. À l'échelle nationale, Mombasa et Lamu occupent également une place privilégiée en tant que lieux de médiation avec un tourisme de luxe mondialisé et connaisseur (R. Devereux possède d'ailleurs une maison à Lamu). À l'échelle du continent, l'artiste se montre dans ce qui apparaît comme les métropoles culturelles de l'Afrique. En effet, Dakar et Johannesburg font partie de ce club restreint de villes africaines accueillant des biennales et polarisant des institutions et des communautés artistiques importantes, comme Nairobi.
- 19 Au-delà de cette aire africaine, les mobilités artistiques de Kamwathi sont dirigées presque exclusivement vers les mégapoles étasuniennes et européennes, soit les lieux de commandement de l'art contemporain. Les connexions se font donc de ville à ville, dans des logiques fondamentalement métropolitaines. Les spatialités de l'artiste ne sont pas régies par un simple emboîtement hiérarchique d'échelles, comme s'il devait être connu d'abord dans sa ville puis dans son pays, avant de l'être en Afrique puis dans d'autres continents. Kamwathi circule plutôt d'un centre métropolitain à un autre, se libérant des frontières nationales au gré des opportunités et des réseaux saisis. Cela

explique que des espaces pourtant reconnus sur les marchés internationaux de l'art, notamment au Sud, n'apparaissent pas sur la carte. Par exemple, l'artiste n'a créé aucune relation avec l'Inde, qui développe pourtant aujourd'hui un marché de l'art remarquable⁴³. Le schéma indique également que les déplacements qui ont trait à sa formation se partagent de façon égale entre le Kenya et l'Occident. Cet état de fait invalide l'ordre selon lequel un artiste du Sud s'internationalisant romprait forcément avec son pays natal ou s'y formerait avant de s'expatrier pour vendre ailleurs. Toutefois les aires se distinguent selon le prestige des déplacements. En effet, les expositions de l'artiste qui aboutissent à des publications sont surtout celles qui se déroulent en Europe et à New York.

- 20 La durée des déplacements de l'artiste peut aller de quelques jours pour assister au montage et au vernissage d'une exposition (comme à Bayreuth en 2011), jusqu'à plusieurs mois pour des résidences (quatre mois pour celle de Lexington en 2005). Chaque déplacement s'inscrit dans le cadre d'un voyage, où tout est programmé. En parlant de son récent déplacement en Allemagne et en Suisse, Kamwathi dira qu'il ne s'est jamais senti comme un touriste : « On sait ce qu'on a à faire, c'est très orienté sur la recherche théorique et la démarche de projet »⁴⁴. Pour résumer, les mobilités de cet artiste nairobi internationalisé et de ses œuvres se rapprochent d'un certain nomadisme, dans la mesure où elles sont « tendu[es]entre des lieux éloignés séparés par de vastes vides ; chaque lieu appartient à un temps organisé, le territoire trouvant son lien dans le calendrier et non dans la frontière ; en chaque lieu la diversité humaine, sociale, économique se trouve concentrée, reproduisant presque la totalité de l'environnement »⁴⁵. Cette notion de totalité se retrouve lorsque l'on cherche à établir les relations qui sont activées lors de ces déplacements. De l'exposition au centre Iwalewaà Bayreuth, l'artiste mentionne des rencontres avec Sam Hopkins, artiste anglo-kenyan travaillant à Nairobi ; Ingrid Mwangi, artiste kenyane vivant en Allemagne ; Ulli et Georgina Beier, respectivement universitaire et artiste pionniers dans le développement des arts au Nigéria.
- 21 Il est malaisé d'établir des sous-segments hermétiques du marché de l'art contemporain⁴⁶ et l'idée même d'« international » est à prendre avec précautions, tant elle se réfère à un imaginaire plutôt qu'à un ensemble constitué. Néanmoins, dans le parcours de Kamwathi, certains traits saillants tendent à indiquer un marché « africaniste » distinct. Les institutions hôtes, comme Iwalewaà Bayreuth ou le World Museum à Liverpool, sont bien souvent liées à des musées ou à des départements universitaires dits africanistes. Les grandes expositions auxquelles il participe, comme *Africa'05* en 2005 à Londres, *Africa Now* en 2008 à New York, sont majoritairement centrées sur l'idée d'« art africain ». En 2004, il expose dans la galerie new-yorkaise Art Off the Main, conçue comme « un véhicule pour présenter des œuvres d'artistes de régions traditionnellement sous-représentées dans d'autres foires »⁴⁷. Kamwathi est sans cesse renvoyé à la figure exotique de l'« artiste africain sans éducation formelle »⁴⁸. Il semble ainsi s'accomplir dans une niche africaniste au sein du monde de l'art contemporain.

Conclusion

- 22 La trajectoire d'un artiste comme Peterson Kamwathi, de l'atelier collectif à son studio privé, s'articule autour de deux régimes de mobilité : l'un domestique dominé par une

frange urbaine d'expatriés, l'autre métropolitain qui tente de se raccrocher au marché international de l'art et constitue une niche de l'art contemporain africain. Dans la pluralité des mondes de l'art où il a évolué, Kamwathi illustre cette tension où se jouent à la fois l'autonomie du champ de l'art contemporain au Kenya et un horizon métropolitain qui se dessine à Nairobi. Plus qu'une « ferme » qui serait un simple vivier de créativité brute, c'est la métropolisation et l'apprentissage de ses langages et de ses réseaux d'acteurs que nous donne à voir le cas de Kamwathi.

- 23 « À toute œuvre d'art, il faut un lieu », disait le sociologue Howard Becker⁴⁹. À cette ficelle méthodologique qui interpelle le géographe, l'hypothèse de l'émergence d'un marché de l'art dans une grande ville du Sud invite à rajouter qu'à toute œuvre d'art, il faut un déplacement. En effet, l'artiste se déplace vers des lieux de formation, de socialisation ou de représentation. De la même façon, ses œuvres vont du lieu de création à des lieux de monstration puis au sein de marchés spécifiques. Cette mobilité, ou capacité au déplacement, est décisive dans le contexte d'une périphérie de l'art contemporain telle que le Kenya. Elle ne dépend pas seulement de l'initiative ou du talent de l'artiste. Le concept de *véhicules de l'art*, réponse géographique à la sociologie de l'art, démontre plutôt ici la complexité d'un ensemble socio-spatial qui accompagne, oriente, évalue et ouvre une géographie possible pour l'artiste et ses œuvres.

BIBLIOGRAPHIE

- AMSELLE J.-L., *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001.
- AMSELLE J.-L., *L'art de la friche, essai sur l'art africain contemporain*, Paris, Flammarion, 2005.
- AUGUSTIN J.-P. et D. LATOUCHE (dir.), *Lieux culturels et contextes de villes*, Pessac, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1998.
- BECKER H., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1982.
- BECKER H., « Les lieux du jazz », *Sociologie et sociétés*, vol. 34, n° 2 : « Les Territoires de l'art » (éd. J. Marontate et A. Quemini), 2002 : 111-120.
- BUSCA J., *L'art contemporain africain : du colonialisme au postcolonialisme*, L'Harmattan, 2001.
- DESPRES A., « Des migrations exceptionnelles ? Les "voyages" des danseurs contemporains africains », *Genèses*, n° 82, 2011/1 : 120-139.
- GILSOUL S., « Une cartographie multi-située de la création africaine contemporaine », *Revue 2.0.1*, n° 2 : « Local/global », 2009, non paginé.
- GRÉSILLON B., « Ville et création artistique : pour une autre géographie culturelle », *Annales de géographie*, n° 660, 2008 : 179-198.
- HEINICH N., *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2001.

ITHURBIDE C., « Le marché de l'art contemporain en Inde : enjeux de la mondialisation de l'art contemporain dans les pays émergents », *Géographie et cultures*, n° 74, 2010 : 207-228.

LAHIRE B., « Champ, hors-champ, contrechamp », in B. Lahire (dir.), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu : Dettes et critiques*, Paris, La Découverte, 2001 : 23-58.

MAUPEU H., « Peinture kenyane, artistes kikuyu », *Annuaire de l'Afrique orientale*, L'Harmattan, 2002 : 397-420.

MBOYA J., « The story of the Godown Arts Center: A journey to freedom through the arts », *Arts, Culture & Society*, n° 1 : « Cultural production and social change in Kenya », *Twaweza Communications*, 2007 : 169-186.

MOULIN R., *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

MOULIN R., *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2003.

MOUREAU N. et D. SAGOT-DUVAUROUX, *Le marché de l'art contemporain*, Paris, La Découverte, 2010 [2006].

QUEMIN A., *L'art contemporain international. Entre les institutions et le marché (le rapport disparu)*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon/Artprice, 2002.

RETAILLÉ D., « L'espace nomade », *Revue de géographie de Lyon*, vol. 73, n° 1, 1998 : 71-81.

NOTES

1. Cette tendance est observée depuis l'exposition *Les Magiciens de la Terre* (dirigée par Jean-Hubert Martin, Centre Pompidou, 1989). D'autres événements clés sont le festival Africa'95 à Londres en 1995 ; la première vente publique consacrée à l'art africain contemporain organisée par Sotheby's en 2000 ; la *documenta 11* de Kassel en 2002, sous la direction du Nigérian Okwui Enwezor, qui a délocalisé l'événement sur quatre continents ; ou encore l'exposition *Africa Remix* (dirigée par Jean-Hubert Martin et Simon Njami, Centre Pompidou, 2005). Voir J. Busca, *L'art contemporain africain : du colonialisme au postcolonialisme*, L'Harmattan, 2001.

2. Sur la production de discours à propos de l'art africain – du tribal au contemporain –, voir J.-L. Amselle, *L'art de la friche, essai sur l'art africain contemporain*, Paris, Flammarion, 2005. Dans le présent article, nous retenons la formulation « art contemporain africain », non comme une catégorie d'analyse du champ de l'art mais comme une catégorie d'usage dans laquelle l'artiste s'inscrit.

3. R. Moulin, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2003 : 179.

4. H. Maupeu, « Peinture kenyane, artistes kikuyu », *Annuaire de l'Afrique orientale*, Paris, L'Harmattan, 2002 : 397-420. Il est intéressant de noter que cet article, qui retrace l'histoire de la peinture kenyane à partir des années 1960, se termine par l'évocation de Kuona Trust, organisme qui jouera un rôle déterminant dans la trajectoire de P. Kamwathi.

5. Par exemple : R. Warah, « Yes, Nairobi is East-Africa's cultural capital », *Daily Nation*, 9 août 2009, non paginé.

6. « *Nairobi isn't an art market, it is a farm.* » L'expression est tirée d'une série d'entretiens réalisés avec Peterson Kamwathi, entre octobre et décembre 2011, dans son atelier personnel à Kiambu.

7. J.-L. Amselle, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001.

8. J. Hossfeld et U. Vierke, « Épilogue », in *Contact Zones Nrb*, vol. 3 : *Peterson Kamwathi*, Moderne Kunst Nürnberg, 2012 : 114.

9. Cet épisode et la querelle qu'il ouvre entre Robert Burnet et Ruth Shaffner de la galerie Watatu est narré dans : M. Swingert, « Globalizing Kenyan Culture: Jua Kali and the Transformation of Contemporary Kenyan Art », thèse de doctorat, Loyola University, 2011, 378 p.
10. Un parallèle peut être fait entre les trajectoires institutionnelles de Kuona Trust et de la Ngecha Artists Association, créée la même année, notamment pour alimenter la galerie de Ruth Shaffner. Hervé Maupeu dira de l'association qu'elle s'est mise au service d'un « nationalisme kikuyu moderne » (H. Maupeu, *op. cit.* : 414). Les artistes plus urbains de Kuona Trust – Kamwathi en particulier – rejettent ces revendications ethno-linguistiques.
11. Notons que *kuona* signifie « voir » en kiswahili.
12. Entretien avec Danda Jarolmek, en décembre 2011, dans la bibliothèque du centre.
13. Tel que décrit par Raymonde Moulin à propos du marché de la peinture en France en 1967 (voir N. Moureau et D. Sagot-Duvaurox, *Le marché de l'art contemporain*, Paris, La Découverte, 2010 : 23).
14. « Kuona Trust Annual Progress Report » 2002-2003.
15. Entretien avec Peterson Kamwathi, *ibid.*
16. Entretien avec Xavier Verhoest, en octobre 2011, dans le jardin de Kuona Trust à Hurlingham.
17. Entretien avec X. Verhoest, *ibid.*
18. Entretien avec X. Verhoest, *ibid.*
19. H. Maupeu, *op. cit.* : 389.
20. J. Hossfeld et U. Vierke, *op. cit.* : 113.
21. H. Maupeu souligne que « le milieu artistique se caractérise [...] par un fort internationalisme » lié à la situation de Nairobi, vue comme un « havre de paix et de prospérité » (H. Maupeu, *op. cit.* : 401). Toutefois, il est intéressant de noter que ces artistes immigrés font leur réputation sur place. Les programmes d'échange initiés dans les années 1990 semblent ainsi constituer une nouveauté.
22. Entretien avec X. Verhoest, *ibid.*
23. J. Mboya, « The story of the Godown Arts Center: A journey to freedom through the arts », *Arts, Culture & Society*, n° 1 : « Cultural production and social change in Kenya », Twaweza Communications, 2007 : 170.
24. Entretien avec P. Kamwathi, *ibid.*
25. Extrait de la présentation de la fondation Lambent sur leur site Internet (www.lambentfoundation.org).
26. Extrait de la présentation du GoDown sur leur site Internet (www.thegodownartscentre.com).
27. R. Moulin, *op. cit.* : 105.
28. H. Tierney, C. Lees and J. Ogana, *Kenya Art: A collaborative project to bring art from Kenya to New York*, catalogue d'exposition, Brooklyn Public Library, 2003.
29. H. Cotter, « Art review: Sampling Brooklyn, Keeper of Eclectic Flames », *New York Times*, 23 janvier 2004, non paginé.
30. Entretien avec P. Kamwathi, *ibid.*
31. À cette date, Kuona Trust déménage dans le riche quartier de Hurlingham. Ce déplacement est lié à une donation du collectionneur Robert Devereux et de son organisation (The African Arts Trust).
32. Par la suite, lors d'un entretien, l'artiste réfutera cette démarche, expliquant que le choix du média est un processus qui demande de la sincérité.
33. Le réseau associé à Kuona Trust, le Triangle Network, permet à Kamwathi de participer à des ateliers en Angleterre et en Afrique du Sud en 2006.
34. Par exemple, les séries *Constitutional Bulls* après le référendum constitutionnel de 2005 ; *Sitting Allowance* après les violences postélectorales de 2008 ou *Diary of All Things Stolen* en 2009.

Voir : D. Kaiza, « The serial art of Peterson Kamwathi », in *Contact Zones Nrb*, vol. 3 : *Peterson Kamwathi*, Moderne Kunst Nürnberg, 2012 : 8-20.

35. Entretien avec P. Kamwathi, *ibid.*

36. Sa fondation, l'African Arts Trust, lui a octroyé une bourse de 2 500 dollars pour son exposition *Matter of Record*, en 2011 à Londres.

37. A. Quemain, *L'art contemporain international. Entre les institutions et le marché (le rapport disparu)*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon/Artprice, 2002 : 147.

38. Échanges avec Carol Lees par courriers électroniques en janvier 2012.

39. Extrait d'une lettre de P. Kamwathi à un collègue artiste lors de sa visite à la Biennale de Dakar, rendue publique par le Centre For Contemporary Art of East Africa en 2008.

40. Entretien avec X. Verhoest, *ibid.*

41. Par exemple, la vente de sa série *Sitting Allowance* via son représentant londonien Ed Cross lui rapporte 18 000 livres sterling.

42. A. Quemain, *op. cit.* : 139.

43. C. Ithurbide, « Le marché de l'art contemporain en Inde : enjeux de la mondialisation de l'art contemporain dans les pays émergents », *Géographie et cultures*, n° 74, 2010 : 207-228.

44. Entretien avec P. Kamwathi, *ibid.*

45. D. Retaillé, « L'espace nomade », *Revue de géographie de Lyon*, vol. 73, n° 1, 1998 : 77.

46. R. Moulin, *op. cit.*

47. Description de l'événement sur le site Internet *Art Off the Main* (www.artoffthemain.com).

48. La formule est employée par exemple par le mécène Robert Devereux dans un documentaire diffusé sur la page Internet de son organisation : The African Arts Trust (www.theafricanartstrust.org).

49. H. Becker, « Les lieux du jazz », *Sociologie et sociétés*, vol. 34, n° 2 : « Les Territoires de l'art » (éd. J. Marontate et A. Quemain), 2002 : 111.

RÉSUMÉS

À travers la trajectoire professionnelle et les mobilités artistiques de Peterson Kamwathi, artiste formé et vivant à Nairobi, il s'agit de cerner la position et le rôle d'une grande ville du Sud dans l'expansion du champ de l'art contemporain. Au début des années 2000, le marché domestique constituait son seul horizon d'évaluation en même temps que son seul débouché commercial. Prenant appui sur des institutions artistiques locales, il travaille aujourd'hui à l'international, où il expose, se forme et constitue des réseaux. Ce basculement d'un véhicule de l'art à d'autres permet de lire les branchements métropolitains et leurs effets sur les dispositifs locaux, les reconfigurations socio-spatiales et les pratiques mobilitaires.

What is the position and role of large cities in the Global South in the expansion of the field of contemporary art? In this paper we look at the professional trajectory and the artistic mobility of Peterson Kamwathi, an artist living and working in Nairobi. In the early 2000's, the domestic market was his only appraiser as well as his only commercial outlet. Making the most of the opportunities given by local art institutions, he now travels internationally to exhibit, to train and to create networks. The shift between these art vehicles sheds light on the metropolitan connections and the effects they have had on the local art world, its social and spatial reconfigurations and mobility practices.

INDEX

Keywords : art geography, art mobility, art vehicle, art market, globalization, metropolization, Nairobi, Peterson Kamwathi

Mots-clés : géographie de l'art, mobilité de l'art, véhicule de l'art, marché de l'art, mondialisation, métropolisation, Nairobi, Peterson Kamwathi

AUTEUR

OLIVIER MARCEL

doctorant au centre de recherches « Les Afriques dans le monde » (LAM, UMR 5115), université Bordeaux-III et boursier de l'Institut français de recherche en Afrique (IFRA-Nairobi, UMIFRE 24 – unité mixte des instituts français de recherche à l'étranger –, USR 3336 – unité de services et de recherche) depuis septembre 2009, sous la direction de Bernard Calas. Sa thèse s'intitule : « Une géographie de l'art à Nairobi. Lieux et circulations de la création artistique dans une métropole est-africaine ». Dans le cadre de cette recherche, il s'intéresse aux mobilités d'artistes, d'œuvres et d'idées dans la ville et par la métropole.

oliv.marcel@gmail.com