

**RAW Académie**

Session 7

# Images pour notre temps

**28/10  
—13/12  
/2019**



RAW Académie



Intégrément admet  
gérer de travailler sans être  
la zone. Il est en fait...  
En fin, l'apport de ces  
au développement de  
la qualité de la relation, ce  
conscient de ce que  
sécurité et l'absence de  
gagner dans ce projet.  
Il a également souligné que  
particulièrement le respect de  
l'écologie en matière de  
l'impact sur l'environnement.  
Il a aussi souligné que  
respect de l'autre, il a dit  
et l'écologie, il s'agit de  
sage de faire des choses  
la loi et à l'absence de  
tout, tout comme nous  
sont en ce qui concerne  
des résultats pour le projet  
ont été atteints. »

Email: [pedagogie@...](mailto:pedagogie@...)

### Journalistique N. 1101

## DE JOURNÉE DES B

# Burundi

## 0 km de

de l'Alain Cissé sont  
des conditions difficiles  
de la situation de  
C.A. qui ont conduit à la  
pêche, la rencontre est  
à Ganga, une province  
de la capitale.  
Burundi

### QUE DE DEVELOP

## pui des Et

## pot féminin

ation stratégique de fond  
local. Avec un financement  
à l'intérieur à l'Agence  
de développement des  
projet de la région de  
Burundi. Les projets  
de développement sont  
en cours de mise en  
œuvre et les résultats  
sont positifs. Les  
projets de développement  
sont en cours de mise  
en œuvre et les résultats  
sont positifs. Les  
projets de développement  
sont en cours de mise  
en œuvre et les résultats  
sont positifs.

### PRIMER SAGRE

## essa Sow, chant

se sont d'être avec champs  
l'absence d'un homme. Un  
de la Premier League de  
ce sont d'être avec champs  
l'absence d'un homme. Un  
de la Premier League de  
ce sont d'être avec champs  
l'absence d'un homme. Un  
de la Premier League de



MATÉRIEL AGRICOLE  
MANUTENTION  
ENCLAVÉS  
LOCALS  
ASCENSEURS

# Sommaire / Contents

- Introduction
- 5 Images pour notre temps**
- Séminaires / Seminars
- 10 Joana Hadjithomas & Khalil Joreige**
- 14 Rasha Salti**
- 16 Alain Gomis**
- 18 Nicole Brenez**
- 22 John Akomfrah**
- 24 Alfredo Jaar**
- 26 Naeem Mohaiemen**
- 30 Mati Diop**
- Participant-e-s / Fellows
- 34 Noor Yousef Abed**
- 38 Mustafa Büyükcoşkun**
- 42 Hera Chan**
- 46 Lina Laraki**
- 50 Hira Nabi**
- 54 Anne-Laurence Ndeptjé**
- 58 Shirin Sabahi**
- 62 Felipe Steinberg**
- 66 Tako Colette Taal**
- 72 Équipe / Team**
- 78 Infos pratiques / Practical Info**

# Éric Baudelaire



Éric Baudelaire (1973), est un artiste et cinéaste basé à Paris. Après des études en sciences politiques, il a développé une pratique artistique ancrée dans un travail de recherche comprenant la photographie, l'estampe et la vidéo. Depuis 2010, le cinéma est devenu central à son travail. Ses longs métrages *Also Known As Jihadi* (2017), *Lettres à Max* (2014), *The Ugly One* (2013) et *L'Anabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi, et 27 années sans images* (2011) ont été programmés en festival à Locarno, Toronto, New York, au FID Marseille et à Rotterdam. Lorsqu'il les montre au sein d'expositions, Éric Baudelaire incorpore ses films au sein d'installations comprenant d'autres oeuvres, des performances, des publications et une programmation publique, notamment lors du projet *APRÈS* au Centre Pompidou (2017) et *The Secession Sessions* qui a débuté à Bétonsalon à Paris, puis voyagé à Bergen Kunsthall et Sharjah Biennial 12. Ses dernières expositions personnelles ont eu lieu au Witte de With à Rotterdam, au Fridericianum à Kassel, au Beirut Art Center, à Gasworks, Londres, et au Hammer Museum à Los Angeles. Son travail est présent dans les collections du Musée Reina Sofia à Madrid, au MACBA à Barcelona, au MoMA à New York, au Centre Pompidou à Paris et à M+ à Hong Kong.

Eric Baudelaire (b. 1973) is an artist and filmmaker based in Paris. After training as a political scientist, Baudelaire established himself as a visual artist with a research-based practice incorporating photography, printmaking and video. Since 2010, filmmaking has become central to his work. His feature films *Also Known As Jihadi* (2017), *Letters to Max* (2014), *The Ugly One* (2013) and *The Anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi and 27 Years Without Images* (2011) have circulated widely in film festivals, including Locarno, Toronto, New York, FID Marseille and Rotterdam film festivals. When shown within exhibitions, Baudelaire's films are part of broad installations that include works on paper, performance, publications and public programs, in projects such as *APRÈS* at the Centre Pompidou in Paris, and *The Secession Sessions*, which traveled to the Berkeley Art Museum, Bétonsalon in Paris, Bergen Kunsthall and Sharjah Biennial 12. Baudelaire has had monographic exhibitions at the Witte de With (Rotterdam) the Fridericianum (Kassel) the Beirut Art Center, Gasworks (London) and the Hammer Museum in Los Angeles, and has participated in the 2017 Whitney Biennale, the 2014 Yokohama Triennale, Mediacity Seoul 2014, and the 2012 Taipei Biennial. His work is in the collections of the Reina Sofia Museum in Madrid, the MACBA in Barcelona, the MoMA in New York, the Centre Pompidou in Paris and M+ in Hong Kong.

# Images pour notre temps

*Images pour notre temps*, la session 7 de la RAW Académie, dirigée par l'artiste et cinéaste Eric Baudelaire, sera consacrée aux films : aux nouvelles façons de voir, d'entendre, de partager et d'interroger les urgences du présent, non pas tant pour les expliquer que pour nous interroger nous-même face à elles. Sept semaines pour réfléchir sur le rapport entre images et événements, entre art et réel.

Bien qu'une définition partagée de ce qui constitue le réel nous échappe, nous avons imaginé cette session avec un grand amour pour celles et ceux qui se consacrent, de différentes manières, à le saisir, à étudier ses mécanismes, ou simplement à en éclairer un fragment. Les professeur-e-s invité-e-s de la Session 7 partageant ces préoccupations, se sont engagé-e-s dans une réflexion sur le réel avec diverses mesures de fiction, d'invention, d'imagination et d'observation.

Ce passage de Samuel Beckett vient à l'esprit : « ... il y aura forme nouvelle, et cette forme admettra le désordre et n'essaiera pas de dire que le désordre est au fond autre chose. La forme et le désordre demeurent séparés, celui-ci ne se réduit pas à celle-là. C'est pourquoi la forme elle-même devient une préoccupation ; parce qu'elle existe en tant que problème indépendant de la matière qu'elle accomode. Trouver une forme qui accomode le désordre, le chaos, le gâchis, telle est actuellement la tâche de l'artiste. »

Aujourd'hui, le mot *désordre* et le mot *réel* semblent quasi interchangeable. Ce qui importe dans la formulation de Beckett, ce qui paraît indispensable et urgent aujourd'hui, c'est qu'elle ne dit pas que la tâche de l'artiste est de révéler le désordre, ou le déconstruire – mais simplement de l'accommoder au sein d'une forme, afin que nous puissions penser de nouveaux rapports avec lui.

*Images for our times*, RAW Académie Session 7 directed by filmmaker Eric Baudelaire, will focus on film. New ways to see, to hear and to share, to help us question the urgencies of the present, not so much to explain them but to question ourselves in the face of them. Seven weeks to reflect on the relationship between film and actuality, between images and events, between art and the real.

While a shared definition of what constitutes the real eludes us, we have imagined this session with a great love for those who devote themselves, in various ways, to trying to grasp it, to studying its mechanisms, or simply to shining a light on a sliver of it. The faculty of Session 7 is made up of fellow travelers who share these concerns, and have been engaged in reflecting on the real with variable doses of fiction, invention, imagination and observation.

A passage from Samuel Beckett comes to mind: "... there will be a new form and (...) this form will be of such a type that it admits the chaos and does not try to say that the chaos is really something else. The form and the chaos remain separate... That is why the form itself becomes a preoccupation, because it exists as a problem separate from the material it accommodates. To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now."

Today, the word *mess* as a synonym for the word *real* seems as prescient as ever. What matters about Beckett's formulation, what feels urgent and relevant about it in the current moment, is that it doesn't speak of a task to reveal the mess, or deconstruct the mess – it speaks of a need to accommodate it in a form, so that we may find new ways to relate to it, whatever that form may be.

Throughout the Académie, we will discuss the potentialities of images and sounds. Together, we will watch a film a day: films authored by, and films that have inspired the visiting faculty.

Tout au long de l'Académie, nous discuterons des potentialités des images et des sons. Ensemble, nous regarderons un film par jour : des films fabriqués par les professeur-e-s invité-e-s, et des films qui les ont inspirés. Nous considérerons le cinéma comme un médium de résistance, un outil pour générer de nouvelles critiques, de la matière, des idées, et créer une expérience commune. Nous juxtaposerons des fictions qui tendent vers le document et des documents qui ouvrent la voie aux fictions, afin d'instaurer un dialogue entre les deux. Nous occuperons l'espace entre histoire et Histoire. Nous envisagerons des pratiques élargies, au-delà du film et de la projection, celles qui convoquent d'autres œuvres d'art, des archives, des performances, des textes et des discussions dans l'espace d'exposition, des pratiques qui inventent de nouveaux modèles d'interaction entre l'artiste, le public et la matière.

*Images pour notre temps* sera structurée par des rituels. Chaque journée commencera par une projection, suivie d'une promenade. Un périple à travers la ville de Dakar vers un nouveau lieu où nous parlerons des films projetés et de textes que nous aurons échangés. Le programme ne sera pas axé sur la production,

We will consider film as a means of resistance, a tool to generate new critical forms, material and ideas, a medium for creating a common experience. We will juxtapose fictions that have documentary tendencies with documents that open fictional spaces, and instigate a dialogue between them. We will inhabit the space between story and history. We will discuss expanded practices, beyond film and projections: convening other artworks, archives, performances and discussions into the exhibition space, working with printed matter, inventing new models of interaction between artist, audience and material.

*Images for our times* will be structured around rituals and repetition. Each day will begin with a screening, followed by a walk. A perambulation through the city of Dakar towards a new location where we will sit and discuss what we have screened. The program will not be production focused, but fellows will be encouraged to work on small projects, make images in Dakar, and share them with the fellows during dedicated weekly viewing sessions.

The curriculum will be shaped each week by the visiting faculty members: filmmakers and artists John Akomfrah, Mati Diop, Alain Gomis,



mais les participants seront encouragés à travailler sur de petits projets, faire des images à Dakar, et les partager lors de séances de visionnage hebdomadaires.

Chaque semaine, les professeur-e-s invité-e-s façonneront le cursus : les cinéastes et artistes John Akomfrah, Mati Diop, Alain Gomis, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, Alfredo Jaar, Naeem Mohaiemen, la commissaire et écrivaine Rasha Salti et l'historienne du cinéma Nicole Brenez.

Chaque semaine se conclura par une projection publique en plein air à l'historique Cinéma Empire, dans la Médina.

À travers les projections, les promenades et les discussions, RAW Académie Session 7 développera une pensée collective sur un cinéma qui cherche de nouvelles formes pour penser le réel, l'accommoder, avec la conviction qu'une forme peut créer une communauté de circonstance. Une communauté qui existe à cause de la forme, une communauté pour penser les problèmes que pose le réel observé. Ce qui importe, c'est d'éprouver une sensation ensemble. C'est l'expérience commune d'une continuité non fragmentée. Réfléchir à notre rapport au temps alors que nous pensons au désordre. Affirmer la nécessité de repenser notre expérience du temps.

Joana Hadjithomas and Khalil Joreige, Alfredo Jaar and Naeem Mohaiemen, curator and writer Rasha Salti and film scholar Nicole Brenez.

Every Friday will conclude with an evening outdoor screening at the historical Cinéma Empire in the Médina.

Through the screenings, the walks and the discussions, RAW Académie Session 7 will reflect on a cinema that searches for new forms to accommodate the real, with the conviction that a form can create a community of circumstance. A community that exists because of the form, a community that thinks about problems that the observed real poses. What remains important is experiencing a sensation together, experiencing a non-fragmented continuity together. Thinking anew our sense of time as we reflect about the mess. Affirming an urgency to rethink our experience of time.

*Also Known As Jihadi, 2017.*





Eric Baudelaire, *FRMAWREOK FAMREWROK FRMWRAOEK FMRAEOWRK FWRREOMAK  
 FEARMOWRK FORAMRWEK FWMAOERRK FOMARERWK FEMORWARK FMRWREAOK.*  
 Photo: Miriam O'Connor. Courtesy the artist, Juana de Aizpuru, Greta Meert and EVA International.



Table 1: [Illegible text]

Table 2: [Illegible text]

Table 3: [Illegible text]

Table 4: [Illegible text]

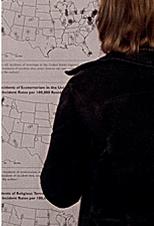


Table 5: [Illegible text]



Table 6: [Illegible text]



Table 7: [Illegible text]

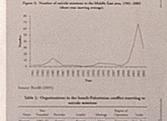
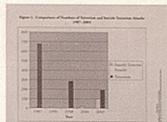


Table 8: [Illegible text]

Table 9: [Illegible text]

Table 10: [Illegible text]

Table 11: [Illegible text]

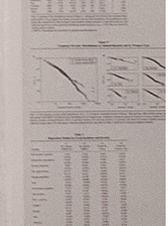
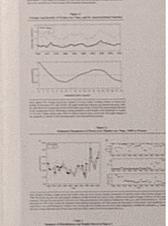
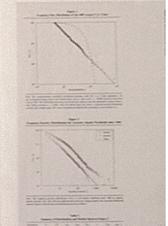


Table 12: [Illegible text]

Table 13: [Illegible text]

Table 14: [Illegible text]

Table 15: [Illegible text]



# Joana Hadjithomas & Khalil Joreige

Les cinéastes et artistes libanais Joana Hadjithomas et Khalil Joreige entremêlent dans leur travail les liens thématiques, formels et conceptuels à travers photographies, installations vidéo, films de fiction et documentaires. Autodidactes, ils sont devenus artistes et réalisateurs par nécessité au début de la guerre civile libanaise et se considèrent comme des chercheurs. Leur œuvre personnelle, basée sur les différentes rencontres qu'ils ont pu faire, les a menés à explorer le domaine du visible et de l'absence, les conduisant à des allers-retours entre la vie et la fiction. Depuis plus de 15 ans, leurs films et leurs œuvres, réalisés à partir d'une documentation personnelle ou de documents politiques, élaborent des récits à partir d'histoires tenues secrètes au regard de l'histoire officielle, telles que celle des disparus de la guerre civile libanaise, ou bien un projet spatial oublié, des données géologiques ou archéologiques, ou encore les conséquences étranges des escroqueries et spams sur Internet.

Le travail de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige se construit autour de la production des modes de savoir, de la réécriture de l'histoire et de la construction des imaginaires. Ils tirent parti de l'expérience qu'ils ont de leur propre pays tout en allant au-delà de ses frontières.

Leurs films ont été présentés et récompensés de nombreuses fois dans de grands festivals internationaux et leur travail artistique a été exposé dans des musées et centres d'art dans le monde entier, dont dernièrement au Centre Pompidou, au Jeu de Paume et au Musée d'Art Moderne à Paris ; au Victoria & Albert Museum, au British Museum et à la Whitechapel Gallery à Londres ; à la Haus der Kunst à Munich, à IVAM en Espagne, au Guggenheim à New York ; au Moma de San Francisco, au MIT à Boston, à la Sharjah Art Foundation et au Home Works Forum Beirut, ainsi que dans de nombreuses biennales dont celles d'Istanbul, Lyon, Sharjah, Kochi, Gwangju, Yinchuan et Venise. Ils ont également reçu de nombreux prix internationaux tels que le prix Abraaj et le Prix Marcel Duchamp en 2017.



The Lebanese filmmakers and artists Joana Hadjithomas and Khalil Joreige interweave thematic, conceptual and formal links through photographs, video installations, fictional films and documentaries. Self-taught, they became filmmakers and artists through necessity in the wake of the Lebanese civil war and consider themselves as researchers. Their very personal oeuvre, based on their various encounters, has led them to explore the realm of the visible and of absence, leading to a back-and-forth between life and fiction. For more than 15 years, their films and artworks, created using personal and political documents, have developed narratives out of stories kept secret in the face of the prevailing history such as the missing people from the Lebanese civil war, a forgotten space project, geological and archaeological data, or the strange consequences of internet scams and spams.

Joana Hadjithomas and Khalil Joreige's work is constructed around the production of types of knowledge, the rewriting of history and construction of imaginaries. They draw on their experience of their own country while going beyond its borders.

Their films have been shown and won awards in major international festivals and their artworks exhibited in museums and art centers around the world, most recently the Centre Pompidou, Jeu de Paume and Musée d'Art Moderne in Paris; the Victoria & Albert Museum, British Museum and Whitechapel Gallery in London; Haus der Kunst in Munich, IVAM in Spain, the Guggenheim in New York; SF Moma; MIT Boston, the Sharjah Art Foundation and Home Works Forum Beirut, as well as many biennales including Istanbul, Lyon, Sharjah, Kochi, Gwangju, Yinchuan, and Venice. They have also received many international awards such as the Abraaj prize and the Marcel Duchamp award in 2017.

Lorsque nous avons commencé à réaliser des films et des œuvres, c'était dans un contexte où les frontières entre fiction et documentaire se brouillaient. La guerre civile libanaise a fait voler en éclats cette séparation binaire, car la violence a eu un impact sur les représentations, les images et les récits. Dans le contexte particulier de l'après-guerre civile à Beyrouth, ce qui était réel semblait parfois invraisemblable, et l'éventualité de la fiction était remise en question.

Il est tellement difficile de définir le « réel ». Nous en recherchons constamment les manifestations, les symptômes et les traces. Ce qui nous intéresse est ce qui est vivant, ce qui est proche de la « vie ». Alors, quand nous parlons de la réalité, de la fiction, nous parlons en fait d'essayer de produire des images ou des narrations en lesquelles nous puissions croire, en essayant de voir ce qui est invisible, ou impossible à voir. Par conséquent, nous devons accepter de perdre le contrôle et de mettre le film en danger afin de parvenir à quelque chose de sincère et de crédible, de familier mais inattendu, quelque chose que nous puissions considérer comme véridique.

Nos vies, nos films et nos recherches se chargent soudainement d'événements qui partent de ce qui est considéré comme « la réalité » ou « le réel » et qui sont plus étranges que la fiction elle-même. Le hasard se manifeste sans cesse ; les rencontres croisent constamment nos chemins. Nous ne recherchons pas volontairement ces éclats ou ces accidents dans le « réel » mais ils croisent invariablement nos routes. Ces aventures constituent des moments et des situations au cours desquels nous nous approchons de quelque chose d'inattendu, de vivant. Et nous les suivons.

Cela pourrait être le vol de notre premier long métrage au Yémen au moment de la réunification du nord et du sud du pays, et la recherche qui nous a menés à nous interroger sur notre propre statut de faiseurs d'images et sur les représentations dans cette partie du monde. Ou en fait la découverte, alors que nous étions en train de travailler sur des pellicules de film non développées, d'un film 8 mm dans les affaires de l'oncle de Khalil, Junior Kettaneh, qui fut kidnappé en 1985 ; un film qu'il n'avait pas eu le temps de développer lui-même, mais nous l'avons fait 30 ans plus tard.

When we began to make artworks and films, it was in a context in which the categories of “fiction” and “documentary” were blurred. The Lebanese Civil War collapsed that binary, for violence affects representations, images, and narratives. In the specific context of post-war Beirut, what was real seemed sometimes implausible, and the possibility of fiction was put into question.

It is so difficult to define the “real”. We are constantly looking for its manifestations, symptoms and appearances. What interests us is what is alive, what is close to “life”. So when we speak of the real, of reality, of fiction, we are in fact speaking of trying to make images or narrations we can believe in, trying to show what is invisible, or impossible to see. For that, we have to accept losing control, to put the film in danger in order to arrive at something credible and sincere, familiar but unexpected, something we can believe to be true.

Our lives, films and research are unexpectedly filled with events which depart from what is known as “reality” or “the real”, that are stranger than fiction. Happenstance occurs over and over again; encounters keep crossing our paths. We do not voluntarily seek these eruptions or accidents within the “real”, but they invariably come our way. These adventures are moments and situations in which we approach something unexpected, alive. And we follow them.

It could be the theft of our first feature film in Yemen on the 10<sup>th</sup> anniversary of the reunification of the north and south of the country, and the search that led us to question representations and our own status as image-makers in this part of the world. Or indeed while we were working on latent, undeveloped film rolls, the discovery of an 8mm film in the belongings of Khalil's uncle, Junior Kettaneh, who was kidnapped in 1985; a film he didn't have time to develop himself but that we did 30 years later.

Mais cela pourrait aussi être la photographie d'un homme dont nous nous sommes servis dans notre deuxième long métrage, *A Perfect Day*, l'un des rares éléments fictionnels et reconstitués, qui, dans un enchaînement de circonstances improbables, fini par faire office de preuve lors d'un « véritable » procès criminel.

Aujourd'hui, face à un monde qui se resserre (en termes de possibilités et de significations), nous avons développé des stratégies de résistance (tel que « l'anecdotique » dans le sens étymologique du terme, en marge de l'histoire officielle) qui sont aussi des façons de négocier avec le réel, de faire advenir les choses et d'envisager la possibilité d'un autre territoire, qu'il soit celui de l'art ou du cinéma.

Il s'agit d'interroger l'imaginaire que nous nous sommes nous-mêmes créé mais aussi de montrer un monde, où grâce à l'art, nous pouvons nous reconnecter avec une forme de contemporanéité, en sachant que le territoire ne correspond pas seulement à une géographie mais aussi à une temporalité, que nous pouvons partager conjointement.

Lors de ce séminaire, nous souhaitons explorer avec les participants différentes stratégies de résistance, à travers leur recherche, à travers diverses œuvres d'art, textes et expériences artistiques, personnelles et politiques. Nous partagerons aussi certaines des stratégies développées dans nos films, notamment dans *Je Veux Voir*, *Khiam*, *The Lebanese Rocket Society* et d'autres, et dans nos performances, comme *Aida Save Me*, et via des recherches artistiques récentes autour des escroqueries sur Internet, de l'archéologie et de la géologie, ainsi que de la poésie ou de la possibilité pour la poésie de se confronter au chaos de notre monde actuel.

But it could also be the photograph of a man used in our second feature film, *A Perfect Day*, one of the few fictional and reconstituted elements that, in an improbable chain of events, ended up as evidence in a “real” criminal trial.

Today, faced with a narrowing world (in terms of possibilities and meanings) we have developed strategies of resistance (such as the “anecdotal” in its etymological sense of stories kept secret, on the margins of official history) that are also forms of negotiating with the real, to make other things happen and to consider the possibility of another territory, whether it is in art or cinema.

It is a matter of questioning the imaginary we have created for ourselves but also of showing a world where, through art, we can reconnect with contemporaneity, knowing that territory is not only geography but also temporality, which we are able to share at the same time.

During this seminar, we would like to explore with the fellows different strategies of resistance, through their research, through different artworks, texts and artistic, personal and political experiences. We will also share some of the strategies developed in our films like *Je Veux Voir*, *Khiam*, *The Lebanese Rocket Society* and others, and our performances such as *Aida Save Me* and via recent artistic research around internet scams, archaeology and geology, as well as poetry or the possibility of poetry to confront the chaos of our world today.

*Making of Je Veux Voir  
by Nadim Asfar*



# Rasha Salti



Rasha Salti est chercheuse, écrivaine et commissaire d'exposition d'art et de film. Elle vit et travaille entre Berlin et Beirut.

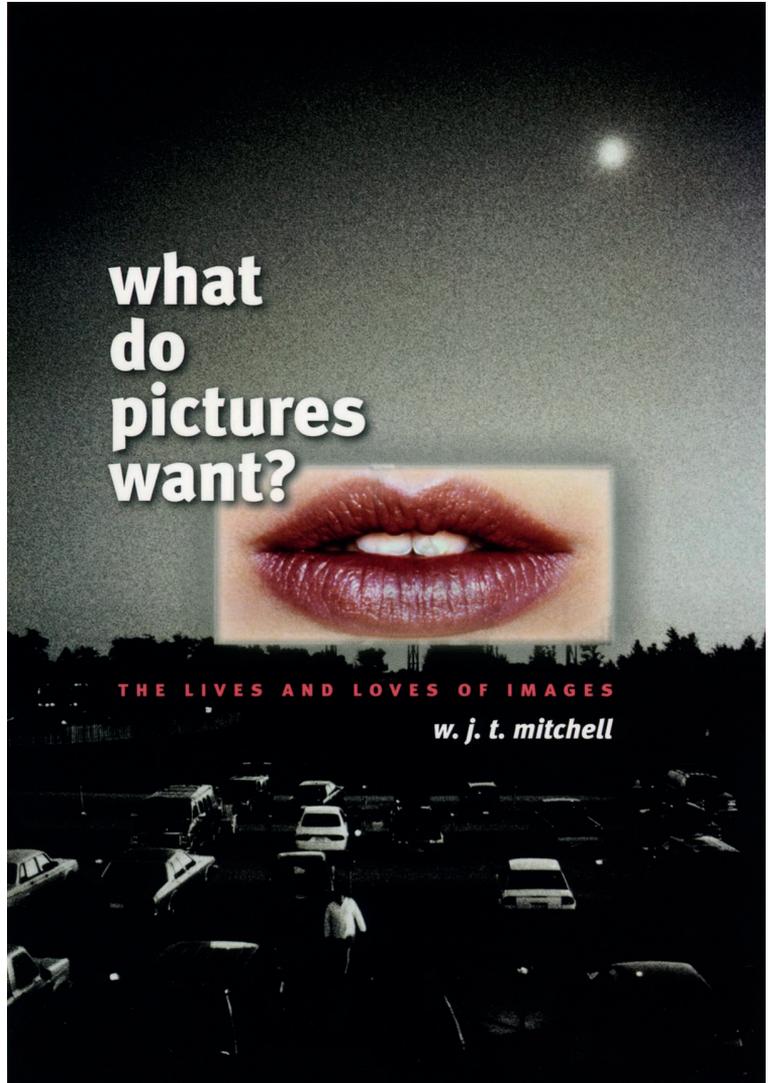
Rasha Salti is a researcher, writer and curator of art and film. She lives and works between Berlin and Beirut.

## Séminaire

## Seminar

Rasha Salti montrera une sélection d'images, fixes et en mouvement (courtes vidéos), qui interrogent le pouvoir, l'intention et l'action des images. En se basant sur le livre majeur de W.J.T. Mitchell *What Do Pictures Want ?*, Rasha Salti interroge les attributs de la notion d'auteur, le pouvoir des images et le rôle du commissaire d'exposition.

Rasha Salti will show a selection of images, still and moving (short videos), that interrogate the imperium, intention and agency of images. Following W.J.T. Mitchell's seminal book, *What Do Pictures Want?*, Salti will interrogate the predicates of authorship, the agency of images and the curator's role.



*What Do Pictures Want?*  
WJ Mitchell

# Alain Gomis



Alain Gomis est un auteur-réalisateur franco-sénégalais, né en 1972.

Ses films travaillent les thèmes de l'étrangeté, de l'individu, et de l'invisible. Affectionnant le travail conjoint des acteurs et non acteurs, il est à la recherche d'une écriture qui se construit en interaction avec les espaces laissés vides.

Après ses premiers courts métrages, *Tourbillons* puis, *Petite Lumière*, qui circulent dans les festivals internationaux, il réalise en 2000 son premier long métrage, *L'Afance*. Ce film obtient le Léopard d'Argent du Festival de Locarno et le prix de la première oeuvre au Fespaco. Suivront *Andalucia* en 2007, puis *Tey* avec Saul Williams, Étalon d'or du FESPACO en 2013. En 2017, *Félicité*, son 4<sup>ème</sup> long métrage remporte le grand prix du jury de la Berlinale et obtient un nouvel Étalon d'or au FESPACO. Short-listé aux Oscars, le film y représente le Sénégal.

Alain Gomis encadre régulièrement des ateliers de réalisation et d'écriture, et en 2019, il crée le Centre Yennenga à Dakar avec Aissatou Diop pour le développement de la production cinématographique libre au Sénégal et en Afrique.

Alain Gomis is a French-Senegalese writer-director, born in 1972.

His films explore themes of foreignness, the individual, and the invisible. He tends to work with a combination of professional and non-professional actors in a writing style that is built on an interaction with spaces left empty.

After his early short films, *Tourbillons* and *Petite Lumière*, which played in international festivals, he directed his first feature film, *L'Afance* in 2000. The film won the Silver Leopard from the Locarno Festival and the award for a first work at Fespaco. Then came *Andalucia* in 2007, followed by *Tey (Today)* with Saul Williams, winner of the Étalon d'or at FESPACO in 2013. In 2017, *Félicité*, his fourth feature film, won the grand jury prize at the Berlinale and the Étalon d'or again at FESPACO. Short-listed at the Oscars, the film represented Senegal.

Alain Gomis regularly gives production and writing workshops, and, in 2019, he and Aissatou Diop created the Yennenga Center in Dakar to promote independent film production in Senegal and Africa.

Il s'agit de faire se rencontrer les participants de la RAW Académie, les membres du Centre Yennenga, en même nombre, et des habitants du quartier de Grand Dakar, où se situe le centre.

L'image, la pensée, etc... par qui, à destination de qui ?

Prendre pour amener ailleurs ? Témoigner ailleurs ?

Je propose aux fellows de venir témoigner à Grand Dakar ; de leurs interrogations, des enjeux esthétiques, politiques et autres, selon eux... et de ce qu'ils auront traversés jusque-là depuis leur arrivée, à travers les différents séminaires.

De venir mettre en commun.

Bref, de faire de ce coin de Grand Dakar, la destination finale.

Il faudra actualiser, ici, et donc ensemble.

Ensemble, discuter, contester, mettre à mal, amender...

Quelques petits travaux simples :

Qu'est-ce que je dis ou montre à celui/celle qui s'en va, qu'est-ce que je montre ou dis à celle/celui qui reste ?

Qu'est-ce que j'ai vu quand tu m'as montré, qu'est-ce que j'ai entendu quand tu m'as parlé ?

Comment quitter l'international pour le local ?

Comment allons nous mettre tout cela en action ?

Inévitablement nous aurons à filmer, à enregistrer, à écouter.

A montrer.

Qu'en sortira t-il ?...

The aim is to bring together fellows of the RAW Académie, the members of the Yennenga Center, and residents of the Grand Dakar neighborhood, where the center is located.

Images, thoughts, and so on ... by whom, for whom?

Taking to bring elsewhere? Testifying elsewhere?

I propose to fellows to come testify in Grand Dakar on what they think are the aesthetic, political and other issues that are at stake, and on what they have gone through since they arrived, through the different seminars.

To come and share.

In short, to make of this corner of Grand Dakar, the final destination.

We will have to bring each other up to date here, and therefore together.

Together, discussing, arguing, challenging, revising, etc.

Some small simple assignments:

What do I say or show to the one who's leaving, what do I show or say to the one who's staying?

What did I see when you showed me, what did I hear when you spoke to me?

How to abandon the international for the local?

How to put all of this into action?

Inevitably, we will have to film, record, listen. To show.

What will come out of it?

# Nicole Brenez

Nicole Brenez enseigne dans le département d'études cinématographiques à l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. Elle dirige le département Culture et Analyse de la Femis et est conservatrice de la section des avant-gardes à la Cinémathèque française. Elle est diplômée de l'École Normale Supérieure, spécialisée en littérature moderne et a été membre sénior de l'Institut Universitaire de France (2011-2016).

Elle a produit, en collaboration avec le réalisateur Philippe Grandrieux, la collection de films « Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution », consacrée aux réalisateurs d'un cinéma révolutionnaire oublié ou négligé par les historiens du cinéma.

Elle a travaillé avec Jean-Luc Godard (de 2015 à aujourd'hui, *Le livre d'image*, Palme d'or « spéciale » au Festival de Cannes, 2018), Jacques Kébadian (de 2016 à aujourd'hui), Jean-Gabriel Périot et Chantal Akerman.

Parmi les textes qu'elle a publiés, figurent notamment : *De la Figure en général et du Corps en particulier. L'invention figurative au cinéma* (1998), *Abel Ferrara* (2007), *Traitement du Lumpenproletariat par le cinéma d'avant-garde* (2007), *Cinéma d'avant-garde Mode d'emploi* (2012), « 'We support everything since the dawn of time that has struggled and still struggles.' *Introduction to lettrist cinema* » (2015) et *Jean-Luc Godard théoricien des images* (2015).

Nicole Brenez a publié *La Vie nouvelle/nouvelle Vision* (2004), *Jean-Luc Godard : Documents* (2006), *Biotop de João Tabarra* (2015), *Clarisse Hahn. Politics of Presence* (2018), et *Jocelyne Saab. Zones of War* (2018 – Prix du meilleur livre de cinéma, FILAF 2019). Elle est également éditrice ou co-éditrice de : *Jeune, dure et pure. Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France* (2001), *Jean-Luc Godard : Documents* (2006), *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino* (2008), *Le cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle* (2010), *Cinéma libertaires : « Au service des forces de transgression et de révolte »* (2015) et *Raymonde Carasco et Régis Hébraud À l'Œuvre* (2016).

Elle est éditrice ou co-éditrice scientifique des écrits de Masao Adachi (*Rouge profond*, 2012), Jean Epstein et Edouard de Laurot.

Nicole Brenez teaches Cinema Studies at the University of Paris 3-Sorbonne Nouvelle. She is the Director of the Analysis & Culture Department at the Femis and Curator

of the avant-garde sessions at the Cinémathèque française. A graduate of the Ecole Normale Supérieure, specializing in Modern Literature, she was a Senior Member of the Institut Universitaire de France (2011-2016).

With the filmmaker Philippe Grandrieux, she produced the film collection "It May Be That Beauty Has Strengthened Our Resolve", devoted to revolutionary filmmakers forgotten or neglected by the histories of cinema.

She has worked with Jean-Luc Godard (2015 - present, *Le Livre d'image*, Special Golden Palm, Cannes Film Festival, 2018), Jacques Kébadian (2016 - present), Jean-Gabriel Périot and Chantal Akerman.

Among her personal publications are: *De la Figure en général et du Corps en particulier. L'invention figurative au cinéma* (1998), *Abel Ferrara* (2007), *Traitement du Lumpenproletariat par le cinéma d'avant-garde* (2007), *Cinéma d'avant-garde Mode d'emploi* (2012), "'We support everything since the dawn of time that has struggled and still struggles.' *Introduction to lettrist cinema*" (2015) and *Jean-Luc Godard théoricien des images* (2015).

Nicole Brenez has edited *La Vie nouvelle/nouvelle Vision* (2004), *Jean-Luc Godard : Documents* (2006), *Biotop de João Tabarra* (2015), *Clarisse Hahn. Politics of Presence* (2018), and *Jocelyne Saab. Zones of War* (2018 – Prix du meilleur livre de cinéma, FILAF 2019). She has also been editor or co-editor of: *Jeune, dure et pure. Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France* (2001), *Jean-Luc Godard : Documents* (2006), *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino* (2008), *Le cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle* (2010), *Cinéma libertaires : "Au service des forces de transgression et de révolte"* (2015) and *Raymonde Carasco et Régis Hébraud À l'Œuvre* (2016).

She is the scientific editor or co-editor of the writings of Masao Adachi (*Rouge profond*, 2012), Jean Epstein and Edouard de Laurot.



# Quelques Enjeux Contemporains Du Film Documentaire

Que ce soit dans la fiction ou le documentaire, qu'il s'agisse d'un essai ou d'une approche scientifique, le cinéma est un art de la description. Et la description, qui est d'abord et avant tout une forme littéraire, trouve sa forme et s'épanouit, ou même s'accomplit pleinement, à travers le tirage argentique. « La description est une figure de la pensée en mouvement, qui, au lieu de simplement désigner un objet, le rend en quelque sorte visible, avec une présentation vivante et animée de son contexte et de ses caractéristiques les plus intéressantes. » (Article « Description » de *L'Encyclopédie méthodique* de Panckoucke (Paris, 1872).

Et pourtant, deux idées reçues issues de disciplines littéraires continuent de prédominer dans le domaine du cinéma.

Tout d'abord, une idée reçue qui concerne l'exactitude. Dans la mesure où, sur le plan technique, il s'agit d'un système d'impression, le film cinématographique sur pellicule offre le meilleur moyen de restituer la réalité, à la fois sur le plan temporel (le principe de durée), spatial (le principe de simultanéité et de précision), mais aussi en dehors de tout caractère intentionnel : c'est « l'intelligence de la machine » chère à Jean Epstein, qui peut elle-même révéler le caractère inconscient des choses, ce que l'œil humain ne pourrait percevoir. Sur la base d'un tel postulat, différents types d'objectivisme se sont développés, qui ne remettent pas en question la notion même de « réel » ni celle de réalité

# Some Contemporary Film Documentary Issues

Whether in fiction or documentary, essay or scientific, cinema is an art of description. And description, being first and foremost a literary form, finds forms of fulfillment, or even accomplishment, thanks to analogue printing. "Description is a figure of thought by development, which instead of simply pointing out an object, makes it somehow visible, with the vivid and animated exhibition of its most interesting aspects and circumstances." Article "Description" from *L'Encyclopédie méthodique* by Panckoucke (Paris, 1872).

And yet, two preconceptions born of literary disciplines continue to reign over cinema.

Firstly, the preconception of accuracy. Because it technically falls under the printing system, celluloid motion picture film would provide the most advantageous means of restituting a vestige of reality, both in time (the duration axis), in space (the axis of simultaneity and detail), but also outside all intentionality: it's "the intelligence of a machine," dear to Jean Epstein, capable itself of unveiling the unconsciousness of things, that the human eye wouldn't know how to perceive. On the foundations of such a premise,

et se contentent de saisir les contours d'un phénomène : la fabrication de la prétendue transparence d'une image au regard de son référent, grâce à la clarté de ses contours, à la relation à l'espace et à une stabilité cohérente, etc. Ce qui permet à Marcel Mauss, par exemple, de considérer sans aucun doute le cinéma comme un outil fiable qui peut servir l'ethnographie : « le cinéma permettra de photographier la vie ». (*Manuel d'ethnographie* – 1947)

La seconde idée reçue transpose l'aspect technique de l'enregistrement des contours dans le domaine de l'identité, et considère que la description qui en résulte atteste d'un projet d'identification, ou même de définition. Si la plupart des cinéphiles se satisfont de telles idées reçues, de nombreux cinéastes les ont remises en question, en explorant le territoire des arts visuels, les propriétés et paradoxes de la description du film. Que ce soit pour confronter le cinéma aux genres descriptifs plus traditionnels, tels que le portrait ou le paysage (ainsi Charles Scheeler, Rudy Burckhardt...). Ou pour exhumer des thèmes inédits à partir de l'élément cinématique (Jean Epstein, Stan Brakhage...). Ou pour alimenter notre foi en l'objectivité (tout le cinéma scientifique, souvent tout à fait conscient de ses qualités visuelles). Pour tester un phénomène avec une analyse descriptive (Guy Debord, Jean-Luc Godard, Harun Farocki...). Ou encore pour ramener l'histoire à son incandescence factuelle (Marcel Hanoun, Christian Boltanski). Depuis la fin des années soixante, cette forme particulière – la description des images – s'est développée (l'ekphrasis), avec ses aspects poétiques et caractéristiques (Ken Jacobs, Rafael Montañez Ortiz...). L'attention portée à la description est en soi un élément essentiel. Ainsi que le déclarait, en 1979, l'éminent doyen du cinéma engagé français, René Vautier : « Nous pensons que la réalité est suffisamment révolutionnaire pour que le fait de la montrer et de l'analyser puisse donner l'envie aux gens de vouloir changer cette réalité. C'est ce qui nous rend particulièrement indésirables ».

C'est pourquoi nous observerons certaines œuvres indésirables dans le domaine du documentaire contemporain.

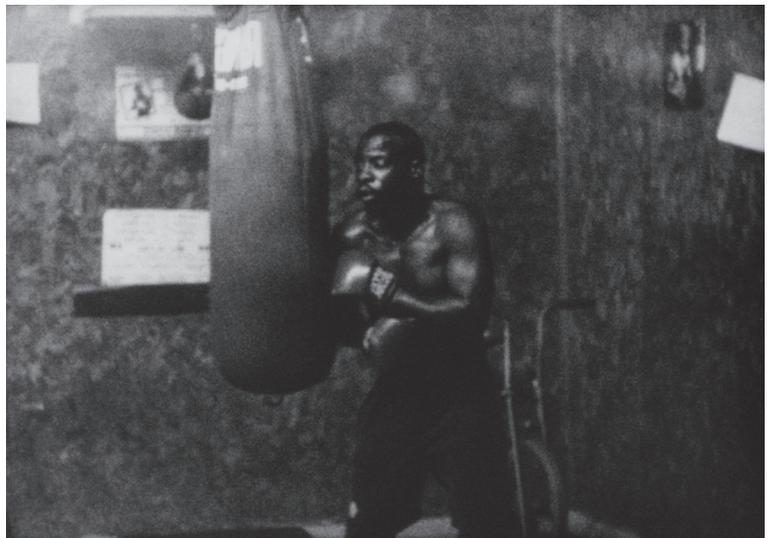
styles of objectivism have risen, which do not question the notion itself of "the real" nor that of reality, and content themselves with capturing the contours of a phenomenon: the elaboration of the supposed transparency of an image towards its referent, thanks to the clarity of its contours, to proxemics and a coherent stability, etc. This permits Marcel Mauss, for example, to view cinema as, without any questions, a reliable instrument serving ethnography: "Cinema will enable the photography of life." (*Manuel d'ethnographie* – 1947)

The second preconception transposes the technical recording of contours onto the field of identity, and considers that the rendered description upholds a project of identification, or even of definition. If most film-goers satisfy themselves with such preconceptions, many filmmakers have questioned them, by exploring the territory of visual art, the properties and paradoxes of filmic description. Whether for confronting film with traditional descriptive genres, like The Portrait, or The Landscape (hence Charles Scheeler, Rudy Burckhardt...). Whether to exhume unpublished themes from kinetic matter (Jean Epstein, Stan Brakhage...). To feed our beliefs in the realm of objectivity (all scientific cinema, often very conscious of its visual virtues). To test a phenomenon with a descriptive analysis (Guy Debord, Jean-Luc Godard, Harun Farocki...). Or to bring back the fable to its factual incandescence (Marcel Hanoun, Christian Boltanski). Since the end of the 1960s, this particular form – the description of images – has flourished (the ekphrasis), under its poetic and critical aspects (Ken Jacobs, Rafael Montañez Ortiz...). Descriptive care is in itself a critical gesture. As the great doyen of French committed cinema once declared in 1979, René Vautier: "We believe that the reality is revolutionary enough so that to show and analyze it causes people to want this reality to be changed. This is what makes us the most undesirable."

This is why we will observe some undesirable works in the field of contemporary documentary.

- |  |   |
|--|---|
| I. Avec qui et pour qui (faire un documentaire) ? La situation déontologique | I. With whom and for whom (make a documentary)? The Deontological situation |
| II. Pourquoi et dans quel but ? Notre situation historique                   | II. Why and for what purposes? Our historical situation                     |
| III. Avec quelle image ? La matière esthétique                               | III. With which image? The Aesthetical material                             |
| IV. Un cas d'étude : Robert Fenz   | IV. A study case : Robert Fenz  |

Robert Fenz,  
*Meditations on  
Revolution, Part IV.*  
Greenville, MS, 2001,  
USA.



# John Akomfrah



John Akomfrah, CBE (Commandeur de l'ordre de l'Empire britannique) est une figure essentielle du cinéma afro-britannique et un précurseur du cinéma numérique. Son travail est actuellement considéré comme l'un des plus caractéristiques et innovants au Royaume-Uni. Né au Ghana, de parents engagés sur le plan politique, il a déménagé à Londres dans son jeune âge. Il a été l'un des fondateurs de l'important mouvement culturel cinématographique Black Audio Film Collective, qui se consacrait à étudier l'identité afro-britannique, les questions de race et de classe sociale, à travers le cinéma et les médias. En 1999, il a fondé Smoking Dogs Films – qui mêle les univers de la radio et télédiffusion, du cinéma et des arts – avec ses partenaires en production de longue date, David Lawson et Lina Gopaul. John Akomfrah a exercé des fonctions au sein de diverses institutions en tant que gouverneur, notamment le British Film Institute et Film London et a enseigné dans des établissements tels que M.I.T., Yale et l'Université de Westminster. John Akomfrah est artiste-cinéaste, directeur, écrivain et théoricien, réalise des documentaires, produit des films et des expositions qui lui ont valu une reconnaissance critique internationale.

John Akomfrah, CBE (Commander of the Most Excellent Order of the British Empire), is a seminal figure in Black British Cinema and forerunner in digital cinematography. He has a body of work that is considered one of the most distinctive and innovative in contemporary Britain. Born in Ghana to politically active parents he moved to London at an early age. He was a founding figure in the influential cine cultural group Black Audio Film Collective which was dedicated to exploring questions of Black British identity, race and class through film and media. In 1999, he set up Smoking Dogs Films – which simultaneously cohabits the worlds of broadcast, cinema and the arts – with his long term producing partners, David Lawson and Lina Gopaul. John has served on numerous boards as a governor, including the British Film Institute and Film London and has taught at a number of institutions around the world including M.I.T., Yale and the University of Westminster. John Akomfrah is an artist filmmaker, director, writer and theorist who creates documentaries, feature films and exhibitions that have garnered international critical acclaim.

La mémoire, le post-colonial ainsi que les réalités et expériences de la migration constituent des éléments essentiels du travail de John Akomfrah.

De *Handsworth Songs* à *Mimesis: African Soldier*, John reste fidèle à l'exploration de ces problématiques au fil des années.

Dans un contexte sénégalais, africain et diasporique, il devient essentiel de nous apesantir sur le rôle du réalisateur de film dans l'écriture de l'histoire mais aussi sur les choix de représentations qui sous-tendent sa pratique.

Memory, the post-colonial as well as the realities and experiences of migration are essential elements of John Akomfrah's work.

From *Handsworth Songs* to *Mimesis: African Soldier*, John has remained faithful to exploring these issues over the years.

In a Senegalese, African and diasporic context, it becomes essential to pause on the role of the filmmaker in the writing of history, but also on the choices of representations that underpin their practice.

# Alfredo Jaar



Alfredo Jaar est artiste, architecte et cinéaste. Il vit et travaille à New York.

Son travail a été largement montré dans le monde entier. Il a participé à plusieurs Biennales à Venise (1986, 2007, 2009, 2013) à São Paulo (1987, 1989, 2010) et à la Documenta à Kassel en 1987 et en 2002.

Son travail a fait l'objet d'importantes expositions monographiques, notamment au New Museum of Contemporary Art, New York (1992), à la Whitechapel, Londres (1992), au Museum of Contemporary Art, Chicago (1995); au Museum of Contemporary Art, Rome (2005) et au Moderna Museet, Stockholm (1994). Son travail a été récemment présenté dans le cadre d'expositions d'envergure au Musée des Beaux-Arts, Lausanne (2007), au Hangar Bicocca, Milan (2008), à la Alte Nationalgalerie, Berlinische Galerie et Neue Gesellschaft für bildende Kunst e. V., Berlin (2012), aux Rencontres d'Arles (2013), à Kiasma, Helsinki (2014) et au Yorkshire Sculpture Park, au Royaume-Uni (2017).

Alfredo Jaar a réalisé plus de 70 interventions dans l'espace public dans le monde entier. Plus de 60 catalogues monographiques ont été consacrés à son travail. Il a reçu une bourse Guggenheim (Guggenheim Fellowship) en 1985 et une bourse MacArthur en 2000. Il a reçu le Hiroshima Art Prize en 2018.

Ses œuvres se trouvent dans les collections du Museum of Modern Art et du Guggenheim Museum, New York, de l'Art Institute de Chicago et du Museum of Contemporary Art, Chicago, du MOCA et du LACMA, Los Angeles, du MASP, Museu de Arte de São Paulo, de la Tate, Londres, du Centre Georges Pompidou, Paris, du Stedelijk Museum, Amsterdam, du Centro Reina Sofia, Madrid, du Moderna Museet, Stockholm, du MAXXI et du MACRO, Rome, du Louisiana Museum of Modern Art, Humlaebeck, du Hiroshima City Museum of Contemporary Art et du Tokushima Modern Art Museum, au Japon, du M+, Hong Kong et dans des douzaines d'institutions et de collections privées dans le monde entier.

Alfredo Jaar is an artist, architect, and filmmaker who lives and works in New York. His work has been shown extensively around the world. He has

participated in the Biennales of Venice (1986, 2007, 2009, 2013), São Paulo (1987, 1989, 2010) as well as Documenta in Kassel (1987, 2002).

Important individual exhibitions include The New Museum of Contemporary Art, New York (1992); Whitechapel, London (1992); The Museum of Contemporary Art, Chicago (1995); The Museum of Contemporary Art, Rome (2005) and Moderna Museet, Stockholm (1994). Major recent surveys of his work have taken place at Musée des Beaux Arts, Lausanne (2007); Hangar Bicocca, Milan (2008); Alte Nationalgalerie, Berlinische Galerie and Neue Gesellschaft für bildende Kunst e.V., Berlin (2012); Rencontres d'Arles (2013); KIASMA, Helsinki (2014) and Yorkshire Sculpture Park, UK (2017).

Jaar has realized more than 70 public interventions around the world. Over 60 monographic publications have been published about his work. He became a Guggenheim Fellow in 1985 and a MacArthur Fellow in 2000. He received the Hiroshima Art Prize in 2018.

His work can be found in the collections of The Museum of Modern Art and Guggenheim Museum, New York; Art Institute of Chicago and Museum of Contemporary Art, Chicago; MOCA and LACMA, Los Angeles; MASP, Museu de Arte de São Paulo; Tate, London; Centre Georges Pompidou, Paris; Stedelijk Museum, Amsterdam; Centro Reina Sofia, Madrid; Moderna Museet, Stockholm; MAXXI and MACRO, Rome; Louisiana Museum of Modern Art, Humlaebeck; Hiroshima City Museum of Contemporary Art and Tokushima Modern Art Museum, Japan; M+, Hong Kong; and dozens of institutions and private collections worldwide.

**CONCEPT**

« Godard cherche deux choses : d'une part, éviter que l'image ne devienne la servante baudelairienne de la littérature et, d'autre part, que le cinéma puisse proposer une forme au principe de son invention »

Luc Vancheri

**OBJECTIF**

« Au fond la photographie est subversive, non pas lorsqu'elle effraie, révulse ou même stigmatise, mais lorsqu'elle est pensive, lorsqu'elle pense »

Roland Barthes

**MÉTHODOLOGIE**

Ma méthode d'enseignement s'adapte en fonction de l'étudiant. Ce qui signifie, hormis le fait de travailler dans le cadre du plan global conçu par Eric Baudelaire sous le titre /concept *Images pour notre temps*, que ma tâche sera de concevoir un séminaire correspondant spécifiquement aux besoins des participants et à leurs objectifs personnels, en parfait équilibre avec le concept général.

**MODUS OPERANDI**

Je n'agirai pas dans le monde avant de l'avoir compris. (AJ)

**SYSTÈME**

À définir.

**CONCEPT**

"Godard wants two things; firstly, to avoid film becoming the Baudelairian servant of literature and secondly, that film can propose a form for the principle of its invention"

Luc Vancheri

**OBJECTIVE**

"Ultimately, photography is subversive not when it frightens, repels, or even stigmatizes, but when it is pensive, when it thinks"

Roland Barthes

**METHODOLOGY**

My teaching method is student-specific. It means that, besides working under the umbrella of the general plan designed by Eric Baudelaire under the title/concept *Images pour notre temps*, my task will be to design a seminar specifically responding to the needs of the participants and their personal objectives, in perfect balance with the overall concept.

**MODUS OPERANDI**

I will not act in the world before understanding the world. (AJ)

**SYSTEM**

To be created.

# Naeem Mohaiemen

Naeem Mohaiemen mêle films, installations et essais afin d'étudier les anciennes utopies et les décolonisations inachevées au sein du tiers-mondialisme international et du socialisme mondial. Bien que révélateur d'une sensibilité de gauche qui tend à méconnaître ses alliés, la base de son travail se trouve en la foi d'un avenir qui se dessine à gauche au niveau international, représentant l'unique alternative possible aux antinomies actuelles concernant les races ou les religions. Il est l'auteur de *Prisoners of Shothik Itihash* (Kunsthalle Basel, 2014), éditeur de *Chittagong Hill Tracts in the Blind Spot of Bangladesh Nationalism* (Drishtipat, 2010), co-éditeur de *System Error: War is a Force that Gives us Meaning* (Sylvana, 2007) et est actuellement co-éditeur (avec Eszter Szakacs) de *Solidarity Must be Defended* (Tranzit / Van Abbe / Salt/ Tricontinental, 2019). Parmi ses essais relatifs à l'histoire mouvementée de l'ex-Pakistan oriental (1947-1971) et de l'actuel Bangladesh (après 1971), figurent « Simulation at Wars' End : A Documentary in the Field of Evidence Quest », (*Bioscope*), « Muhammad Ali's Bangladesh Passport » (*New Inquiry*), « The Ginger Merchant of History: Standing in the Shadow of Giants » (*Witte de With*), « Time of the Writing, Hour of the Reading », (*Economic & Political Weekly*, India) et « Flying Blind: Waiting for a Real Reckoning on 1971 » (*Economic & Political Weekly*). Ses films ont été récemment présentés à SALT Beyoglu (Istanbul, 2019), au Mahmoud Darwish Museum (Ramallah, 2018), à la Tate Britain (Londres, 2018), au MoMA PS1 (New York, 2017), à la Abdur Razzaq Foundation (Dhaka, 2017) et à la documenta 14 (Athènes / Kassel, 2017). Il est membre de l'ICA Independent Film Council (Londres).



Naeem Mohaiemen combines films, installations, and essays to research former utopias and incomplete decolonizations framed by Third World Internationalism and World Socialism. Despite underscoring a leftist tendency toward misrecognition of allies, a

hope for a future international left as the only possible alternative to current polarities of race and religion is a basis for the work. He is the author of *Prisoners of Shothik Itihash* (Kunsthalle Basel, 2014), editor of *Chittagong Hill Tracts in the Blind Spot of Bangladesh Nationalism* (Drishtipat, 2010), co-editor of *System Error: War is a Force that Gives us Meaning* (Sylvana, 2007) and is currently co-editing (w/ Eszter Szakacs) *Solidarity Must be Defended* (Tranzit/ Van Abbe/ Salt/ Tricontinental, 2019). His essays related to the turbulent history of the former East Pakistan (1947-1971) and current Bangladesh (post-1971) include "Simulation at Wars' End: A Documentary in the Field of Evidence Quest," (*Bioscope*), "Muhammad Ali's Bangladesh Passport" (*New Inquiry*), "The Ginger Merchant of History: Standing in the Shadow of Giants" (*Witte de With*), "Time of the Writing, Hour of the Reading," (*Economic & Political Weekly*, India), and "Flying Blind: Waiting for a Real Reckoning on 1971" (*Economic & Political Weekly*). His films have recently been exhibited at SALT Beyoglu (Istanbul, 2019), Mahmoud Darwish Museum (Ramallah, 2018), Tate Britain (London, 2018), MoMA PS1 (New York, 2017), Abdur Razzaq Foundation (Dhaka, 2017), and documenta 14 (Athens/Kassel, 2017). He is a member of the ICA Independent Film Council (London).

Je passe mon temps avec de vieux films qui portent à la gauche un amour las et où un narrateur semble constamment nous rappeler que *tout cela n'aboutira à rien*. Dans ces documentaires, il se produit toujours un glissement lorsque chaque moment, ainsi que le souvenir de celui-ci, se trouve enregistré. C'est pourquoi ils fournissent une trame pour se remémorer un désastre annoncé, mais pas sciemment enregistré. Dans un court documentaire sur l'époque de la marche de protestation contre la guerre du Vietnam au Pentagone, les images nous montrent, en se basant uniquement sur l'expérience ultérieure, les premiers signes annonçant l'échec de la marche. Similaires en cela aux étudiants en marge des manifestations à l'extérieur des usines françaises Wonder, les étudiants aux fleurs dans les cheveux qui marchaient sur le Pentagone commirent l'erreur d'un défaut de solidarité de classe. Ils ne virent pas dans les soldats de la garde nationale une classe de travailleurs blancs qui devaient être incorporés à l'opposition au capitalisme de guerre. Le narrateur français est capable de voir les choses de manière plus claire car les étudiants radicaux américains constituaient un objet de curiosité assez lointain plutôt qu'un espace d'identification transgénérationnel. L'appréciation de la marche sur le Pentagone, avec la séquence où l'on perçoit les signes d'un échec à venir, contraste avec le point de vue de Norman Mailer, dans *Armies of the Night*, où il conclut que ces manifestations vont donner le pouvoir à la droite (ce qui adviendra finalement, en 1968 et en 1972, avec le programme électoral du Président Nixon, « la loi et l'ordre »).

Dans les séquences filmées des *Usines Wonder*, une femme avec un foulard se querelle avec les dirigeants syndicaux. En tant qu'ouvrière, elle refuse de se plier à la fiction d'un retour progressif au travail. *Nous n'avons rien obtenu, nous sommes dans une situation pire qu'avant*. Les deux dirigeants syndicaux tentent de la calmer ; ils semblent être plus préoccupés par une éventuelle

I spend time with old films that carry a world-weary love for the left, where a narrator seemed to constantly be reminding us, *all this will come to nothing*. In these documentaries, there is always a slippage as to when each moment, and its memory recall, is recorded. This is why they provide a template for remembering a disaster foretold, but not consciously captured. In a short documentary on the Vietnam-era protest march on the Pentagon, the footage shows us, only with the benefit of later experience, the advance signs that the march would fail. Similar to the student pushed out of the frame in protests outside the French Wonder Factory, the flower-haired students marching on the Pentagon commit an error of class solidarity. They fail to see the National Guard's soldiers as a white working class that should be brought into the fold of opposing war-capitalism. The French narrator is able to see things more clearly here because American radical students are a distant curiosity rather than a cross-generational space of identification. The evaluation of the Pentagon march, including the footage where you see signals of future collapse, contrasts with Norman Mailer who, in *Armies of the Night*, diagnoses that these protests would hand power to the right wing (as it does eventually in both 1968 and 1972 with President Nixon's "law and order" electoral platform).

In the *Wonder Factory* footage, a woman in a headscarf fights with the union officials. As a worker, she is refusing to submit to the fiction of the smooth return to work. *We didn't get anything, we are worse off than before*. The two union officials try to calm her down; their concern seems more about contagion, not her individual situation. They point her to things that were obtained as a result of the week-long walkout. The woman holds out, and finally says to the union bosses, *This was not about something so small*. 1968 was about a different

contagion que par sa situation personnelle. Ils lui font remarquer ce qui a été obtenu au bout de plusieurs semaines de débrayage. La femme tient tête et finit par dire aux dirigeants syndicaux, *Il ne s'agissait pas de quelque chose de si dérisoire*. En 1968, on voulait changer de façon de vivre « le bonheur est une idée nouvelle » était le slogan inscrit sur les murs – et non pas la version managériale d'une réforme basée uniquement sur des congés plus longs. En marge de l'image, arrive un étudiant de haute taille, mais le dirigeant du syndicat n'en fait qu'une bouchée. « Est-ce que tu y travailles, est-ce que tu sais comment c'est à l'intérieur ? Si ce n'est pas le cas, tu ferais mieux de rester tranquille et de ne pas parler de ce que tu ne connais pas ». Le narrateur à l'accent funèbre souligne ce qui est à demi visible – l'étudiant a déjà été poussé hors du cadre, le moment d'unité entre étudiants et ouvriers est terminé.

En lisant l'introduction rédigée par Robert Heilbroner dans l'édition de 1963 de la biographie de Karl Marx écrite par Isaiah Berlin, je notais sa stupéfaction quant à l'appel du Marxisme envers les « esprits limités des paysans mal-dégrossis ou envers les rustres de la Milice du peuple » et fut certain que cette phrase ne survivrait pas à la cinquième édition. Un livre peut être révisé et coupé, il peut être vieillot, désagréable ou juste erroné, les points de vue peuvent être révisés et adaptés. Le film documentaire fonctionne différemment, et ceci – la preuve, l'affront, l'incident ou la parole – est déjà dans la séquence filmée et ne s'enlève pas facilement. Ce que l'on redécouvre en regardant à nouveau ne se trouve pas vraiment à la marge de l'image, mais se lit simplement depuis peu en raison de tous les événements ultérieurs dont nous avons connaissance. La même séquence filmée révèle de nouveaux éléments (un traître sournois, une erreur de stratégie, ou une mort tragique), car nous nous situons dans une perspective qui nous permet de voir l'image dans sa totalité et de la prendre ainsi en compte dans notre manière d'appréhender le film. La forme du documentaire, en particulier celui qui utilise des images d'archives filmées par une tierce personne, accomplit un travail lié à des éléments qui ont été enregistrés par hasard et non à dessein.

way of living – “Happiness is a new idea” says a slogan on the walls – not the managerial incrementalism of longer work breaks. At the edge of the frame, a tall student joins, but the union boss makes short work of him. “Do you work inside, do you know how it is inside? If not you better stay quiet, better not talk about that which you don't know”. The mournful narrator underlines what is half-visible – the student has already been pushed off stage, the moment of student-labor unity is over.

Reading Robert Heilbroner's introduction to the 1963 edition of Isaiah Berlin's biography of Karl Marx, I noted his astonishment at the appeal of Marxism to “the limited minds of half-awakened peasants or to the louts of a People's Militia” and felt certain this sentence would not survive into the fifth edition. A book can be revised and excised, old, unsavory, or just wrong, views can be revised and adapted. Documentary film does something different, and it is this – the evidence, the slight, the event, or the word – that is already in the filmed footage, and there is no easy removing of it. What is discovered on re-watching is not literally at the margin of an image, but simply newly legible because of all the subsequent events whose knowledge we carry. The same footage reveals new objects within it (an insidious traitor, a tactical folly, or a tragic death), because we are now standing at a vantage point where we are equipped to see the image fully, and incorporate it into our work of reading film. The form of documentary, especially using archival material filmed by someone else, accomplishes a labor related to objects captured by accident, not design.



*Last Man Point To My Life – NO SMILE*

# Mati Diop



Née en 1982, Mati Diop est réalisatrice et actrice. Elle vit et travaille entre Paris et Dakar.

Ses moyens et courts métrages *Mille Soleils* (2013), *Big in Vietnam* (2011), *Snow Canon* (2010) et *Atlantiques* (2009) reçoivent le Martin E. Segal – Emerging Artist Award du Lincoln Center (EU) en 2016. Ils ont été sélectionnés et primés dans de nombreux festivals internationaux comme la Mostra de Venise, le festival de Toronto, le festival de Rotterdam, la Viennale, Indie Lisboa, ou le FID Marseille. Ils ont également été programmés au MoMA et au Moving Image Museum (EU).

Son premier long-métrage, *Atlantique* (2019) reçoit le Grand Prix de la Compétition Officielle du Festival de Cannes.

En tant qu'actrice, Mati Diop a joué dans *Trente cinq rhums* de Claire Denis (2008), *Simon Killer* d'Antonio Campos (2012), *Fort Buchanan* de Benjamin Crotty (2014) et *Hermia y Helena* de Matias Piñero (2015).

Born in 1982, Mati Diop is a director and actor who divides her time between Paris and Dakar.

Her shorts *Mille Soleils (A Thousand Suns)* (2013), *Big in Vietnam* (2011), *Snow Canon* (2010) and *Atlantiques* (2009) won Lincoln Center's Martin E. Segal – Emerging Artist Award (New York) in 2016. Diop's films have been selected and won awards in many international festivals, including at the Venice Film Festival, the Toronto International Film Festival, the Rotterdam International Film Festival, the Viennale, IndieLisboa, and FIDMarseille. Her work has also been screened at MoMA and at the Museum of the Moving Image in New York.

Her first feature film, *Atlantique* (2019) won the Grand Prix in the Official Competition at the Cannes Film Festival.

Mati Diop's acting career includes roles in Claire Denis' *35 Shots of Rum* (2008), *Simon Killer* by Antonio Campos (2012), *Fort Buchanan* by Benjamin Crotty (2014) and *Hermia y Helena* by Matias Piñero (2015).

*Atlantique**Mille Soleils*

« Quand je fais *Atlantique*, je voudrais aussi montrer que tout est là ici, à Dakar, au Sénégal, en Afrique pour faire des films qui n'ont rien à envier à ceux que l'on fait en Europe ou à Hollywood. Qu'ils gagnent des prix à Cannes ou pas »

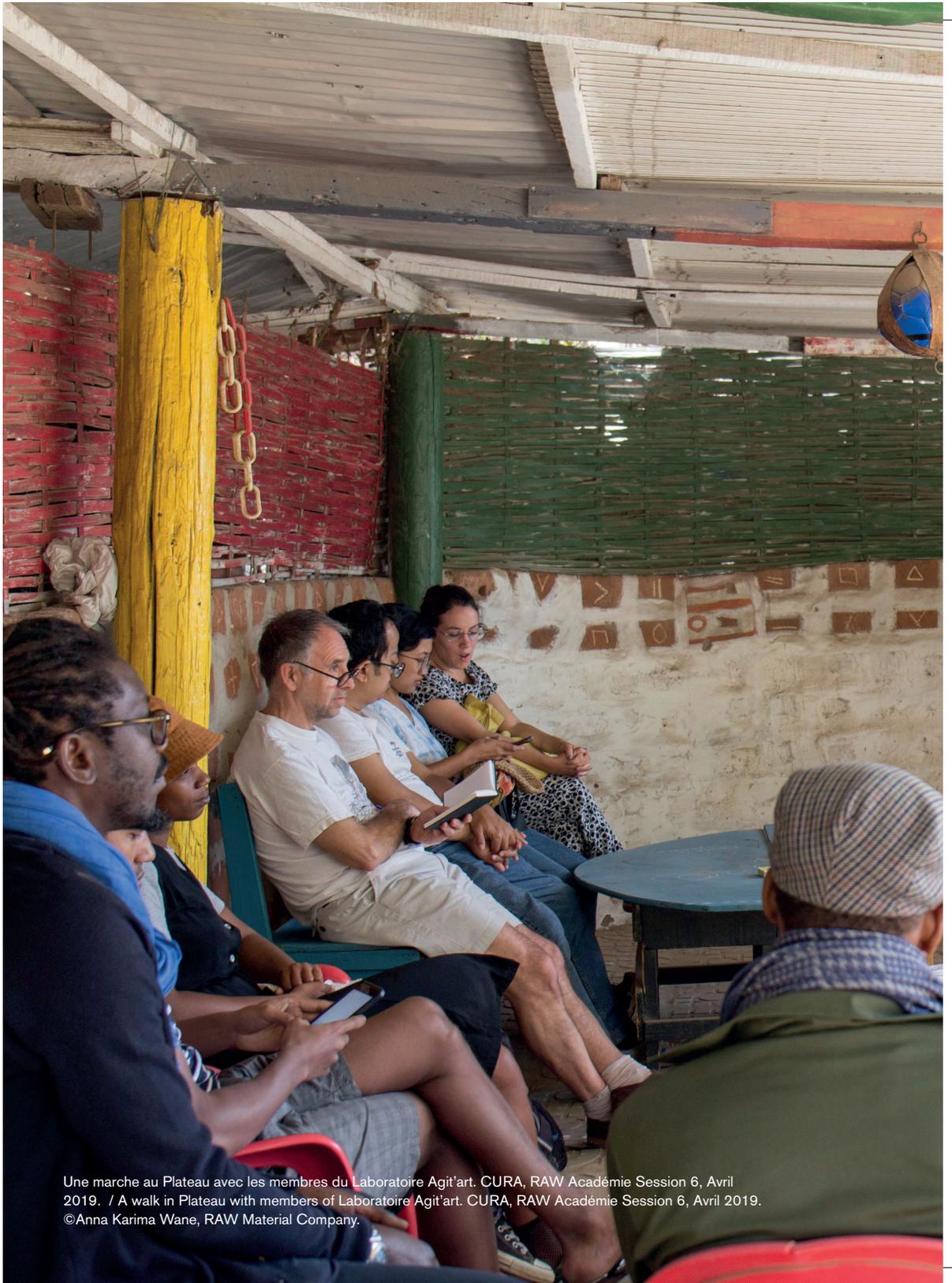
Le cinéma de Mati Diop est né à Dakar, avec un premier court métrage, *Atlantiques* (2009), où elle installait les fondements d'une pratique, et plus tard avec *Mille Soleils* (2013) où elle réinvente la forme du portrait. Pour clôturer RAW Académie Session 7, nous reviendrons avec Mati Diop sur son itinéraire dakarois, et la généalogie conceptuelle, géographique, et personnelle de ses films.

Cette session sera une immersion dans le parcours et la pratique de Mati Diop à travers des projections de films, des visites de différents lieux de tournage notamment ceux de son dernier film *Atlantique*. L'occasion également de réfléchir ensemble à l'essence d'une pratique filmique, de poser la question du rôle du réalisateur aujourd'hui, et les enjeux de raconter notre histoire en tenant compte de réalités locales et globales, ainsi que la possibilité de faire exister le cinéma en dehors des sphères dominantes de production et de distribution.

“In making *Atlantique* (2019), I also wanted to show that everything is here in Dakar, in Senegal, in Africa to make films that rival those made in Europe or Hollywood, whether they win awards at Cannes or not”

Mati Diop's art of filmmaking was born in Dakar, with her first short, *Atlantiques* (2009), with which she established the foundations of her practice, and later with *A Thousand Suns* (2013), where she reinvented the portrait form. To close RAW Académie Session 7, we will return with Mati Diop to the development of her career in Dakar, and the conceptual, geographic, and personal genealogy of her films.

This session will be an immersion in Mati Diop's career and practice through film screenings and visits to the different shooting locations, including those for her latest film *Atlantique*. It will also provide the opportunity to reflect together on the essence of filmmaking and to ask the question of the role of the director today and the challenge of telling a story in ways that take into account local and global realities, as well as the possibility of getting films to exist outside the dominant spheres of production and distribution.



Une marche au Plateau avec les membres du Laboratoire Agit'art. CURA, RAW Académie Session 6, Avril 2019. / A walk in Plateau with members of Laboratoire Agit'art. CURA, RAW Académie Session 6, Avril 2019.  
©Anna Karima Wane, RAW Material Company.



# Noor Yousef Abed



Le travail de Noor Abed (née en 1988 à Jérusalem) mêle la performance, les médias et le cinéma : un processus autour de la fabrication de l'image, imbriqué avec les formes du mouvement, de la danse et du théâtre.

Noor Abed a suivi le Whitney Museum Independent Study Program à New York en 2015-2016, et le HWP Home Works Program – Ashkal Alwan, Beirut, 2016-2017. Elle a obtenu une licence de l'International Academy of Arts, Palestine et un MFA (Master en Beaux-Arts) du California Institute of the Arts, Los Angeles. Elle a été résidente à la Skowhegan School of Painting and Sculpture dans le Maine en 2014 et membre du Department of Maybe Education and Public Programs de la Documenta(13) à Kassel, en Allemagne. Finaliste et gagnante ex-aequo du 3<sup>ème</sup> prix du Young Artist Award en 2014, elle s'est vu attribuer le March Project residency and commission (résidence et commande artistique) de la Sharjah Art Foundation, UAE, 2016. En 2018, elle a reçu une bourse de résidence à la Cité Internationale des Arts à Paris, en France et a été sélectionnée pour recevoir une « Grant for Artists » de Mophradat.

Noor Abed (b. 1988 Jerusalem) works at the intersection of performance, media and film: a process of image making that is intertwined with forms of movement, dance and theater.

Abed attended the Whitney Museum Independent Study Program in New York in 2015-16, and HWP Home Works Program – Ashkal Alwan in Beirut, 2016-17. She received her BA from the International Academy of Arts, Palestine, and a MFA from the California Institute of the Arts, Los Angeles. She was a resident at the Skowhegan School of Painting and Sculpture in Maine 2014, and a fellow in Documenta(13)'s 'Department of Maybe Education and Public Programs' in Kassel, Germany. A finalist and joint third prizewinner in the 2014 Young Artist Award, she was awarded the March Project residency and commission from Sharjah Art Foundation, UAE, 2016. In 2018, she was awarded a residency grant at the Cité Internationale des Arts in Paris, France, and was selected to receive a 'Grant for Artists' from Mophradat.

## Description de projet

Ma recherche prend pour sujet le concept de réalisme magique et ses relations étroites avec les discours coloniaux et post-coloniaux. En effet, le réalisme magique est souvent utilisé pour exposer des points de vue post-coloniaux, afin d'établir une mythologie fondatrice pour leurs cultures, où ceux qui se situent à la marge bouleversent les caractéristiques du discours dominant et tentent de proposer une nouvelle lecture de la réalité telle qu'ils la perçoivent.

En s'appuyant sur le contexte palestinien dont je suis issue, mes recherches commencent par étudier le décalage existant entre (le colonialisme actuel) et (les fantasmes post-coloniaux) alimentés par les nouvelles formes néolibérales et ses liens avec le concept de (réalisme magique). C'est par nature un oxymore, qui suggère une opposition binaire entre deux systèmes – le schéma représentatif de la réalité et celui du fantasme. Dans la mesure où les bases de ces deux systèmes sont incompatibles, aucun des deux ne peut se réaliser pleinement ; chacun demeure en suspens, bloqué dans une lutte perpétuelle avec l'autre. Cette opposition continue crée les conditions d'une interprétation fermée à l'intérieur des systèmes de représentation. Je cherche ici à transformer les formes du (réalisme magique) pour aller vers des méthodes de représentation bien établies, une nécessité ontologique qui permet à la société d'avoir une vision de sa vie quotidienne.

Je cherche, sur le plan artistique, à analyser plus en profondeur et développer ces questions en mettant en place une méthode de représentation documentaire qui se mêle à certains aspects « magiques » ou « merveilleux », inspirés des contradictions de la vie quotidienne. L'objectif est d'apporter une réponse qui soit émancipatrice – via la production d'images – par rapport aux codes de l'histoire coloniale et à ses instruments de fragmentation et de discontinuité, en exprimant le refus des véritables conditions sociales. Mon but est de déplacer des images fixes tout en mettant en avant les manques, les silences et les absces qui produisent ces structures fixes.

## Project description

My research is concerned with the concept of Magic Realism and its close relation to colonial and post-colonial discourses. As Magic Realism is often used to present postcolonial sentiments, in order to establish a grounding mythology for their cultures: one where the marginalized overturn the characteristics of the dominant discourse, and attempt to rewrite reality as they know it.

Inspired by the Palestinian context I come from, my research begins with questioning the gap between (actual colonialism) and (post-colonial fantasies) nourished by new neoliberal forms, and its link with the concept of (Magic Realism). This is by nature an oxymoron: one that suggests a binary opposition between two systems – the representational code of reality, and that of fantasy. Since the ground rules of these two worlds are incompatible, neither one can fully come into being; each remains suspended, locked in a constant conflict with the other. This sustained opposition foresees the possibility of an interpretive closure through systems of representation. Here, I seek to naturalize the mode of (magical reality) into established methods of representation, as something ontologically necessary to a society's vision of everyday life.

On an artistic level, I seek to further research and implement these questions by establishing a representational mode of documentary intertwined with aspects of the 'magical' and the 'marvelous', inspired by everyday life's contradictions. The goal here is to provide a liberating response – through image making – to the codes of colonial history and its tools of fragmentation and discontinuity, through conveying oppositions of real social conditions. My aim is to decentralize images of fixity while at the same time foreground the gaps, silences and abscesses those fixed structures produce.

Noor  
Yousef  
Abed

## Description de projet

## Project description

Je propose une série de vidéos qui mêlent événements mis en scène et méthodes documentaires, et qui peuvent remettre en question notre perception courante du passé, en utilisant les techniques du réalisme magique. Ces vidéos/événements seront inspirés par l'absurdité de la réalité quotidienne des actions communes/collectives, et étroitement liés à ce qui peut être perçu comme une « vie dans la marginalité » : incluant – en eux-mêmes – avec un peu de chance, le concept de résistance aux structures de pouvoir centralisées et un système de représentation intégral.

Ce projet est issu d'un corpus de recherche plus important analysant la notion de chorégraphie sociale et les relations imaginaires entre individus. En me concentrant sur la danse en tant que construction sociale – établissant un lien entre la danse, l'esthétique des gestes de la vie quotidienne et les concepts historiques d'ordre social, je cherche à étudier la relation entre idéologie et esthétique ; comment l'idéologie a besoin d'être remise en question quant à la forme qu'elle adopte, par rapport à la manière dont elle s'incarne et à sa pratique. Il s'agit d'un cadre plus large qui vise à prendre en compte l'esthétique (la forme) lorsqu'elle opère à la base même de l'expérience sociale et donc à envisager un ordre social qui à la fois reflète les préoccupations esthétiques tout en étant façonné par ces dernières. Ce qui me préoccupe parfois, au cours de mes recherches, est de savoir comment ne pas occulter l'abstraction et la poésie qui peuvent être liées à la politique, et comment ne pas abandonner la création d'images en tant qu'espace de résistance.

I propose a series of videos that combine staged events with documentary methods, and that are capable of criticizing our perception of the mainstream past, using Magical Realism techniques. These videos/events will be inspired by the absurd daily reality of collective/communal acts, and closely linked to a perception of 'living on the margins'; encoding – within them – hopefully, a concept of resistance to centralized power structures and a totalizing system of representation.

This proposal comes from a wider body of research that examines notions of social choreography and the imaginary relationship of individuals, while focusing on 'dance' as a social construct – linking dance and the aesthetics of everyday movement to historical ideas of social order, I seek to examine the relation between ideology and aesthetics; how ideology needs to be questioned in its form – embodiment and practice. It is a broader framework that attempts to think about the aesthetic (form) as it operates at the very base of social experience, and therefore, to think about a social order that is both reflected in and shaped by aesthetic concern. What concerns me sometimes, through my process, is how not to censor a possibility of abstraction and poetry in relation to politics, and how not to give up on image making as a place of resistance.

Noor  
Yusef  
Abed

Description de projet

Project description

Image d'observation de recherche  
/ Research image observation  
©Noor Yusef Abed



# Mustafa Büyükcoşkun



Mustafa Emin Büyükcoşkun est né en 1988 à Istanbul. Il y a étudié l'Histoire et la sociologie à l'Université Boğaziçi. Il a travaillé avec des réalisateurs tels que Semih Kaplanoglu, Hany Abu Assad, Aida Begic et Mahmut Fazil Coskun, en tant qu'assistant. Il est également parti en Afrique et en Asie comme vidéaste bénévole dans le cadre d'une campagne d'aide humanitaire, a milité pour la paix au sujet de la question Kurde et a été militant syndical dans l'industrie textile.

Il a étudié à l'université Artuklu à Mardin (Turquie), a effectué des recherches sur le son dans le cinéma kurde puis a travaillé dans ce même cadre en tant que reporter pour les droits de l'Homme.

Il vit et travaille depuis 2016 à Karlsruhe (Allemagne) et s'intéresse de plus en plus à la média-archéologie, aux images non-fixes et aux différentes pratiques d'archivage. Il a développé le projet *Images From Past Future* avec Rayna Teneva, qui revisite les archives filmiques de l'ancien centre de recherche nucléaire de Karlsruhe. Son dernier projet, *To Go*, inclut histoire orale, mémoire visuelle et film documentaire et a pour sujet le voyage d'un groupe de jeunes qui traversent la Turquie d'est en ouest, pour participer à la reconstruction de la ville de Kobane, où ils perdent la vie lors d'un attentat-suicide de Daech. Mustafa réalise actuellement son premier film avec Semih Gülen, racontant l'histoire d'une femme athlète qui utilise une méthode de dopage peu orthodoxe, à la frontière de la fiction et du documentaire.

Mustafa Emin Büyükcoşkun was born in Istanbul in 1988, where he studied History and Sociology at Boğaziçi University. He has worked with filmmakers such as Semih Kaplanoglu, Hany Abu Assad, Aida Begic and Mahmut Fazil Coskun as an assistant. He has also traveled in Africa and Asia as a voluntary videographer for a humanitarian aid campaign and worked as a peace activist on the Kurdish question, and has also been a union specialist in the textile industry.

He studied at Artuklu University in Mardin, and has conducted research on sound in Kurdish cinema, where he also worked as a human rights reporter.

As of 2016 he lives and works in Karlsruhe, focusing more on media-archeological aspects of moving images and various archival practices. He developed the project *Images From Past Future* with Rayna Teneva, revisiting film archives of the former nuclear research center of Karlsruhe. His latest project, which includes oral history, visual memory and documentary film *To Go* is about the journey of a group of youngsters who travel from East to West Turkey, to help the reconstruction of the city of Kobane, where they lost their lives from an ISIS suicide attack. Mustafa is now developing his debut film with Semih Gülen, telling the story of a female athlete using an unorthodox doping method, at the crossroads of fiction and documentary.

# Artefacts médiatiques de vérité publique

À la suite du coup d'État sanglant en 1980 soutenu par les USA et du soulèvement kurde, les années 90 en Turquie correspondaient d'un côté à un bain de sang et à un état de violence explicite, et d'un autre côté à l'éclosion des économies néolibérales basé sur le désir et l'explosion de mots et d'images. Alors que la torture systématique, les disparitions forcées et les exécutions ciblées devenaient la norme, la société turque découvrait les chaînes de télévision privées, les quartiers résidentiels protégés et de nouvelles expressions de l'identité. C'est dans ce contexte qu'un producteur de musique, qui vivait exilé en Allemagne, décida de rentrer dans son pays et de réunir un petit collectif pour consigner, enregistrer, archiver et diffuser les violations des droits de l'homme en cours. Avec l'introduction des caméras vidéo, il était enfin possible de réagir face à l'urgence et surtout de proposer une contre-enquête scientifique, fonctionnant comme une machine à preuves pour faire triompher la vérité auprès du public. Le travail de Şanar Yurdapatan et de sa petite et modeste équipe fut à l'origine d'un ensemble exceptionnel et très efficace d'archives extrêmement diversifiées des années 90, qui demeure quasi inconnu – bien qu'il ait une structure très bien organisée et en grande partie accessible – et qui attend encore ses utilisateurs.

Depuis des années, j'attends l'avènement d'une contingence spatiale et temporelle me permettant d'analyser et de travailler collectivement cet ensemble d'archives, en mettant l'accent sur les moyens et manières de le rendre vivant. En 2015, « l'année la plus longue » ou en d'autres termes « L'automne turc » a fait ressurgir le contexte de l'histoire sanglante des années 90 en le répétant, les images étant alors remplacées par des

# Media Artefacts of Public Truth

Following the US-backed bloody coup d'état in 1980 and the Kurdish uprising, the 1990s in Turkey were on the one hand a blood bath and filled with explicit state violence, on the other hand a period of boom for neoliberal economies of desire and an explosion of words and images. When systematic torture, forced disappearances and targeted killings were becoming the norm, Turkish society was simultaneously getting to know private televisions, gated communities and new expressions of identity. It was in this context that a music producer who was in exile in Germany decided to return to his country and establish a small collective that would document, record, archive and distribute evidence of ongoing human rights violations. With the introduction of video cameras, it was finally possible to react with urgency and most importantly to operate as counter-forensics, working as an evidence machine for the public truth. The practice of Şanar Yurdapatan and his small and humble team created an amazingly diverse, powerful and unique archive of the 90s, which is almost unknown, despite its well organized and principally open structure, waiting for its users.

For years I have been waiting for a possible space and time contingent where I can think and work on this archive collectively, focusing on the ways and forms to make it alive. 'The longest year' in 2015 or in other words the 'Turkish Autumn' created a context where the bloody history of the 90s repeated itself; images were replaced with the ghosts. That's why this archive is important to rethink the present with the past, superimposing images in all their meanings as Richard Helmer did. The practice of Filipa Cesar, as we saw in 'Spell Reel' brings a radical methodology for this, assembling the image and its history, with its makers but also including audiences in a divergent and contingent context.

fantômes. C'est pourquoi cet ensemble d'archives est important dans la mesure où il permet de réexaminer le présent à partir du passé, en superposant les images et leurs multiples significations comme l'a fait Richard Helmer. Le travail de Filipa Cesar, tel qu'on a pu le voir dans *Spell Reel*, propose dans cette optique une méthodologie tout à fait différente, en réunissant l'image et son histoire, avec ceux qui l'ont fabriquée mais aussi avec ses récipiendaires dans un contexte à la fois différent et aléatoire.

J'envisage un travail non linéaire, un workshop, qui nous offre la possibilité de travailler et d'imaginer à partir des images des années 90, les ramenant à l'époque actuelle, pas uniquement par rapport au contexte turc mais aussi par rapport à des territoires à la fois proches et lointains, aussi bien sur le plan historique que politique, dans les décombres du monde d'après 89. Comment trouver différentes manières de se remémorer et différentes façons de superposer les strates d'une histoire se répétant sans cesse ? Comment lire les images non seulement à travers ceux qui les ont réalisées mais aussi à travers ceux qui les ont diffusées, reproduites et consommées, ses destinataires également ? Les images documentent-elles réellement les faits et les événements qui se sont déroulés dans le temps et l'espace ? Que peut-on trouver de plus dans les images et comment nous attachons-nous à elles ? Quelles émotions suscitent en nous les images du passé ? Comment nous affectent-elles ainsi que les autres individus ? Est-il possible d'imaginer des géographies et des filiations à partir des images du passé ?

Le voyage commence là où on soulève et où on pose les questions, pour aller en direction du passé et du présent. Je propose *Media Artefacts of Public Truth* non pas en tant que réponse concrète à des questions spécifiques, mais en tant que question qui entraîne d'autres questions et nous propose différents parcours vers et entre les images du passé et du présent.

I imagine a nonlinear work, a workshop, where we can work with and imagine through images of the 90s, bringing them back to the present, not only to the Turkish context but to close and far geographies, historically and politically as well, of the crumbling post-89 world. How can we find different ways of recalling and different forms of superimposition in a history of repetitions? How can we receive images not only through their makers but also their distributors, reproducers, consumers, and audiences as well? Do images really document the things and events that capture time and space? What more can we find in images and how do we attach ourselves to them? How do images of the past make us feel? What kind of effects do they have on us and other beings? Is it possible to imagine image-geographies and image-kinships through images of the past?

The journey starts where questions are raised and asked, towards the paths of the past and present. I propose *Media Artefacts of Public Truth* not as a concrete answer to specific questions, but a question that makes us ask more questions and call for different journeys toward and between the images of the past and present.

Mustafa  
Büyükoçkun

Description de projet

Project description



*Artefacts médiatiques de vérité publique*  
*/ Media Artefacts of Public Truth*

Photo: Mustafa Büyükoçkun

# Hera Chan



Hera Chan est commissaire d'exposition et écrivaine, elle vit et travaille à Kowloon, Hong Kong. Elle est actuellement Commissaire associée des programmes publics à Tai Kwun Contemporary. Elle a auparavant été Directrice et Commissaire à Videotage, et chercheuse au SEACHINA Institute, où elle répertoriait les pratiques artistiques socialement engagées dans la Chine d'aujourd'hui. Elle a cofondé et dirigé l'Atelier Céladon à Montréal, une association dédiée à la performance du professionnalisme et la construction d'espaces d'accueil temporaires pour la diaspora radicalisée. Elle a co-fondé Miss Ruthless International, un réseau d'art contemporain qui reproduit le fonctionnement des concours de beauté de la diaspora. Elle a dernièrement terminé sa résidence à Artista x Artista à La Havane, qu'elle a effectuée avec l'artiste Xiaoshi Vivian Vivian Qin, dans le cadre du programme d'échange du Guangzhou Times Museum, *All The Way South*, où elle a mené des recherches sur les prétendues attaques acoustiques contre les ambassades américaines des deux villes en 2017, en tant que manifestations épistémiques. Hera Chan a été Commissaire des expositions et programmes publics à Para Site, Spring Workshop, Ullens Center for Contemporary Art, SBC Gallery of Contemporary Art, Studio XX, et article. Elle a publié dans *Frieze*, *ArtAsiaPacific*, *LEAP*, *MICE Magazine*, *Spike Art Quarterly* et *Ocula*. Elle a été rédactrice en chef de *Theoretically in the Gutter: A Manga Essay Collection* et rédactrice pour *Ruthless Lantern*.

Hera Chan is a curator and writer based in Kowloon, Hong Kong. Currently, she is the Associate Public Programs Curator at Tai Kwun Contemporary. Prior to that, she was the Director and Curator at Videotage, and a researcher with the SEACHINA Institute archiving socially engaged art practices in contemporary China. In Montreal, she co-founded and was Director of Atelier Céladon, a non-profit dedicated to the performance of professionalism and building temporary spaces for the radicalized diaspora. She is co-founder of Miss Ruthless International, a contemporary art network that mimics the infrastructure of diasporic beauty pageants. Recently, she completed a residency at Artista x Artista in Havana with artist Xiaoshi Vivian Vivian Qin as part of the Guangzhou Times Museum's *All The Way South* exchange program, where she was investigating the purported sonic attacks on American embassies of both cities in 2017 as epistemic events. Hera has curated exhibitions and public programs at Para Site, Spring Workshop, Ullens Center for Contemporary Art, SBC Gallery of Contemporary Art, Studio XX, and article. Her writing has appeared in *Frieze*, *ArtAsiaPacific*, *LEAP*, *MICE Magazine*, *Spike Art Quarterly*, and *Ocula*. She was the Editor in Chief of *Theoretically in the Gutter: A Manga Essay Collection* and Editor for *Ruthless Lantern*.

Une dispute éclate entre un vieil homme et un jeune homme assis derrière lui. Dans une société pourtant extrêmement et même excessivement respectueuse, le vieil homme commence à en avoir assez de sentir taper contre son siège. Il se retourne et lui lance ce qui devint un slogan : « Vous êtes sous pression ?! Je suis sous pression ! » Catalysant les sentiments de frustration à Hong Kong, cet homme devint Bus Uncle et devint une véritable sensation de 6 minutes.

En ce qui concerne Hong Kong, les « images pour notre temps » devaient provenir du Golden Computer Centre dans le quartier de Sham Shui Po, ou plutôt son homonyme. Golden était auparavant (il y a quelques années) le forum Internet le plus important pour la production de « memes », le nouvel argot cantonais de Hong Kong et le site à l'origine de la création de Bus Uncle.

Je mets en parallèle cela avec l'ouvrage de Dale Carnegie, *How to Win Friends and Influence People* (1936), à l'origine du genre du développement personnel et best-seller sans équivalent jusqu'à aujourd'hui (en particulier à Hong Kong, ville capitaliste). Je m'intéresse à la production des images, de la photographie à l'image en mouvement, et à leur diffusion. Les images pour notre temps ne se définissent pas par ce qu'elles montrent en tant que tel, mais par la manière dont elles sont diffusées. Par exemple, les « memes » sont une production contemporaine issue des réseaux sociaux. Ils reflètent même les entités religieuses qui ne sont pas basées sur des structures de pouvoir centralisées. Je m'intéresse à la façon dont les images sont produites actuellement et, en outre, à la façon dont elles se fabriquent et se métamorphosent à travers le processus de diffusion. Je propose une écriture de projet pour représenter ces transformations. Ce qui donnerait une sorte d'écriture cinématographique se lisant comme de la théorie-fiction. Le sujet sera choisi à Dakar. Comment écrire au sujet de l'image aujourd'hui ?

An argument breaks out between an older man and a young man seated behind him. In an otherwise thoroughly and overly respectful society, the older man became tired of having his seat kicked. He turns around and the catchphrase became: "You have pressure?! I have pressure!" A catalyst for the frustrated sentiments in Hong Kong, this man became Bus Uncle and a 6-minute viral sensation.

For Hong Kong, the "images for our times" must have come from the Golden Computer Centre in the Sham Shui Po neighbourhood, or rather its namesake. Golden was formerly (as of a few years ago) the most influential website forum for the production of memes, new Hong Kong Cantonese slang, and the original site release for Bus Uncle.

I pair this with Dale Carnegie's *How to Win Friends and Influence People* (1936), the invention of the self-help genre and a critical bestseller to this day (particularly in capitalist Hong Kong). My interest lies in the production of images, from photography to moving image, and in their distribution. The images for our times are not characterised by what they show per se, but how they are distributed. As an example, memes are a contemporary production of the social. They even mirror religious entities that don't rely on centralised power structures. What I am interested in is how images are produced now and further, how they are produced and transmogrified through the process of distribution. I propose a writing project, to perform these transformations. This would result in a sort of cinematic writing that reads like theory-fiction. The subject will be found in Dakar. How to write about the image now?

Hera  
Chan

Description de projet

Project description

Dans mon récit *A Blue Cloth To Go Ballroom Dancing In*, publié dans MICE Magazine, j'ai reconstitué l'histoire d'une actrice de Shanghai dans les années 30, Wang Ying, à travers les médias dans lesquelles elle apparaissait, bien qu'on ait très peu d'informations à son sujet de manière directe. Elle était célèbre, mais pas tristement célèbre comme l'était Ruan Lingyu. Wang a été la première actrice chinoise à jouer à la Maison Blanche. Elle a été journaliste. Elle a posé pour une peinture de Xu Beihong. Elle n'apparaît jamais sans qu'il n'y ait l'intervention d'une tierce personne. Dans mon récit, j'ai mêlé le réel et mon imagination, avec des faits réels cités dans les notes de bas de page. Je l'ai parsemé de formules de rituels qui pourraient être utilisés pour invoquer son esprit. Ce qui me permet de conjuguer l'intérêt que je porte aux références cinématographiques, à la traduction et à l'aptitude ou inaptitude des agents intermédiaires. Des scènes issues du cinéma et de nos propres souvenirs se mêlent indifféremment à travers nos rêves, car elles sont de même nature. C'est ce que j'espère réussir à appréhender à travers la rédaction de mon projet.

In my story *A Blue Cloth To Go Ballroom Dancing In*, published in MICE Magazine, I traced the story of 1930s Shanghai actress Wang Ying through the media she appeared in, though very little was known of her in an unmediated sense. She was famous, though not infamous like Ruan Lingyu. Wang was the first Chinese actress to perform at the White House. She was a journalist. She posed for a painting by Xu Beihong. She never appeared without the mediation of another. In my story, I wove in the real and my imagination, with the real cited in footnotes. Interspersed were recipes I wrote for rituals that could be used to call forth her spirit. This brings together my interest in the issues of citation in cinema, translation, and ability/disability of agents. Scenes from the cinema and our own memories weave seamlessly together in our dreams, for they are made of the same stuff. It is this which I hope to capture through my writing project.

Hera  
Chan

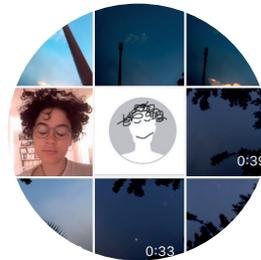
Description de projet

Project description



*Bus Uncle*

# Lina Laraki



Lina Laraki (née à Casablanca en 1991) est une amante et réalisatrice de films diplômée de Central Saint Martins. Elle vit et travaille en mode nomade au Maroc. Sa pratique artistique se caractérise par l'utilisation de différents médiums : film, installation, texte et son. Elle étudie les sentiments et esthétiques relatifs au dispositif cinématographique, en interrogeant le rôle de l'espace sur et hors de l'écran, ainsi que le déroulé du récit et la place du spectateur. Elle utilise les émotions et les sensations que génèrent les expériences cinématographiques et les transforme pour créer un langage qui commence par observer plutôt que regarder. En utilisant le mouvement comme geste et comme outil, elle qualifie sa pratique en un cinéma performatif, qui utilise à la fois le corps et la géographie comme des emplacements où peuvent se dérouler des séquences saisissantes. Dernièrement elle cherchait, à travers son travail, à mettre en place des espaces alternatifs sûrs, où peuvent se développer des résistances émotionnelles dans le cadre d'histoires plus importantes. À travers un processus permettant de se reconnecter à ce qui bouge dans, à travers et autour de nous, elle nous invite à réévaluer nos paramètres ainsi que ceux du monde dans lequel nous vivons, pour retrouver une forme d'expression artistique plus douce et plus inclusive qui puisse nous réconcilier avec les différents aspects de la réalité.

Lina Laraki (b. 1991 in Casablanca) is a lover and filmmaker who graduated from Central Saint Martins. She nomadically lives and works in Morocco. Her practice is shaped by different media like film, installation, sound and text. She explores affects and aesthetics related to the cinematographic apparatus by questioning the roles of space within and outside the screen, alongside the unfolding of a narrative and the space of spectatorship. She uses the emotions and sensations brought by cinematic experiences and transmutes them into new forms in order to create a language that starts by observing rather than looking. Using movement as a gesture and a tool, she qualifies her practice as a performative filmmaking, which performs both the body and the geography as sites for sensational sequences to unravel. Ultimately her work tends to create alternative safe spaces where emotional resistances to bigger narratives can occur. Through a process of reconnection to what moves within, through and around ourselves, she formulates an invitation to revisit our parameters and those of the world we live in, eventually reclaiming a more tender and inclusive form of art that reconciles us with the scales of reality.

# Des histoires mais pas d'Histoire – Sama Yaye

# Stories But No History – Sama Yaye

Le fait de reconnaître notre réalité, aussi bien individuelle que collective, est une étape nécessaire pour un développement personnel et politique. La seule chose qui puisse nous épargner la réalité, ce sont nos émotions et nos sentiments, pour nous permettre de résister à des histoires bien plus importantes que nous. Nous devons simplement nous référer au degré d'émotion qui nous emmène, de manière organique, vers des histoires plus importantes, seulement si ce procédé n'est pas dévastateur mais au contraire émancipateur. Si le monde est décourageant, nous devons proposer un travail honnête, auquel on peut se fier à nouveau.

Je cherche à m'emparer et à créer des histoires (véridiques) et non pas l'Histoire. L'Histoire se construit elle-même à partir de faits précis et d'histoires qui sont consignés et remémorés au travers d'une rationalité collective. Mais la rationalité ne nous émeut pas. Ce qui m'intéresse est ce qui a été laissé de côté, autour et entre ce qui constitue les limites des émotions. Nos histoires existent à l'intérieur de celles-ci et je suis en train d'explorer comment les utiliser afin de construire une autre forme de narration, comme le négatif d'une image, d'une histoire.

Acknowledging the truth of our reality, both individually and collectively, is a necessary stage for personal and political growth. The only thing that can save us from reality is our affects and feelings, to resist bigger-than-us narratives. We can comfortably relate to the scale of feelings which actually takes us organically to bigger narratives, except this process is not crushing but rather emancipating. If the world is discouraging we need to offer honest works in which people can build trust again.

I'm interested in capturing and generating stories (of truth) as opposition to History. History constructs itself from selected facts and narratives that are being recorded and remembered through a collective rationality. But rationality doesn't move us. What interests me most is what has been left behind, around, and between that construct as margins of affects. Our stories exist within them and I'm experimenting with how to use them in order to construct another form of narrative, like a negative of an image, of History.

Ma mère est née à Saint-Louis du Sénégal et une partie de ma famille vit toujours à Dakar, tandis qu'une autre partie a émigré au Maroc dans les années 70-80. J'y suis allée deux fois dans mon enfance et seulement une fois depuis que je suis adulte en 2016, à l'occasion d'un forum sur le film documentaire africain. J'ai finalement été « traversée » par une grande partie de mon (Hi)stoire. J'ai marché là-bas, rencontré des membres de la famille, récupéré de vieilles lettres qui avaient été adressées à mon grand-père plusieurs années après qu'il soit décédé. Mais le temps passait trop vite pour que je puisse appréhender vraiment quoi que ce soit là-bas, J'ai seulement réussi à être emportée par ma propre réalité que je reliais à ce territoire de l'absence.

Lorsque nous regardons un paysage, nous voyons tout ce qui le compose mais aussi ce qui y manque. L'appréhender, le séquencer, l'améliorer, le manipuler, de quelque façon que ce soit, c'est le faire par amour de la vie, de l'accomplissement de nous-mêmes et de tout ce avec quoi nous interagissons.

À l'occasion de l'Académie, je tirerai parti de ces émotions particulières liées au fait d'être sur la terre d'où ma mère avait été exilée, via un processus de réconciliation. En faisant basculer la terminologie de l'exil et du déplacement vers l'émotion et le fait d'être ému. Je ne peux encore dire à ce stade ce que sera précisément le contenu dans la mesure où le réel n'est pas ce que l'on appréhende mais comment on l'appréhende. J'aimerais utiliser l'essence de l'amour et ses signes en tant que méthodologie, en tant qu'acte et non en tant qu'émotion, en tant que mouvement continu d'un regard critique et conscient, à la fois vers l'intérieur et vers l'extérieur. J'aimerais m'emparer du désir et de l'envie de ce qui manque par rapport à ce qui est présent et à ce qui est exposé. J'ai des enregistrements sonores de qualité qui proviennent des archives de ma mère et de ma famille que je peux aussi mettre à profit.

Je pense à *Bienvenue à Madagascar*, un film de Franssou Prenant.

Faisant écho à la citation de Paul Klee « The Missing People », je cherche ce qui n'existe pas encore, les possibilités qu'offrent d'autres interprétations de notre réalité par le biais de nouvelles constructions.

My mother was born in Saint-Louis Sénégal and a part of my family still lives in Dakar, while the other emigrated to Morocco in the 70s-80s. I've been there twice as a kid, and only once as an adult in 2016 during a forum on African documentary filmmaking. Eventually I was crossed (traversée) by a lot of my (Hi)story. I walked around, met some family, got some old mail addressed to my grandfather years after he passed away. But time was too short for me to grasp anything there, I only managed to be swept off my feet by my own reality that I was connecting to a land of absence.

When we look at a landscape, we see everything that composes it, but we also see everything that is missing from it. Capturing it, sequencing it, enhancing it, manipulating it in any form is out of love of life, of a happening of us and everything we interact with.

During the Académie I would like to tap into those specific effects of being in a land my mother was exiled from through a process of reconciliation. Switching the vocabulary from exile and displacement to moving and being moved. I can't say at this stage what the content will be about as the real is not about what we capture but how we capture it. I would like to employ the ethic and gesture of love as a methodology, as an action and not a feeling, an ongoing process of both looking inwards and outwards with a critical eye and consciousness. I would like to capture desire and longing for what is missing through what is present and being deployed. I have sound recordings of my mother and family archive that can also be put to use.

I think of *Bienvenue à Madagascar* a film by Franssou Prenant.

Echoing that Paul Klee's sentence "The Missing People", I'm interested in what hasn't been made into existence, the potential of other readings of our reality through new constructs. Speeches of truth are generated in a form of speculation that legitimates itself through a common referee, rationality. Anti-rational work alters our scale of time and space which can generate a critical perspective into our approach to reality and can strongly question its foundations.

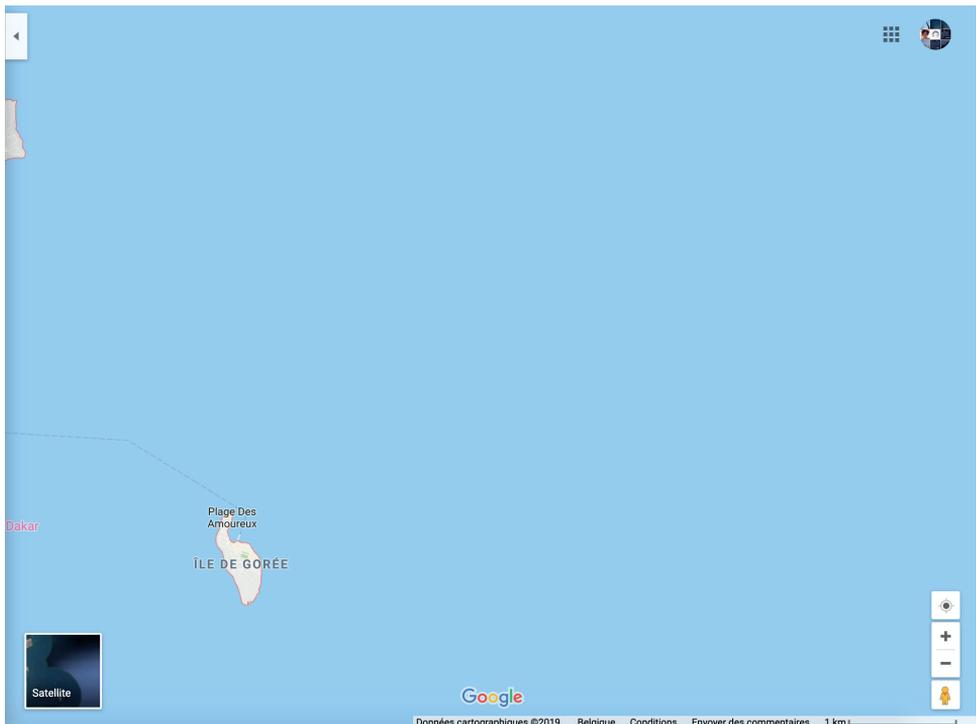
Lina  
Laraki

Description de projet

Project description

Les discours de vérité sont créés par une forme de spéculation se légitimant elle-même à travers une référence commune, la rationalité. Une démarche anti-rationnelle modifie nos références spatiales et temporelles, et peut donner naissance à une perspective critique par rapport à notre approche de la réalité et remettre sérieusement en question ses bases fondamentales.

Photo Satellite de l'île de Gorée, Sénégal  
/ Satellite photo of Gorée Island, Senegal



# Hira Nabi



Hira Nabi (née en 1987) est réalisatrice de films et artiste multimédia. Sa pratique navigue entre la recherche et la production visuelle afin de questionner les relations entre la mémoire, les histoires et les témoignages à base d'images et de récits. Son travail cherche à comprendre la conjoncture écologique actuelle et à élargir les aspects de la temporalité via le cinéma. Son œuvre la plus récente est une étude du chantier de démantèlement de navires et des travailleurs migrants qui y travaillent dans des conditions éprouvantes à Gadani, au sud-ouest du Pakistan.

Elle est titulaire d'un Master en cinéma et études de médias de The New School et d'une licence en film / vidéo et études postcoloniales du Hampshire College. Elle a également travaillé avec Rebecca Chavez à la Havane, à Cuba et avec Abbas Kiarostami à l'EICTV (Escuela Internacional de Cine y TV) à Cuba. Elle vit et travaille à Lahore, au Pakistan.

Hira Nabi (b. 1987) is a filmmaker and multimedia artist. Her practice moves across research and visual production interrogating the relationship between memory and histories, witnessing and testimonies through image and narrative. Her work is concerned with apprehending the current ecological moment, and in expanding temporal qualities through cinema. Her most recent work is a study of the shipbreaking yard, and the migrant laborers working under exacting conditions at Gadani, in southwest Pakistan.

She earned an MA in cinema and media studies from The New School, and a BA in film/ video and postcolonial studies from Hampshire College. She also worked with Rebeca Chavez in Havana, Cuba and with Abbas Kiarostami at EICTV (Escuela Internacional de Cine y TV) in Cuba. She lives and works in Lahore, Pakistan.

## Description de projet

Comment représenter au mieux l'époque que nous traversons ? Est-ce que le cinéma est un moyen pour y arriver ? Je cherche à expérimenter diverses formes de pratique des médias qui soient suffisamment flexibles pour répondre à des situations tout à fait différentes.

Il existe actuellement au Pakistan un embargo médiatique au sujet du Pashtun Tahaffuz Movement (PTM), qui est un mouvement de défense des droits, ayant trois revendications principales : 1) suppression des mines antipersonnelles et des autres munitions non explosées dans les zones tribales ; 2) arrêt des exécutions extrajudiciaires dans le cadre de la guerre menée au Pakistan contre les groupes armés ; 3) reconnaissance de responsabilité de la part de l'Etat pour les milliers de personnes qui ont fait l'objet de disparitions forcées. Je souhaite organiser (en collaboration avec le cinéaste Louis Henderson) un atelier sur les médias avec les activistes de PTM et les étudiants, qui prenne en compte le rôle des réseaux sociaux relatif à l'organisation et à la direction d'un mouvement. Au cours de l'atelier on utilisera des documents fournis par un collectif de média égyptien, Mosireen, et la production d'un collectif (en grande partie) haïtien, The Living and The Dead Ensemble, pour monter une série de projections cinématographiques politiques et mettant en pratique un ensemble de politiques radicales. En feront également partie des œuvres média réalisées par un collectif basé à Karachi, Tentative Collective. Les projections cinématographiques serviront également de couverture pour les échanges, la formation et la constitution de réseaux sociaux, qui pourraient être utiles à PTM, dans la mesure où ils permettent de développer sa stratégie. L'Etat pakistanais est actuellement en train de mettre en place de nouvelles lois pour combattre ce mouvement et les nouvelles chaînes ne sont pas autorisées à diffuser des images de PTM.

## Project description

How best can we represent the times that we are living through? Does cinema allow us to do that effectively? I am interested in locating and experimenting with varied forms of media practices that are flexible enough to respond to uniquely divergent situations.

Currently in Pakistan, there is a media blackout around coverage of the Pashtun Tahaffuz Movement (PTM), which is a rights based movement with three basic demands: i) clearance of land mines and other unexploded ordnance from the tribal districts; ii) an end to extrajudicial killings in Pakistan's war against armed groups; iii) accountability for thousands of people who have been subjected to enforced disappearances by the state. I am interested in co-organizing (with filmmaker Louis Henderson) a media workshop with PTM activists and students, which considers the role of social media in organizing and running a movement. The workshop will use materials from the Egyptian media collective, Mosireen, and work from a (mostly) Haitian collective, The Living and The Dead Ensemble, to build together a set of film screenings that are political and practice a radical set of politics. It will also include media works made by the Karachi-based Tentative Collective. The film screenings will also function as a cover for conversations and media networking and training, which PTM might find useful as it develops its tactics. The Pakistani state is now rolling out new legislature to attack this movement, and news channels are not allowed to air PTM views.

Quelle réponse apporter en 2019 à la réalité d'un Etat brutal et à ses mesures visant à réduire au silence ? Gilles Deleuze écrivait que « si l'on se veut appréhender un événement il ne faut pas le montrer ... il ne faut pas s'en approcher, mais plonger en son cœur, traverser toutes les couches géologiques qui constituent son histoire interne (et pas simplement le passé plus ou moins récent) ». Les nouveaux média nous montrent les événements tels qu'ils se déroulent, ou nous montrent des interprétations spécifiques de ces événements. Un film, ou une pièce sonore, ou une série d'interviews, ou un texte avec une ambiance sonore doit nous offrir davantage, ou bien nous permettre d'avoir une autre perspective, nous permettre de réfléchir et de naviguer entre différentes façons de voir ou de ne pas voir.

Ainsi, lorsque Samuel Beckett s'interroge sur la nature de la forme que nous devons essayer de trouver afin de refléter l'art du réel, nous devons mettre cette forme à l'épreuve en lui adjoignant d'autres compétences. Quelles sont les formes nécessaires pour supporter non seulement les dégâts, mais aussi fournir un subterfuge et protéger ceux qui sont faibles, vulnérables et leurs alliés ? Comment superposons-nous les significations multiples et messages codés dans le travail que nous produisons, pour qu'il ne soit ni bloqué, ni censuré, ou stoppé ? Ainsi, la série de projections cinématographiques envisagée adopte un programme beaucoup plus radical en essayant de bâtir un dialogue, une communauté et susciter l'empathie.

How does one respond to the reality of state brutality and silencing efforts in 2019? Gilles Deleuze wrote that "if we want to grasp an event we must not show it...we must not pass along the event, but plunge into it, go through all the geological layers that are its internal history (and not simply more or less distant past)". News media shows us events as they unfold, or specific versions of events. A film, or a sound piece, or a set of interviews, or text with ambient audio must give us more, or allow us to shift our perspective, allow us to reflect, move between different ways of seeing and unseeing.

And so when Samuel Beckett inquires about the nature of the form that we must strive to find to reflect the art of the real, we must also task the form with another responsibility. What are the forms that are needed to accommodate not just the mess, but also to provide subterfuge and protect the vulnerable, the oppressed, and their allies? How do we layer multiple meanings and coded messages in the work that we make so that it is not blocked, nor censored, or shut down? In this way a proposed series of film screenings assumes a much more radical agenda, and tries to build conversation and community, and empathy.

Hira  
Nabi

Description de projet

Project description



Sans titre / Untitled, Hira Nabi

# Anne-Laurence Ndaptjé



Née en 1989, Anna Tjé vit et travaille à Paris. À travers une pratique transdisciplinaire aux intersections du récit poétique, du corps en mouvement, du chant spirituel, de l'image (photographies/vidéos), de l'Internet et de la sculpture, Anna Tjé vise à déconstruire les mécanismes de survie et de la guérison dans lesdites *subcultures*. Naviguant à travers la recherche et une création contemporaine protéiforme engagée, elle investit la performance – dont l'*endurance art*, le chant et la danse – ainsi que des installations vidéo afin d'explorer les notions d'intimité, de traumatisme, et de résilience du corps féminin noir. En puisant ainsi dans son archive personnelle et dans les parcours d'artistes et de militantes féministes et/ou queer de la diaspora africaine, elle questionne la propriété de la mémoire, de l'utopie, de la science-fiction et de la spiritualité comme vecteurs d'émancipation et de communication.

Anna Tjé s'est formée à la création textile et au stylisme de mode à l'école Mod'Art International Paris avant d'explorer les médias. Diplômée d'un Master en communication et édition, elle poursuit ses recherches et sa pratique dans le cadre d'un doctorat en arts et médias avec une spécialisation en performance et études théâtrales à l'Université de la Sorbonne Nouvelle à Paris. Co-fondatrice et directrice artistique de la plateforme et revue littéraire et artistique *Atayé*, Anna Tjé anime également des rencontres artistiques et mène des ateliers d'éveil et d'écriture créative.

Born in 1989, Anna Tjé lives and works in Paris. Through a transdisciplinary practice at the intersection of poetic narrative, the body in motion, spiritual song, image (photographs/videos), the internet and sculpture, Anna Tjé aims to deconstruct the mechanisms of survival and healing in so-called subcultures. Navigating through research and a protean contemporary creation, she engages in performance – including endurance art, song and dance – and in video installations to explore the intimacy, trauma, and resilience of the black female body. By drawing on her personal archives and on the careers of feminist and/or queer artists and activists of the African diaspora, she questions the attributes of memory, utopia, science fiction and spirituality as vehicles of emancipation and communication.

Anna Tjé studied textile creation and fashion design at Mod'art International in Paris before exploring media. After graduating with a Master's in Communication and Publishing, she further developed her research and practice in the doctoral program in arts and media, specializing in performance and theatre studies at the Sorbonne Nouvelle in Paris. Co-founder and Artistic Director of *Atayé*, a literary and artistic journal and platform, Anna Tjé also organizes artistic gatherings and conducts early learning and creative writing workshops.

# Nyum Supernova : la divinité de la guérison

*Nyum Elucubris* est une oeuvre archipelique composée d'un film et de plusieurs performances. L'oeuvre pose une première question : Qui est Nyum Supernova ?

Nyum Supernova est une divinité Bassa (Cameroun), celle de la guérison, des manifestations culturelles et le pont entre le monde des mortels et des immortels. Telle un arc-en-ciel, Nyum apparaît à celles et ceux qui veulent bien daigner la voir. À travers une pratique de l'élucubration dans un univers mêlant spiritualité et Disco-fantasmagorie, l'histoire de *Nyum Elucubris* – encapsulée dans une immersion performative et une installation vidéo faite d'un tesseract de lumière (cube cosmique) – raconte un parcours de captivité, une praxis cathartique, un vortex hétéroglossique et une quête d'émancipation par la renaissance du corps et de l'esprit.

En effet, dans cette fiction mythologique, Nyum Supernova (re)naît d'une noyade durant la traversée de l'Atlantique d'un bateau négrier. Un nouveau voyage interstellaire se présente à Nyum qui se transforme d'abord en corps aquatique puis en corps céleste rayonnant de sa propre lumière. Devenue une étoile rare à l'énergie incomparable, elle irradie d'une puissance et pleine conscience transmise sur plusieurs générations par sa mère, Ma, sa grand-mère, Mbombo et la grand-mère de sa grand-mère, Nyambe.

# Nyum Supernova: the goddess of healing

*Nyum Elucubris* is an archipelagic work composed of a film and several performances. The first question raised by the work is who is Nyum Supernova?

Nyum Supernova is a Bassa (Cameroon) goddess, the goddess of healing, of cultural manifestations and the bridge between the worlds of mortals and immortals. Like a rainbow, Nyum appears to those willing to see her. Through a practice of elucubration in a universe of mixed spirituality and disco-phantasmagoria, the story of *Nyum Elucubris* – encapsulated in an immersive performance and a video installation made of a tesseract of light (cosmic cube) – becomes a journey of captivity, a cathartic praxis, a heteroglossic vortex and a quest for emancipation by the rebirth of body and spirit.

In this mythological fiction, Nyum Supernova is (re)born after drowning in the cross-Atlantic journey of a slave ship. A new interstellar voyage beckons Nyum who first turns into an aquatic body and then into a heavenly body radiant with her own light. Having become a rare star of incomparable energy, she radiates with the power and full consciousness transmitted over several generation by her mother, Ma, her grandmother, Mbombo and her grandmother's grandmother, Nyambe.

Anne  
Laurence  
Ndaptjé

## Description de projet

## Project description

### *Mbombo* : grand-mère de la révolution

L'oeuvre *Nyum Elucubris* m'a été inspirée par Marie Tsad Tjad, ma grand-mère. Décédée en 2015 de la maladie d'Alzheimer, Marie Tsad Tjad fut militante indépendantiste dans le parti de l'UPC et dans le groupe féminin l'UDEFEC au Cameroun dans les années 1950 et 60 et durant ses années de vie en France.

Ainsi, je souhaite faire un pont entre l'histoire de Nyum Supernova où la spiritualité est fondamentale et l'histoire de ma 'Mbombo'. Cela me permettrait de lever le voile sur une histoire familiale et nationale trop ignorée car non transmise et invisible, et d'explorer ma relation particulière à l'archive, la documentation et la mémoire, à la violence et à la reconstruction de soi. De plus, son histoire permet de mettre en exergue l'implication des femmes camerounaises dans les luttes de libération.

Mon projet de recherche-crédation me permettrait de créer un film expérimental, relatant la pensée de Marie Tsad Tjad et les différentes facettes de ses nombreuses identités et personnalité. Ce, afin de construire un objet filmique qui se ferait le pont entre l'histoire de Nyum Elucubris et celle de ma Mbombo tout en mettant en avant le passé et l'histoire avec l'idée de naviguer dans un entre-deux monde nous permettant de réfléchir à d'autres futurs possibles.

### *Mbombo*: Grandmother of the revolution

My grandmother, Marie Tsad Tjad, who died of Alzheimer's in 2015, was the inspiration for *Nyum Elucubris*. She was a pro-independence activist in the UDEFEC, the woman's wing of the UPC party in Cameroon in the 1950s and 60s and during her years living in France.

I intend to create a bridge between the Nyum Supernova story, in which spirituality is fundamental, and the story of my "Mbombo". This would allow me to reveal an aspect of my own familial and national history, disregarded and invisible due to a lack of transmission, and to explore at the same time my particular relationship to the archive, documentation and memory, violence and self-reconstruction. In addition, her story focuses attention on the involvement of Cameroonian women in liberation struggles.

My project of research and creation would allow me to make an experimental film on Marie Tsad Tjad's thinking and the different facets of her personality and many identities. This filmic object would bridge the stories of Nyum Elucubris and my Mbombo while foregrounding the past and history with the idea of navigating an in-between world that allows us to imagine other possible futures.

Anne  
Laurence  
Ndaptjé

Description de projet

Project description



*Mbombo*

# Shirin Sabahi



J'ai grandi à Téhéran, étudié les beaux-arts à Malmö et je vis et travaille – en tant qu'artiste et réalisatrice de films – désormais à Berlin. En travaillant à partir d'images en mouvement, mes projets prennent fréquemment pour point de départ un lieu physique et incluent des films qui ont pour sujet des objets et des architectures et traitent de leur lisibilité et de leur portée. Jusqu'ici mon œuvre comprend divers sous-produits qui viennent parfois compléter ou remplacer le film lui-même : flip-books, sous-titres, accessoires, costumes et autres.

Outre le travail d'élaboration collective du film, je collabore de temps en temps avec d'autres artistes, architectes, historiens d'art, musiciens et écrivains. Depuis 2017, j'ai mis en place une série d'événements intitulée *PLACES* dans différents espaces à Berlin, où les intervenants sont invités à présenter un lieu, qu'il soit imaginaire ou non.

I grew up in Tehran, studied fine arts in Malmö and now live in Berlin as an artist and filmmaker. Working with and around moving images, my projects often derive from a physical place and include films about artifacts and architecture and their legibility and outreach. My body of work to this day contains various by-products that come sometimes alongside or in place of the actual film: flip-books, subtitles, props, costumes and other things. Aside from the collective labor of film, I occasionally collaborate with other artists, architects, art historians, musicians, and writers. Since 2017, I have been organizing the series of events called *PLACES* at various venues in Berlin, where speakers are invited to present a place, imagined or otherwise.

# La tête dans les nuages

## À propos des vents de Lamorisse et des possibilités d'apesanteur

Mon projet explore le caractère narratif et mémoriel de l'espace et de son cadre s'agissant du médium onirique qu'est le film, en particulier en se plaçant dans la perspective de la photographie aérienne. J'étudie, à partir de diverses sources de réalisation cinématographique spatiale, les pratiques engagées à la fois dans une construction narrative et dans le retrait des éléments anthropocentriques hors du cadre, afin de rediriger l'attention vers la périphérie. Mon fil conducteur sera le film d'essai, *Le vent des amoureux*, d'Albert Lamorisse (1922, France – 1970, Iran), commandité par le gouvernement iranien dans les années 60, afin de promouvoir le syncrétisme moderniste du pays. Tourné à l'aide d'un hélicoptère, l'histoire est racontée à la première personne, comme celle d'un jeune vent s'enfuyant de chez lui, parcourant le pays, à la manière des flâneurs et des fugitifs, découvrant différentes topographies et rencontrant leurs habitants, humains animaux et créatures surnaturelles. La caméra personnifie le vent narrateur, offrant une porte de sortie élégante au réalisateur qui, en tant que français, se trouve en proie à un dilemme ethnographique. Ses points de vue panoramiques évoquent en outre une sensation commune et indéfinissable liée au terrain – réunissant divers paysages et populations, non pas à travers les récits fondateurs de la nation commanditaire mais grâce à un même vent qui les « anime ».

# Head in the Clouds

## On Lamorisse's Winds and the Potentials of Hovering

My project traverses the narrative and archival quality of space and its framings within the oneiric medium of film, especially from the levitated perspective of aerial photography. I learn from various instances of spatial filmmaking practices that commit to both a narrative development and the removal of the anthropocentric characters from the frame, in favor of shifting the attention to the surroundings. My leitmotif throughout will be *Le vent des amoureux*, a film-essay by Albert Lamorisse (1922 France – 1970 Iran), commissioned by Iran's government in the 1960s to promote the country's syncretic modernity. Shot from a helicopter, the story is told as a first-person account of a young wind running away from home, wandering around the land in the tradition of flâneurs and fugitives, visiting various topographies and meeting their human, animal and ethereal inhabitants. The camera embodies the storyteller wind, allowing a graceful exit from the ethnographic quandary the filmmaker faced as a French man. His panoramic views further conjure up an elusive common sense of the terrain – diverse landscapes and populations united, not by his commissioner's nation building tales, but by the same winds "moving" them.

Le film présente une série d'interactions esthétiques, météorologiques, ethnographiques et narratives que je transpose dans mon propre travail. J'évoquerai la biographie du réalisateur, les conditions de production du film, les mythes et croyances d'où proviennent les vents traités de manière anthropomorphique et la généalogie des films réalisés à partir de prises de vues aériennes. Je replacerai les écosystèmes du film dans le contexte actuel, tout en reliant leurs dimensions corporelles et géographiques à travers la figure allégorique du vent. Pour les cultures maritimes de l'Iran – fortement influencées par les échanges commerciaux avec le Moyen-Orient et l'Afrique de l'Est – le vent charrie des entités désincarnées qui détiennent et oppressent ce qui en sont prisonniers. Grâce à des cérémonies de capture du vent soigneusement organisées, les courants dominateurs pouvaient être localisés et maîtrisés. L'humanité a depuis toujours cherché à apprivoiser les éléments. Depuis la réalisation du film de Lamorisse et le premier ouvrage ethnographique sur les peuples du vent – *People of Wind* (1966) de Gholamhossein Saedi (1936, Iran – 1985, France), les vents sont désormais chargés de nouvelles substances polluantes et affectent de manière différente les diverses surfaces du globe. Je me demande si l'apathie individuelle et politique envers le changement climatique dans la zone concernée par cette étude et où l'antagonisme croissant de la nature se fait de plus en plus sentir, résulte – entre autres raisons historiques – d'une crise de la représentation et de l'iconographie. Ma perception tactile des paysages est influencée par les écrits de Giuliana Bruno considérant avant tout le cinéma comme un médium lié à l'espace, qui se soucie autant de « l'endroit » que du « regard », et envisageant le médium filmique comme basé sur une approche topographique, devenant ainsi un moyen de transport tactile : « le cinéma est en mouvement et il nous « touche » fondamentalement, grâce à sa capacité à retranscrire les émotions et en retour à nous émouvoir ». Comment peut-on être « touché » pour aller vers un état empathique ? Compte tenu de l'état actuel, les contes de fées, le folklore ou d'autres formes similaires peuvent-ils devenir des modes de représentations

The film presents a set of aesthetic, meteorological, ethnographic and narrative interplays that I relocate to my own practice. I will trace the filmmaker's biography, the circumstances of the film's production, the beliefs and myths where the anthropomorphized winds were taken from and the genealogy of aerial motion pictures. I will revisit the film's ecosystems in the present, while relating their geographical and corporeal surfaces through the figure of wind. In Iran's seafaring cultures – heavily influenced by trade with the Middle East and East Africa – winds carry disembodied entities that possess and burden their captives. Through meticulous wind-catching ceremonies, the domineering airs could be located and tamed. Taming the elements has been a perpetual human pursuit. Since Lamorisse's film and the first ethnographic book on the wind-ridden – *People of Wind* (1966) by Gholamhossein Saedi (1936 Iran – 1985 France) – winds carry new pollutants and touch the world's surfaces differently. I ask whether the personal and political apathy towards the environmental change in the region where this research hovers above and where the growing antagonism of nature is increasingly palpable, stems – among other historical reasons – from a crisis of representation and iconography. My haptic thinking of landscapes is influenced by Giuliana Bruno's writing about film being primarily a spatial medium, equally concerned with "site" as with "sight," and that the filmic medium started from a topographical sense and as such is a tactile means of transport: "Film moves, and fundamentally "moves" us, with its ability to render affects and, in turn, to affect". How can we be "moved" in the direction of an empathic space? Given the present's state, can fairytales, folklore and similar fantastic forms operate as potential modes of representation? Putting this proposition to test, the results will materialize in a research-driven fiction, in the form of a film and/or a publication – both elastic containers that allow for accumulative unfolding.

possibles ? En mettant cette hypothèse à l'épreuve, les résultats se matérialiseront par une fiction basée sur la recherche, sous la forme d'un film et/ou d'une publication – les deux constituant des réceptacles flexibles se déployant par strates.



*Le vent des amoureux / The lovers' wind*  
Shirin Sabahi

# Felipe Steinberg



Felipe Steinberg est un artiste brésilien interdisciplinaire qui vit et travaille entre New York et São Paulo. Il fait partie du Whitney Independent Study Program à New York (2019), et a suivi le programme de la Skowhegan School of Painting and Sculpture (2014) et du Bemis Center for Contemporary Arts (2019) et il a été invité à participer au Core Program du Museum of Fine Arts Houston (2018). Felipe Steinberg a obtenu un MFA (Master en Beaux-Arts) à la School of the Art Institute of Chicago (2016), et a une licence en communication sociale à la Faculdade Cásper Libero (2009). Il a également obtenu une licence en philosophie (2005-2010) à l'université de São Paulo. Son travail envisage la construction de sens au niveau local et mondial à travers des actions de décontextualisation et de recontextualisation entre les espaces sociaux et les rencontres interpersonnelles, en utilisant différents types de médias et de systèmes de circulation – travail, marchandises, affects, populations et information. Le travail de Felipe Steinberg a été présenté au niveau international dans des lieux tels que : Museum of Fine Arts Houston, Museu Oscar Niemeyer, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Socrates Sculpture Park, Anthology Film Archives, Grimm Museum, Texas Biennial, Visual Arts Center – University of Texas, 1After320 et SESC.

Felipe Steinberg is an interdisciplinary artist from Brazil, currently living between New York and São Paulo. He is a participant at the Whitney Independent Study Program in New York (2019), was a participant at the Skowhegan School of Painting and Sculpture (2014), Bemis Center for Contemporary Arts (2019), and was a fellow at the Core Program at the Museum of Fine Arts Houston (2018). Steinberg holds an MFA from the School of the Art Institute of Chicago (2016), and a BA in Social Communication from Faculdade Cásper Libero (2009). He also attended the University of São Paulo, where he gained a Bachelor in Philosophy (2005-2010). His work proposes considerations on constructed meanings of the local and the global through actions of decontextualization and re-contextualization between social spaces and interpersonal encounters by the use of various types of media and systems of circulation – labor, goods, affects, populations and information. Steinberg's work has been presented internationally in venues such as the Museum of Fine Arts Houston, Museu Oscar Niemeyer, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Socrates Sculpture Park, Anthology Film Archives, Grimm Museum, Texas Biennial, Visual Arts Center – University of Texas, 1After320 and SESC.

## Description de projet

La segmentation sémantique est un procédé par lequel l'intelligence artificielle identifie différentes zones dans une image fixe et leur attribue une catégorie. Afin d'améliorer et d'affiner ce processus de discernement, les zones dans ces photos sont identifiées manuellement, marquées et catégorisées par des travailleurs indépendants. Dans les forums en ligne, on considère généralement ce type de travail comme un job d'appoint – une source de revenus consacrée exclusivement aux loisirs. Cette technologie de l'intelligence artificielle a initialement été créée pour des applications militaires et est actuellement utilisée dans l'industrie cinématographique pour identifier rapidement des éléments dans une image en mouvement et les remplacer, les changer ou les effacer.

Pour ce projet en cours, dont j'espère partager les tenants et les aboutissants lors de la RAW Académie, j'ai téléchargé une par une les 878 images du film de 36 secondes, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (version de 1895), sur une plateforme en ligne, qui attribue ces images au hasard à des travailleurs indépendants en ligne dans le monde entier. Chaque image a été identifiée, marquée et catégorisée individuellement par des travailleurs différents. Le système de catégorie a été défini suivant les indications données par le site internet et dans ce cas : personne, chaussée, trottoir, mur, porte, arrière-plan, animal, véhicule et dysfonctionnement. Après 6 mois, les 878 images ont été renvoyées. En utilisant le système de catégorie, elles ont été réassemblées en 9 vidéos de 36 secondes chacune – chaque vidéo représente ce que la machine devrait voir afin d'identifier, d'effacer ou de remplacer n'importe laquelle de ces catégories.

Si Harun Farocki, dans son essai vidéo « Arbeiter verlassen die Fabrik » (travailleurs quittant l'usine), indique que ces travailleurs partent parce que « quelque chose les attire au-dehors », ou qu'ils se précipitent en direction du hors-champ, car ils ont déjà « perdu trop de temps », mon objectif est d'envisager les conditions de travail actuelles, lorsque le temps de loisir fait partie intégrale de l'agenda néolibéral et où ce qui nous attire au dehors serait peut-être du travail supplémentaire ? Mon but est d'examiner les transformations historiques

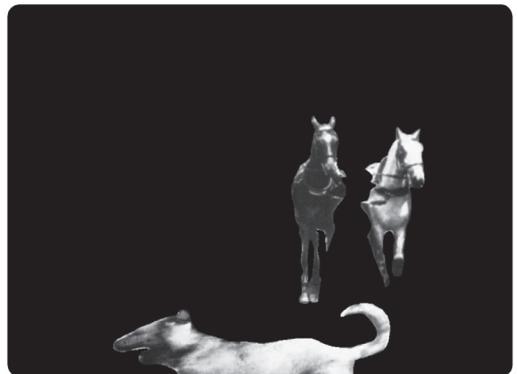
## Project description

Semantic segmentation is an artificial intelligence process of identifying different areas in a still image and attaching to them a class label. In order to train and refine this process of discrimination, areas in these photos are manually identified, outlined and labeled by freelance workers. In online forums, these kinds of tasks are commonly referred to as beer money jobs – a source of income devoted exclusively to leisure. This artificial intelligence technology was initially created for military application and is currently in development for use in the film industry to quickly identify elements in a moving image and replace, change or erase them.

For this ongoing project, around which I hope to share my concerns during RAW Académie, I individually uploaded the 878 frames of the 36-second film *Employees Leaving the Lumière Factory*, the 1895 version, onto an online platform, which assigned those images randomly to online freelance workers around the globe. Each frame was identified, outlined and labeled individually by different workers. The class label system was defined upon the guidelines suggested by the website, in this case: person, pavement, sidewalk, wall, door, background, animal, vehicle and glitch. After six months all the 878 frames were received back. By using the label system they were re-assembled into 9 videos of 36 seconds each – each video represents what the machine would see in order to identify, erase or replace any of those categories.

If Harun Farocki in his video essay, *Workers leaving the factory*, indicates that those workers are leaving because “something drew them away”, or that they are in rush towards off-screen because they already “lost too much time”, my aim is to look into current conditions of labor where leisure time is also incorporated into the neoliberal agenda – perhaps what draws us away is more work? My aim is to look at the historical transformations and the cross influence between image making and labor relations. How the tradition of industrial/labor films, for example, is addressing this shift from manufacturing toward the dominance of financial capital? How those new “industrial films”, if we can call them that, document and respond to the state of labor in the contemporary global digital economy?

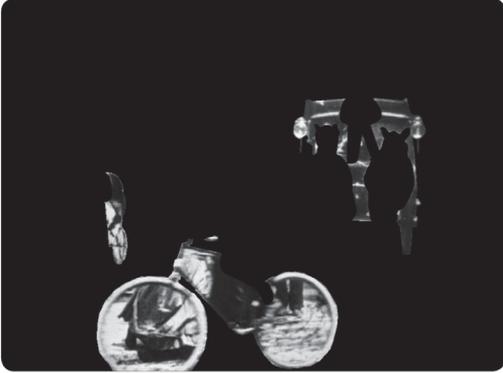
et les influences réciproques entre la fabrication de l'image et les relations de travail. Comment est-ce que la tradition du film industriel/sur le travail traite-t-elle, par exemple, de cette transformation basculant de l'industrie vers la domination du capital financier ? Comment ces nouveaux « films industriels », si on peut les appeler ainsi, peuvent-ils témoigner de la réalité du travail dans l'économie contemporaine numérique mondiale et y répondre ?



Felipe  
Steinberg

Description de projet

Project description



# Tako Colette Taal



Tako Taal est une artiste plasticienne et cinéaste d'origine galloise et gambienne. Elle est actuellement en résidence pour une durée de deux ans à la Talbot Rice Gallery de l'Université d'Edinburgh.

Tako Taal navigue entre les formes historiques et néocoloniales pour envisager des stratégies de réparation et de guérison. Son travail, performance physique liée à l'appartenance, évoque les corps invoqués, spectraux et physiques pour ébranler l'Histoire, déstabiliser les images et perturber la notion d'identité. Taal se sert de son corps pour s'immiscer dans les lacunes de l'empire et de la diaspora, estimant que le travail entrepris pour surmonter une lacune est essentiel à sa compréhension. Les anecdotes rapportées et les artefacts en provenance des archives familiales sont orientés et recomposés afin de reconstituer les transformations assimilées et les frontières fractionnées entre corps, terre et état.

De 2016 à 2018, Tako Taal a été programmatrice à la Market Gallery, Glasgow. Ses films ont été présentés en compétition au 14<sup>ème</sup> Berwick Film and Media Arts Festival et au Glasgow Short Film Festival. Parmi ses dernières expositions, l'on retrouve : *Inherited Premises*, Grand Union (Birmingham) et *Compound*, Intermedia Gallery, CCA Glasgow.

Tako Taal is a Welsh-Gambian visual artist and filmmaker, currently undertaking a two-year residency with Talbot Rice Gallery at the University of Edinburgh.

Taal navigates historic and neocolonial forms to consider strategies for recovery and repair. As a material performance of belonging her work evokes cited, spectral and physical bodies to undermine History, destabilise images and disrupt identity. Taal exercises her body to enter diasporic and imperial lacuna, in the belief that the labour undertaken to straddle a gap is critical to its understanding. Whispered anecdotes and artefacts from family archives are navigated and reconstructed to trace shifts that merge and split boundaries between body, land and state.

From 2016-18 Tako was a Programmer at Market Gallery, Glasgow. Her films have been in competition at the 14<sup>th</sup> Berwick Film and Media Arts Festival and Glasgow Short Film Festival. Recent exhibitions include; *Inherited Premises*, Grand Union (Birmingham) and *Compound*, Intermedia Gallery, CCA Glasgow.

## Description de projet

Je suis en train de constituer un ensemble d'œuvres qui se développe à partir d'un agrégat de salive et progresse pour envisager les systèmes d'héritage patrilinéaire. Ce corpus s'efforce de mettre en images et d'imaginer les espaces micropolitiques du corps, de la famille et de la sphère domestique comme des zones permettant de déstabiliser les pouvoirs historiques et néocoloniaux. Mon précédent film *Halo Nevus*, ainsi nommé par rapport à une tâche de naissance qui s'est transformée en un anneau de dépigmentation, évoquait la nostalgie d'un pays d'origine lors des moments de rupture civique. À travers cette œuvre, j'ai commencé à développer les associations poétiques et métaphoriques – une tâche de naissance créait une frontière et devenait une nation. En utilisant au maximum ce qui se trouve à portée de main, le hasard devient pour moi un allié et je peux avoir accès aux histoires de différents lieux et époques. Mon nouveau projet se développe en parallèle de *Halo Nevus* et se déploie à partir de sa forme.

L'Afrique a toujours été considérée comme une ressource, un lieu d'où on extrait des données. La première biobanque reconnue en Afrique a été créée en 2000 par le Medical Research Council (MRC) à Fajara, en Gambie et conserve actuellement plus de 50.000 échantillons d'ADN. La salive est un dépôt d'informations. L'ADN nous lie à travers le temps à d'autres corps. Un simple prélèvement effectué dans la bouche est tout ce qui est requis pour avoir accès à ses ancêtres et avoir confirmation de ses défenses et prédispositions génétiques. À travers ce matériau, je souhaite étudier les résistances biologiques parallèlement aux constructions raciales et stratégies anticoloniales, révélant ainsi les tensions implicites de la reconstruction et de la réparation qui peuvent se voir dans l'action curative de la salive et dans l'acte de défi que constitue le fait de cracher. Comment ces actions peuvent-elles être ressenties par un corps contemporain et à l'intérieur de lui ?

## Project description

I am forming a body of work that spirals out of a pool of spit and moves to consider patrilineal inheritances. This work continues efforts to image and imagine the micropolitical spaces of the body, the family and the domestic as sites to disrupt historic and neocolonial powers. My previous film *Halo Nevus*, named after a birthmark that develops a ring of depigmentation, explored a yearning for a home country in moments of civic rupture. In this work I began to stretch poetic associations and metaphor – a birthmark created a border and became a nation. In overusing the close-at-hand I find alliances in chance and am able to access stories across space and time. My new project becomes a partner to *Halo Nevus* and expands on its form.

Africa has always been seen as a resource, somewhere to extract data from. The first recognised biobank in Africa was established in 2000 by the Medical Research Council [MRC] in Fajara, the Gambia and currently stores over 50,000 samples of DNA. Saliva is a repository of knowledge. DNA attaching us through time to other bodies. A swab of the mouth is all that is required to access your ancestry and confirmation of built-in resistances and proclivities. Through this material I want to consider biological resistances in parallel with constructions of race and anticolonial strategies, uncovering tensions implicit in recovery and repair that can be seen in the healing effects of saliva and the defying act of spitting. How are these actions felt in and by a contemporary body?

Tako  
Colette  
Taal

## Description de projet

L'emplacement de la biobanque se trouve près de documents et d'images qui retracent les déplacements circulaires de mon défunt père entre Juffureh, en Gambie et Uppsala, en Suède, un mouvement poursuivi par les oncles et les cousins. Dans la mesure où j'ai hérité des membres, de la bouche et de l'expression de mon père lorsque je suis en colère, j'étudie les corps comme des documents, la production et la reproduction de connaissances, le déterminisme génétique et les migrations genrées. À ces images, j'ajoute l'acte fondateur qui s'est déroulé dans une Gambie nouvellement indépendante, lorsqu'on demanda aux photographes de prendre un portrait de chaque citoyen de la nouvelle nation. La loi créa une grande partie des studios de photographie qui existent aujourd'hui en Gambie, donnant naissance à un style de photographie de salon. Ce qui m'intéresse, ce sont les mouvements qui dépassent les nations, les manières de ressouder et de représenter à la fois une population et un regroupement de données. Au fur et à mesure que mon projet se développe, une réflexion sur les « urgences du présent » se met en place pour examiner comment les liens personnels, anecdotiques et scientifiques s'entremêlent.

## Project description

The site of the biobank sits alongside documents and images that trace my deceased father's circular movements between Juffureh, the Gambia and Uppsala, Sweden, a move continued by uncles and cousins. Because I share my father's limbs, mouth and expression when angry I am thinking about bodies as document, the production and reproduction of knowledge, genetic determination and gendered migrations. To these images I add a monumental action taking place in a newly independent Gambia when photographers are sent to take pictures of each citizen of the new nation. The act created many of the contemporary photography studios in the Gambia, birthing a style of parlour photographs. The movements that bypass nations, forms of consolidating and imaging and a population and gathering data are what interest me. As my project unravels, reflection on the 'urgencies of the present' further problematizes how its personal, anecdotal and scientific threads knit together.

Tako  
Colette  
Taal

Description de projet

Project description







04/05 - 05/06/2016

04/05 - 05/06/2016

Dan Perjovschi - The Dakar Drawing  
Căminul Blanche la închinăciune  
Lăcășorul lui Dănilă  
Stăruie (Infirmațiunea) Mrs. Sora și Lovin

04/05 - 05/06/2016

Răzvi Material  
Company

# RAW Team

## Koyo Kouoh

Directrice artistique  
Artistic director



Koyo Kouoh est la fondatrice et directrice artistique de RAW Material Company. Elle a participé à la 57<sup>ème</sup> édition de Carnegie International, 2018, avec *Dig Where You Stand*, une exposition au sein de l'exposition de la collection du Carnegie Museum of Art. Avec Rasha Salti, elle a récemment co-commissarié *Saving Bruce Lee : le cinéma africain et arabe à l'ère de la diplomatie culturelle soviétique* à la Haus der Kulturen der Welt à Berlin. Auparavant, elle était commissaire de 1:54 FORUM, le programme éducatif de la Foire d'art contemporain africain à Londres et à New York, et fut membre des équipes de commissariat des documenta 12 (2007) et 13 (2012). Kouoh était la commissaire de *Still (the) Barbarians*, 37<sup>ème</sup> édition d'EVA International, la Biennale d'Irlande à Limerick (2016); et a organisé de nombreuses expositions à l'échelle internationale et publié largement, y compris *Word! Word? Word! Issa Samb et la forme indéchiffrable*, RAW Material Company / OCA / Sternberg Press (2013), la première monographie consacrée à l'oeuvre de l'artiste sénégalais Issa Samb; *État des lieux sur la création d'institutions d'art en Afrique*, une collection d'essais résultant du symposium éponyme qui s'est tenu à Dakar en janvier 2012; et *Chronique d'une révolte: Photographies d'une saison de protestation*, RAW Material Company et Haus der Kulturen der Welt (2012). En plus d'un programme soutenu de théorie, d'expositions et de résidences à RAW Material Company, elle maintient une activité critique de commissariat et de conseil et est régulièrement membre de jury et de comités de sélection à l'échelle internationale.

En mars 2019, Koyo Kouoh a été nommée Directrice exécutive et Commissaire en chef du Musée d'art contemporain africain (Zeitz Mocaa), au Cap en Afrique du Sud.

Elle vit et travaille à Dakar, Cape Town et Bâle et est consciemment accro aux chaussures, aux tissus et à la nourriture.

Koyo Kouoh is the Founding Artistic Director of RAW Material Company. For Carnegie International, 57<sup>th</sup> edition, 2018, Kouoh participated with *Dig Where You Stand*, an exhibition within the exhibition based on the Carnegie Museum of Art's collection. With Rasha Salti, she recently co-curated *Saving Bruce Lee: African and Arab Cinema in the Era of Soviet Cultural Diplomacy* at Haus der Kulturen der Welt in Berlin. Previously, she was the Curator of 1:54 FORUM, the educational programme at the Contemporary African Art Fair in London and New York, and served in the curatorial teams for documenta 12 (2007) and documenta 13 (2012). Kouoh was the Curator of *Still (the) Barbarians*, 37<sup>th</sup> EVA International, Ireland's Biennial in Limerick (2016); and has curated numerous exhibitions internationally as well as published widely including *Word!Word?Word! Issa Samb and the undecipherable form*, RAW Material Company/OCA/Sternberg Press (2013), the first monograph dedicated to the work of seminal Senegalese artist Issa Samb; *Condition Report on Building Art Institutions in Africa*, a collection of essays resulting from the eponymous symposium held in Dakar in January 2012; and *Chronicle of a Revolt: Photographs of a Season of Protest*, RAW Material Company & Haus der Kulturen der Welt (2012). Besides a sustained theoretical, exhibition, and residency program at RAW Material Company, she maintains a critical curatorial and advisory activity and regularly takes part in juries and selection committees internationally.

In March of 2019, Koyo Kouoh was appointed Executive Director and Chief Curator of Zeitz Museum of Contemporary Art Africa (Zeitz Mocaa), in Cape Town, South Africa. She lives and works in Dakar, Cape Town and Basel and is consciously addicted to shoes, textiles and food.

## Eva Barois De Caebel

Commissaire en édition  
Publications Curator



Eva Barois De Caebel (1989, France) est commissaire d'exposition indépendante, auteure et éditrice. Ses champs de travail sont le féminisme, les études post-coloniales, le corps et les sexualités, la critique de l'histoire de l'art occidental-centrée ainsi que le renouvellement de l'écriture et de la parole critique. Elle essaie de faire son travail « en ayant toujours à l'esprit les relations de pouvoir entre continents, pays, personnes », et dit essayer de les transformer dès qu'une petite prise de pouvoir s'amorce. Diplômée de l'Université Paris Sorbonne Paris IV en Histoire de l'art, elle est commissaire en édition à RAW Material Company (Sénégal) ; éditrice et conseillère pour l'Institute for Human Activities (Congo, Pays-Bas, Belgique) ; et elle était commissaire invitée de la dernière édition du LagosPhoto Festival (octobre-novembre 2018, Nigéria). Eva est l'une des fondatrices du collectif international de commissaires Cartel de Kunst, créé en 2012, et basé à Paris. Elle a été lauréate du ICI Independent Vision Curatorial Award 2014 et a publié de nombreux textes dans des catalogues d'expositions et revues spécialisées. Elle a été commissaire des expositions *L'élargissement des fantasmés* (mars-avril 2017, Maëlle Galerie, Paris) et *Every Mask I Ever Loved* (septembre-janvier 2018, ifa Galerie, Berlin). En tant que commissaire et chercheuse elle est intervenue dans de nombreuses conférences et colloques internationaux, et notamment à l'Institut National d'Histoire de l'Art à Paris, à La Colonie à Paris, à l'École des Beaux-Arts de Gand, lors du Creative Time Summit 2016 à Washington, à l'Akademie der Künste der Welt à Cologne, à Bétonsalon à Paris, au Centre Pompidou à Paris, à la Sint Lucas University of Art and Design d'Anvers, au FRAC Basse-Normandie à Caen, à l'Université Paris Diderot, à la Villa Médicis à Rome, à la Fondation d'entreprise Galeries Lafayette à Paris, ou encore au WIELS à Bruxelles.

Eva Barois De Caebel (1989, France) is an independent curator, writer, and editor. Her areas of interest are feminism, post-colonial studies, the body and sexuality, critique of western centered art history and thus the renewal of writing and critical speech. She tries to do work "Always bearing in mind the power relations between continents, countries, people", and tries to transform them as soon as a small amount of power is taken. A graduate of the University of Paris Sorbonne IV in Art History, she is Publications curator at RAW Material Company (Senegal); Editor and consultant for the Institute for Human Activities (Congo, Netherlands, Belgium); and she was guest curator of the last edition of LagosPhoto Festival (October – November 2018, Nigeria). Eva is one of the founders of the international collective of curators Cartel de Kunst, created in 2012 and based in Paris. She was awarded the ICI Independent Vision Curatorial Award 2014, and has published many texts in exhibition catalogues and specialized journals. She curated the exhibition *L'élargissement des fantasmés* (March-April 2017, Maëlle Galerie, Paris) and *Every Mask I Ever Loved* (September – January 2018, ifa Galerie, Berlin). As a curator and researcher she has participated in a number of international conferences and seminars, and notably at the National Institute of Art History in Paris, La Colonie in Paris, l'École des Beaux-Arts in Gand, during the Creative Time Summit 2016 in Washington, at the Akademie der Künste der Welt in Cologne, Bétonsalon in Paris, at the Centre Pompidou in Paris, The Sint Lucas University of Art and Design d'Anvers, FRAC Basse-Normandie in Caen, the University of Paris Diderot, the Villa Médicis in Rome, Fondation d'entreprise Galeries Lafayette in Paris, and at WIELS in Bruxelles.

## Marie Hélène Pereira

Directrice des programmes  
Director of programs

Marie Hélène Pereira est diplômée en Gestion et Droit des affaires internationales. Après quelques années de travail dans le monde des affaires, elle a réorienté son intérêt professionnel vers les arts et la culture. Elle est directrice des programmes à RAW Material Company, où elle a organisé un nombre d'expositions et de programmes discursifs connexes, notamment la participation de RAW Material Company à *"We face forward: Art from West Africa Today"* Whitworth Art Gallery, Manchester; *ICI Curatorial Hub* at TEMP, New York; *La 9<sup>ème</sup> Biennale de Shanghai*, Shanghai; *MARKER Art Dubai* (2013).

Elle a co-commissarié *Scattered Seeds* à Cali (Colombie) (2015-2017) et commissarié *Battling to normalize freedom* à Clarkhouse Initiative à Mumbai, en Inde (2017). Pereira a été co-commissaire de *Canine Wisdom for the Barking Dog – The Dog Done Gone Deaf. Exploring The Sonic Cosmologies of Halim El-Dabh*, à la 13<sup>e</sup> édition de la Biennale de l'art contemporain africain de Dakar (2018).

Elle s'intéresse beaucoup à la politique identitaire et à l'histoire de la migration.



Marie Hélène Pereira graduated in Management and International Business Law. After a few years of work within the business world, she shifted her professional interest to arts and culture. She is Director of Programs at RAW Material Company where she has organized a number of exhibitions and related discursive programs including the participation of RAW Material Company in *"We face forward: Art from West Africa Today"* Whitworth Art Gallery, Manchester; *ICI Curatorial Hub* at TEMP, New York; *The 9<sup>th</sup> Shanghai Biennial*, Shanghai; *MARKER Art Dubai* (2013).

She co-curated *Scattered Seeds* in Cali, Colombia (2015-2017) and curated *Battling to normalize freedom* at Clarkhouse Initiative in Mumbai, India (2017). Pereira was a co-curator of *Canine Wisdom for the Barking Dog – The Dog Done Gone Deaf. Exploring The Sonic Cosmologies of Halim El-Dabh* at the 13<sup>th</sup> edition of Dakar Biennale of Contemporary African art (2018).

She has a strong interest in politics of identity and migration history.

## Mame Farma Fall

Administratrice Générale  
General Manager

Mame Farma Fall est diplômée en audit et contrôle de gestion, en plus d'un diplôme supérieur comptable de l'école polytechnique de Dakar.

Tout au long de son parcours professionnel, elle a eu à travailler dans divers cabinets d'expertise comptable comme commissaire aux comptes pendant plus de 8 ans.

Actuellement elle prépare un Master en gestion des institutions financières.



Mame Farma Fall holds a Professional Bachelor's in Accounting and Finance, in addition to a Postgraduate Diploma in Accounting from the Dakar Polytechnic School. For eight years in her professional career she worked at various accounting firms as a Chartered Accountant. She is now preparing her Master's in management of financial institutions.

## Dulcie Abrahams Altass

Commissaire des programmes  
Curator of Programs



Dulcie est née et a grandi à Londres. Elle s'est installée à Paris à l'âge de 18 ans, avant de retourner à Londres pour étudier l'Histoire de l'Art et le Français à University College London où elle a été récipiendaire du prix d'excellence académique Violet Hall. Elle est Commissaire des programmes à RAW Material Company où elle a récemment co-commissarié les expositions *La révolution viendra sous une forme non-encore imaginable* et *Toutes les fautes qu'il y avait dans le monde, je les ai ramassées*. Son travail au Sénégal comprend de la recherche sur des sujets aussi divers que l'histoire de l'art-performance sénégalais et les interrelations entre le hip-hop et l'art contemporain à Dakar. Elle a également été membre du collectif d'artistes Les Petites Pierres.

Dulcie Abrahams Altass was born and grew up in London. She read History of Art and French at University College London where she was the recipient of the Violet Hall prize for academic achievement. She is Curator of Programs at RAW Material Company where she was recently co-curator of the exhibitions *The revolution will come in a form we cannot yet imagine* and *Toutes les fautes qu'il y avait dans le monde, je les ai ramassées*. Her work in Senegal has included research on diverse topics ranging from the country's performance art history to the nexus of hip hop and contemporary art in Dakar, and she has also been a member of artist's collective Les Petites Pierres.

## Devin Hentz

Commissaire des Projets Spéciaux  
Curator of Special Projects



Devin Hentz est chercheuse, écrivaine et commissaire de Memphis, dans le Tennessee. Elle est titulaire d'un baccalauréat en histoire de l'art et en philosophie du Simmons College à Boston, MA. Depuis qu'elle a terminé ses études, elle travaille dans le milieu artistique à New York et à Londres. Elle a récemment été invitée à Workspace Residency au Squeaky Wheel Film and Media Art Center en tant que résidente de recherche travaillant sur « les implications linguistiques des vêtements de seconde main dans les pays africains ». Elle a également été publiée dans le récent numéro de *Something We Africans Got*. Ses passions vont de l'art contemporain, de la théorie de la mode, des pratiques vestimentaires et de l'histoire politique à la science et à l'avenir technologique.

Devin Hentz is a researcher, writer, and curator from Memphis, TN. She holds a Bachelors in Art History and Philosophy from Simmons College in Boston, MA. Since completing her degree programs, she has freelanced as an art worker in New York and London. She has recently completed the Workspace Residency at Squeaky Wheel Film and Media Art Center as a research resident working "on the linguistic implications of second-hand clothing as it stands in African countries". She's also been published in the recent issues of *Something We Africans Got*. Her passions range from contemporary art, fashion theory, dress practices, and political histories to science and technological futures.

## Marie Cissé

Chargée de Communication  
Communication Manager



Marie Cissé est titulaire d'une licence en Langues Romanes, Marketing and Communication de l'Université Cheikh Anta Diop, Dakar.

Son intérêt pour les arts commence lors de son stage aux côtés de l'artiste photographe Fatou Kandé Senghor à Waru studio en 2007. Elle a été Responsable de la Galerie Léopold Sédar Senghor au Village des arts en 2009.

Cissé a rejoint l'équipe de RAW Material Company en 2011, elle est l'actuelle Chargée de communication et coordonnatrice des résidences. Elle a récemment occupé le poste de Coordonnatrice des programmes à Fábrica de Sabão Luanda en Angola de janvier 2017 à juin 2018. Elle vit et travaille à Dakar.

Marie Cisse holds a Bachelor's degree in Roman Languages, Marketing and Communication from Université Cheikh Anta Diop, Dakar.

Her interest in art began when she did an internship with artist photographer Fatou Kande Senghor at Waru Studio in 2007. She was the Manager of Gallery Léopold Sedar Senghor at the Village des Arts in 2009.

Cissé joined RAW Material Company's team in 2011, she is the current Communication Manager and Residency Coordinator. She recently held the position of Programmes Coordinator at Fábrica de Sabão Luanda in Angola from January 2017 to June 2018. She lives and works in Dakar.

## Tabara Korka Ndiaye

Assistante en Recherche  
Research Assistant



Tabara Korka est diplômée de l'Institut Madiba du Groupe ISM en Sciences Politiques et Relations Internationales. Elle a abordé la « présence-absence » des femmes dans la politique au Sénégal dans l'ouvrage collectif *Politisez-vous!* Pour la 13<sup>e</sup> édition du Dak'art – Biennale de l'art contemporain africain de Dakar, elle a travaillé pour la Commission OFF et a participé à l'exposition performative *maGma* en compagnie d'autres femmes. Elle entreprend une série d'enregistrements des bruits de la ville pour explorer l'idée selon laquelle « le bruit est langage » pour le *Collectif On est malade* qu'elle fonde avec Freya Edmondes pendant la RAW Académie Session 3 *Les Cinq Éléments: Hip-hop, esthétique et politique* sous la direction du Journal Rappé.

Tabara Korka s'intéresse particulièrement aux arts de la performance comme pratique émancipatrice. Ses axes de recherches comprennent entre autres le discours des femmes dans le hip-hop et les luttes portées par les militantes dans la trajectoire politique et historique du Sénégal. Elle vit et travaille à Dakar.

Tabara Korka graduated from Madiba Institute of ISM Group in Political Science and International Relations. She discussed the 'presence-absence' of women in politics in Senegal in the collective book *Politisez-vous!* For the 13<sup>th</sup> edition of Dak'art – Biennale of contemporary African art in Dakar, she worked for the OFF Commission and participated in the performative exhibition *maGma* with other women under the artistic direction of Béatrice Huet and Sophie Le Hire. She also undertook a series of noise recordings of the city of Dakar to explore the idea that 'noise is language' for *Collectif On est malade* founded with Freya Edmondes during RAW Académie Session 3 *The Five Elements: Hip hop, aesthetics and politics* directed by Journal Rappé.

Tabara Korka is particularly interested in the performing arts as an emancipatory practice. Her research interests include women's discourse in hip hop and the struggles fought by activists in the political and historical trajectory of Senegal. She lives and works in Dakar.

## Anna Karima Wane

Assistante en Communication  
Communication Assistant



Anna Karima Wane est une jeune diplômée de l'Université de Yale, où elle a étudié l'art, le film en particulier. Depuis qu'elle a fini ses études, elle a travaillé en tant qu'assistante en studio et vidéaste. Elle s'intéresse aux questions de genre et du corps.

Anna Karima Wane is a young graduate from Yale University, where she pursued a degree in art, specifically filmmaking. Since graduating, she has worked as a studio assistant and a freelance video maker. She is currently interested in ideas of gender and the body.

## Infos pratiques

### Quelles sont les dates prévues de la session ?

Nous allons démarrer le lundi 28 octobre et terminer le vendredi 13 décembre 2019.

### Où aura lieu la session ?

La session se déroulera principalement au centre RAW Material Company, situé à la Zone B villa 2A, Dakar.

Vous trouverez d'avantage d'informations sur notre site Web : [www.rawmaterialcompany.org](http://www.rawmaterialcompany.org)

Indications à fournir au chauffeur de taxi : **Mairie du Point E**

## Practical Info

### When will the session begin and end?

We will begin on Monday 28<sup>th</sup> October and end on Friday 13<sup>th</sup> December 2019.

### Where will the session take place?

The session will mostly be taking place at RAW Material Company, located at Zone B villa 2A, Dakar.

More information can be found on our website: [www.rawmaterialcompany.org](http://www.rawmaterialcompany.org)

Taxi indication: **Mairie du Point E**

**RAW Material Company**  
[info@rawmaterialcompany.org](mailto:info@rawmaterialcompany.org)  
Tel: (+221) 33 864 02 48







JOHANN  
JACOBS  
MUSEUM

