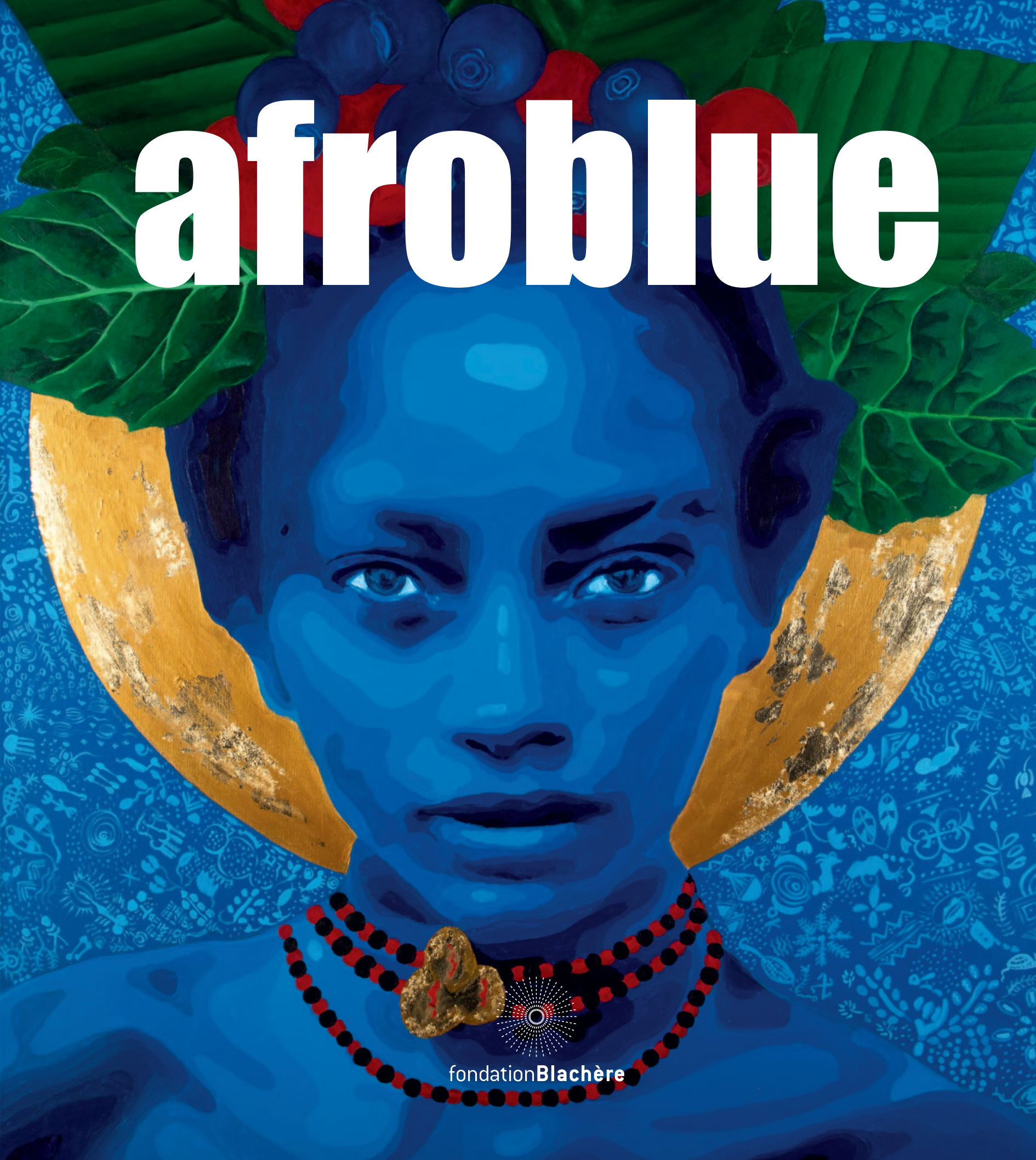


afroblue

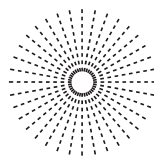


fondation **Blachère**

afroblue

exposition

Fondation Blachère - Centre d'Art
9 avril - 19 septembre 2026



fondation **Blachère**

À Jean-Paul Blachère,
dont le regard bleu perçant
savait nous révéler,
nous faire grandir
et nous transformer.

Un grand merci.

Afroblue

Usages du bleu dans les créations contemporaines d'Afrique

Il est des couleurs qui ne se laissent ni circonscrire par un nom, ni contenir dans une nuance. Elles excèdent les catégories, traversent les langues, s'attachent à la peau autant qu'à la mémoire, s'inscrivent dans les gestes, les matières, les rites et les paysages. Afroblue est née de cette intuition première: le bleu n'est pas ici un simple chapitre de la palette, mais une expérience personnelle.

Le projet trouve son origine dans un double mouvement. D'une part, l'édition 2024 de la Biennale de Dakar qui, en observatoire privilégié de la vitalité et de la diversité de la création contemporaine africaine, a révélé, avec une évidence presque inattendue, l'importance que nombre d'artistes accordaient à cette couleur dans leur pratique artistique, à ce qu'elle leur évoque, de la mer, des mémoires et des traditions. D'autre part, la Collection Blachère, constituée depuis près de vingt ans, qui offrait déjà un vaste corpus d'œuvres où le bleu affleurait comme une présence insistante.

De cette convergence est née l'idée d'une exposition qui ne serait ni une histoire du bleu en Afrique, ni une anthologie thématique, mais une enquête sensible sur les usages, les absences et les devenirs d'une couleur pensée depuis le continent et ses diasporas.

Dans l'historiographie occidentale, le bleu, d'un point de vue physique, correspond à « une région du spectre visible dont les longueurs d'onde se situent approximativement entre 450 et 495 nanomètres. Il ne constitue pas une propriété intrinsèque des objets, mais une sensation visuelle produite par l'interaction entre la lumière, la surface et le système visuel humain ». Comme le rappelle le Professeur Michel Pastoureau (*Bleu histoire d'une couleur* Ed. Seuil, 2023) il a souvent été raconté comme une conquête: pigment rare devenu précieux, couleur du sacré, puis de la modernité picturale, jusqu'à l'icône monochrome. Ma propre formation d'historienne de l'art contemporain me ramenait spontanément à Yves Klein et à ses champs d'outremer, à une conception scientifique, presque absolue, de la couleur.

Très vite, face, d'un côté, à une bibliographie abondante consacrée au bleu en Occident - de Michel Pastoureau à John Gage, des théories de la couleur aux mythologies modernes du monochrome - et, de l'autre, à la rareté des travaux souvent anthropologiques portant spécifiquement sur le bleu dans les sociétés africaines, où la place du rouge, noir et blanc se révèle plus importante, un questionnement s'est imposé. Qu'en est-il lorsque l'on déplace le regard ? Quelle est la généalogie du bleu dans d'autres récits, d'autres traditions, d'autres sociétés ?

Cette recherche a dû se transformer en un véritable travail d'écoute et de questionnement auprès des artistes. Cette absence relative ne relève pas d'un simple hasard éditorial: elle souligne combien cette couleur demeure un angle mort de l'historiographie de l'art et de l'anthropologie chromatique. Une telle lacune n'est pas anodine. Elle révèle les limites d'une histoire des couleurs longtemps construite depuis un regard occidental et rend

Afroblue

The use of blue in contemporary art of Africa

There are colours that cannot be defined by a name or contained within a shade. They transcend categories, cross languages, attach themselves to the skin as much as to memory, and are inscribed in gestures, materials, rituals and landscapes. Afroblue was born from this initial intuition: blue is not simply a colour on the palette, but a personal experience.

The project has its origins in a dual movement. On the one hand, the 2024 edition of the Dakar Biennale, which, as a privileged observatory of the vitality and diversity of contemporary African creation, revealed, with almost unexpected clarity, the importance that many artists attached to this colour in their artistic practice, to what it evoked for them, from the sea to memories and traditions. On the other hand, the Blachère Collection, built up over nearly twenty years, already offered a vast corpus of works in which blue appeared as an insistent presence. This convergence gave rise to the idea of an exhibition that would be neither a history of blue in Africa nor a thematic anthology, but rather a sensitive investigation into the uses, absences and futures of a colour conceived from the continent and its diasporas.

In Western historiography, blue, from a physical point of view, corresponds to "a region of the visible spectrum with wavelengths ranging from approximately 450 to 495 nanometres. It is not an intrinsic property of objects, but a visual sensation produced by the interaction between light, surface and the human visual system". As Professor Michel Pastoureau (*Bleu histoire d'une couleur*, Ed. Seuil, 2023) points out, it has often been described as a conquest: a rare pigment that became precious, the colour of the sacred, then of pictorial modernity, until it became the iconic monochrome. My own training as a contemporary art historian spontaneously brought me back to Yves Klein and his ultramarine fields, to a scientific, almost absolute conception of colour.

Very quickly, faced on the one hand with an abundant bibliography devoted to blue in the West - from Michel Pastoureau to John Gage, from colour theories to modern mythologies of monochrome - and on the other hand with the scarcity of often anthropological works specifically on blue in African societies, where the place of red, black and white is more important, a question arose. What happens when we shift our gaze? What is the genealogy of blue in other narratives, other traditions, other societies?

This research had to be transformed into a process of listening to and questioning artists. This relative absence is not simply a matter of editorial chance: it highlights how much this colour remains a blind spot in the historiography of art and chromatic anthropology. Such a gap is not insignificant. It reveals the limitations of an history of colours, long constructed from a Western perspective, makes a project like Afroblue all the more necessary. The exhibition was therefore designed as an open-ended aesthetic, cultural and critical investigation. We asked most of the invited artists deliberately simple questions: what place does blue occupy in your practice? How do you produce it? What is the name of this colour in your

d'autant plus nécessaire un projet comme Afroblue. Ainsi l'exposition s'est construite comme une enquête ouverte à la fois esthétique, culturelle et critique. À la plupart des artistes invités, nous avons posé des questions volontairement simples: quelle place le bleu occupe-t-il dans votre pratique ? Comment le produisez-vous ? Quel est le nom de cette couleur dans votre langue ou votre pays d'origine ? Est-il une évidence, une ressource, ou au contraire une absence ?

De ces échanges est apparu un constat essentiel: le bleu ne se définit plus seulement par ce qu'il donne à voir, mais par ce qu'il rend possible, les liens qu'il tisse, les mémoires qu'il active, les transformations qu'il opère. Issus de contextes, de matières et d'histoires différentes, il n'existe pas un bleu mais une multiplicité: bleu indigo ou adire des traditions textiles, bleu touareg des étoffes sahariennes, bleu égyptien ou lapis-lazuli des pigments anciens, bleu Majorelle, bleu fassi, cobalt, les bleus minéraux, azurite, sodalite, turquoise, ou les bleus contemporains des néons, des plastiques, le bleu de la lumière des écrans. À ces nuances matérielles s'ajoutent des bleus vernaculaires dont la définition est propre à chaque culture. Autant de désignations qui révèlent que la couleur n'est jamais stable mais toujours située.

Un échange, en particulier, a cristallisé cette prise de conscience. Interrogeant mon grand-oncle Noudjingar, au Tchad, dans le cadre d'une réflexion nourrie par ma double identité française et tchadienne, je lui demandai si la langue Mbaye possédait un mot précis pour désigner le bleu. Sa réponse fut sans appel: « Non. Le jaune existe, c'est la couleur de la farine de néré, le blanc, celui du mil, le rouge, celui du sang. J'ai beau chercher, le bleu n'existe pas vraiment, parce qu'il n'est pas utile. » Il entendait par là que le bleu, dépourvu de fonction sociale ou économique identifiable, serait resté sans nom.

Comment parler d'une couleur absente de sa propre langue ? Cette anecdote, loin d'être marginale, révèle la profondeur d'un relativisme chromatique: une couleur n'est jamais universelle. Elle dépend des usages, des milieux, des savoir-faire et des imaginaires qui la rendent nécessaire.

Afroblue ne cherche donc pas à imposer un récit, mais à ouvrir un dialogue. Que révèlent les usages contemporains du bleu dans la création africaine et diasporique du XXI^{ème} siècle sur les transformations actuelles des pratiques, des mémoires et des imaginaires, et comment cette couleur, pensée depuis ces territoires, devient-elle un langage situé et une force critique capable d'ouvrir de nouveaux espaces esthétiques et politiques ?

Réunissant trente-huit artistes d'Afrique et de ses diasporas, et élargissant pour la première fois son corpus aux territoires caribéens et la scène française, l'exposition propose un déplacement du regard: quitter l'idée d'une couleur comme donnée stable et purement visuelle, pour entrer dans une compréhension élargie où la couleur devient matière, surface, technique, rituel, économie, parfois même absence. Le bleu peut ici recouvrir, effacer, révéler; il ne se contente pas d'habiter la surface, il devient surface. Il s'insinue dans le textile, la photographie, la vidéo, la peinture, l'installation, jusqu'au seuil où il se confond avec une peau, un reflet, une teinture.

Il parle des corps et des esprits, de l'eau et du temps, des routes visibles et des liens invisibles entre les territoires et leurs ailleurs. L'exposition se déploie en trois temps: être bleu, faire le bleu et habiter le bleu.

language or country of origin? Is it an obvious choice, a resource, or, on the contrary, an absence?

These exchanges revealed an essential observation: blue is no longer defined solely by what it shows, but by what it makes possible, the connections it forges, the memories it activates, the transformations it brings about.

Coming from different contexts, materials and histories, there is not one blue but a multiplicity: indigo blue or adire from textile traditions, Tuareg blue from Saharan fabrics, Egyptian blue or lapis lazuli from ancient pigments, Majorelle blue, Fassi blue, cobalt, mineral blues, azurite, sodalite, turquoise, or contemporary blues from neon lights, plastics, and the blue light of screens. Added to these material nuances are vernacular blues, each with its own definition in each culture. So many designations reveal that colour is never stable but always situated.

One conversation in particular crystallised this realisation. While interviewing my great-uncle Noudjingar in Chad, as part of a reflection fuelled by my dual French and Chadian identity, I asked him if the Mbaye language had a specific word for blue. His answer was unequivocal: "No. Yellow exists, it is the colour of néré flour, white is the colour of millet, red is the colour of blood. No matter how hard I search, blue does not really exist, because it is not useful." By this he meant that blue, having no identifiable social or economic function, had remained nameless.

How can one talk about a colour that is absent from one's own language? This anecdote, far from being marginal, reveals the depth of chromatic relativism: a colour is never universal. It depends on the uses, environments, skills and imaginations that make it necessary.

Afroblue therefore does not seek to impose a narrative, but to open a dialogue. What do contemporary uses of blue in 21st-century African and diasporic creation reveal about current transformations in practices, memories and imaginations, and how does this colour, conceived from these territories, become a situated language and a critical force capable of opening up new aesthetic and political spaces?

Bringing together thirty six artists from Africa and its diasporas, and expanding its scope for the first time to include the Caribbean and the French scene, the exhibition offers a shift in perspective: moving away from the idea of colour as a stable and purely visual given, towards a broader understanding where colour becomes matter, surface, technique, ritual, economy, and sometimes even absence. Here, blue can cover, erase, reveal; it does not merely inhabit the surface, it becomes the surface. It insinuates itself into textiles, photography, video, painting and installation, to the point where it merges with skin, reflection and dye. It speaks of bodies and minds, water and time, visible roads and invisible links between territories and their elsewhere. The exhibition unfolds in three stages: being blue, making blue and inhabiting blue.

Être bleu: le corps identitaire

Stacey Gillian Abe, Gideon Appah, Moufouli Bello, Bruce Clarke, Isabelle D., Tamsir Dia, Beya Gille Gacha, Romuald Hazoumè, Kenmore Maruta, Evans Mbugua, Jean-David Nkot, Boris Nzebo, Oluwole Omofemi, Boluwatife Oyediran.

Le premier corpus, Le corps identitaire, envisagé sous le prisme des études postcoloniales, explore les dimensions identitaires, politiques et sensibles de la couleur. Ici, le bleu ne recouvre pas le corps: il le transforme. Être bleu devient une condition instable, une figure en mutation où se croisent récits de migration, mémoires coloniales, expériences intimes et spiritualités réactivées. Le bleu y devient un lieu où les origines se rejouent et où s'inventent d'autres devenirs possibles.

Dans ce dialogue chromatique, le corps bleu apparaît comme un motif central et une couleur critique. Il reconfigure le regard porté sur le corps noir, interroge son invisibilisation historique et révèle les systèmes de pouvoir qui ont façonné sa représentation.

Le bleu évoque autant la profondeur méditative que la distance imposée, la protection que l'effacement. Il convoque des strates historiques contradictoires : le bleu des pigments précieux et des iconographies sacrées, mais aussi celui des uniformes, du travail contraint, des dispositifs de contrôle et des récits coloniaux.

Chez les artistes réunis dans ce corpus, le bleu agit comme un opérateur de déplacement. Il altère la carnation, suspend les corps dans des états intermédiaires entre présence et retrait, affirmation et vulnérabilité.

Il peut révéler un état psychologique, traduire une fatigue sociale, une mélancolie ou une résistance silencieuse ; il peut aussi fonctionner comme une seconde peau protectrice, un espace mental où le sujet se reconquiert. Le corps bleu apparaît alors à la fois intime et politique, traversé par les histoires collectives autant que par les expériences individuelles. Il produit de nouvelles narrations, et signale parfois les marques laissées sur les corps par l'exploitation économique ou les violences environnementales, rappelant que la couleur peut aussi être le symptôme d'un monde en transformation.

Dans Le corps identitaire, ce nouvel épiderme agit pour révéler des états, des tensions et des souverainetés nouvelles, faisant du corps un territoire où se négocient mémoire, identité et possibilité d'existence.

Faire le bleu: gestes hérités et innovation

Ifeoma U. Anyaeji, Wim Botha, Collectif Bogoké, Viyé Diba, Retha Erasmus, Lou Escobar, Aboubakar Fofana, William Kachinjika, Abdoulaye Konaté, Fatime Zahra Morjani.

Le deuxième corpus, Gestes hérités et innovations, interroge le bleu comme savoir-faire, comme langage et comme pratique en transformation. Le bleu change ainsi de statut. Il n'est plus seulement une couleur, mais un état de la matière en devenir qui naît d'un geste. Teindre, coudre, tresser, assembler, exposer à la lumière ou activer un dispositif technique deviennent autant de manières de faire le bleu. Indigo, pratiques tinctoriales, recettes

Being blue: the body as identity

Stacey Gillian Abe, Gideon Appah, Moufouli Bello, Bruce Clarke, Isabelle D., Tamsir Dia, Beya Gille Gacha, Romuald Hazoumè, Kenmore Maruta, Evans Mbugua, Jean-David Nkot, Boris Nzebo, Oluwole Omofemi, Boluwatife Oyediran.

The first corpus, The Body of Identity, viewed through the prism of post-colonial studies, explores the identity, political and sensitive dimensions of colour. Here, blue does not cover the body: it transforms it. Being blue becomes an unstable condition, a changing figure where narratives of migration, colonial memories, intimate experiences and reactivated spiritualities intersect. Blue becomes a place where origins are replayed and other possible futures are invented.

In this chromatic dialogue, the blue body appears as a central motif and a critical colour. It reconfigures the way we view the black body, questions its historical invisibility and reveals the systems of power that have shaped its representation. Blue evokes meditative depth as much as imposed distance, protection as much as erasure. It conjures up contradictory historical layers: the blue of precious pigments and sacred iconography, but also that of uniforms, forced labour, control mechanisms and colonial narratives.

For the artists featured in this collection, blue acts as a displacement operator. It alters skin tone, suspending bodies in intermediate states between presence and withdrawal, affirmation and vulnerability. It can reveal a psychological state, convey social fatigue, melancholy or silent resistance; it can also function as a protective second skin, a mental space where the subject can reclaim themselves. The blue body thus appears both intimate and political, traversed by collective histories as much as by individual experiences. It produces new narratives and sometimes signals the marks left on bodies by economic exploitation or environmental violence, reminding us that colour can also be a symptom of a world in transformation.

In Le corps identitaire, this new epidermis acts to reveal new states, tensions and sovereignties, making the body a territory where memory, identity and the possibility of existence are negotiated.

Making the blue: inherited gestures and innovation

Ifeoma U. Anyaeji, Wim Botha, Bogoké Collective, Viyé Diba, Retha Erasmus, Lou Escobar, Aboubakar Fofana, William Kachinjika, Abdoulaye Konaté, Fatime Zahra Morjani.

The second corpus, Inherited Gestures and Innovations, examines blue as a skill, a language and a practice in transformation. Blue thus changes status. It is no longer just a colour, but a state of matter in the making that arises from a gesture. Dyeing, sewing, weaving, assembling, exposing to light or activating a technical device become ways of making blue. Indigo, dyeing practices, handed-down recipes and patient gestures interact with

transmises et gestes patients dialoguent avec les outils numériques, le design contemporain et les manipulations actuelles de l'image et de la matière.

Au cœur de ce corpus se trouve la question de la transmission, notamment celle de la culture de l'indigo. Parmi les quelque huit cents espèces recensées à travers le monde, plus de six cents sont présentes en Afrique.

Aujourd'hui devenue peu répandue, la culture de *Indigofera arrecta* concerne un arbuste qui pousse principalement dans les régions sahéliennes. La mise en préparation des cuves d'indigo demande environ une semaine: le compost d'indigo est associé à de l'eau et à des cendres de mil, puis le mélange est remué avec soin chaque jour. Ce processus délicat repose sur le développement naturel de bactéries, comparable à un élevage vivant qui exige attention et patience. Les cuves arrivées à maturité, âgées de huit à neuf mois, permettent d'obtenir des teintes subtiles, tandis que les cuves plus jeunes produisent des bleus plus profonds et intenses.

Le geste ancien persiste, se déplace et se reconfigure. Les savoir-faire liés à l'indigo ne sont pas envisagés comme des traditions figées, mais comme des pratiques vivantes, capables d'évoluer et d'absorber les mutations du présent.

Certaines pratiques réactivent directement des techniques historiques. Le cyanotype, en constitue un exemple significatif: procédé photographique ancien fondé sur l'action de la lumière, il réintroduit le bleu comme résultat d'un processus chimique et temporel. L'image y apparaît par révélation progressive, inscrivant la couleur dans une relation directe entre matière, lumière et durée. Ce retour à la technique n'est pas nostalgique, il ouvre de nouvelles formes d'écriture contemporaines du bleu, où la photographie rejoint le geste artisanal.

Parallèlement, de nouveaux gestes de création émergent. Le bleu se fabrique aujourd'hui à partir de fibres synthétiques, de plastiques recyclés, de fils lumineux ou de procédés technologiques. Il se manifeste dans la lumière artificielle, dans les écrans et dans les matières industrielles réappropriées. Ces formes contemporaines ne remplacent pas les pratiques anciennes, elles en prolongent la logique. Comme la teinture autrefois, elles transforment une matière brute en surface sensible, révélant une nouvelle symbolique du bleu liée aux circulations globales, aux enjeux écologiques et aux environnements numériques.

La carte blanche confiée à Wim Botha, présentée à l'étage, constitue un point de bascule au sein de ce corpus. Son projet déplace la question du geste vers celle de la perception et de la fabrication du réel lui-même. En associant matériaux industriels, verre bleu et lumière néon, l'artiste fait du bleu une énergie active plutôt qu'une surface colorée. L'espace devient un lieu d'expérimentation où la couleur se manifeste comme phénomène physique, mental et philosophique. Cette installation prolonge les gestes hérités vers une dimension spéculative: le bleu n'y est plus seulement produit, il est activé, traversant la matière et le regard.

digital tools, contemporary design and current manipulations of image and matter.

At the heart of this corpus lies the question of transmission, particularly that of indigo cultivation. Of the approximately 800 species identified worldwide, more than 600 are found in Africa. Nowadays, the cultivation of *Indigofera arrecta*, a shrub that grows mainly in the Sahelian regions, has become rare. Preparing the indigo vats takes about a week: indigo compost is mixed with water and millet ash, and the mixture is stirred carefully every day. This delicate process relies on the natural development of bacteria, comparable to a living culture that requires attention and patience. The mature vats, aged eight to nine months, produce subtle shades, while younger vats produce deeper, more intense blues. The ancient practice persists, shifts and reconfigures itself. Indigo-related skills are not seen as fixed traditions, but as living practices, capable of evolving and absorbing the changes of the present.

Certain practices directly revive historical techniques. Cyanotype is a significant example of this: an ancient photographic process based on the action of light, it reintroduces blue as the result of a chemical and temporal process. The image appears through gradual development, establishing a direct relationship between matter, light and time. This return to the technique is not nostalgic; it opens up new forms of contemporary expression of blue, where photography meets craftsmanship.

At the same time, new creative gestures are emerging. Today, blue is made from synthetic fibres, recycled plastics, luminous threads or technological processes. It manifests itself in artificial light, screens and reappropriated industrial materials. These contemporary forms do not replace ancient practices, but extend their logic. Like dyeing in the past, they transform raw materials into sensitive surfaces, revealing a new symbolism of blue linked to global circulation, ecological issues and digital environments.

The carte blanche given to Wim Botha, presented upstairs, marks a turning point within this body of work. His project shifts the focus from gesture to perception and the construction of reality itself. By combining industrial materials, blue glass and neon light, the artist transforms blue into an active energy rather than a coloured surface. The space becomes a place of experimentation where colour manifests itself as a physical, mental and philosophical phenomenon. This installation extends inherited gestures into a speculative dimension: blue is no longer simply produced, it is activated, passing through matter and the gaze.

Habiter le bleu: les éléments naturels

Sokey Eдорh, Arnold Fokam, Ablade Glover, Kudzanai-Violet Hwami, Goddy Leye, Louisa Marajo, Zineb Mezzour, Samuel Nnorom, Nyaba Léon Ouédraogo, Moustapha Baïdi Oumarou, Ghizlane Sahli, Maya-Inès Touam.

Ouvrons le troisième corpus sur une question familière au français: la terre est-elle bleue comme une orange? Formule paradoxale qui rappelle que le bleu, avant d'être une couleur, est une expérience du monde. Nos représentations scolaires ont longtemps associé le bleu à la planète elle-même, à la mer et au ciel. Ici, il est envisagé non comme décor mais comme milieu. Les œuvres réunies dans ce corpus explorent un bleu qui prend naissance dans l'eau, la pluie, l'air, le pigment et les cycles naturels, y devenant force active: flux, traversée, seuil géographique et symbolique, espace de transformation où se rencontrent écologies, cosmologies et récits diasporiques.

Dans ces pratiques, le bleu ne recouvre pas la nature, il en procède. Il apparaît comme un état, celui du fluide, du mouvant, de ce qui échappe à la fixité. Eau, mer, ciel ou matière pigmentaire constituent autant de formes d'apparition de la couleur. Le bleu peut y être perçu comme un pigment originel, parfois associé à une dimension spirituelle ou divine, révélant les transformations invisibles du vivant. Il accompagne les cycles biologiques, les métamorphoses lentes, les phénomènes d'érosion, de disparition ou de régénération. La nature n'y est jamais neutre: elle est habitée, traversée de forces, de croyances et de mémoires.

Ce corpus accorde une place importante aux relations entre environnement et perception. Le bleu devient un espace sensible, un ressenti autant qu'un paysage. Il évoque les rivages, les zones de passage, les plages comme nouveaux territoires de rencontre. Parfois en échos aux œuvres d'Henri Matisse, le bleu agit comme une surface unificatrice qui simplifie le monde pour en révéler le rythme, le mouvement et la présence essentielle des formes. Les imaginaires animistes et les cosmologies africaines y affleurent, rappelant que les éléments naturels ne sont pas inertes mais porteurs d'énergies, de récits et de présences. Le bleu agit alors comme un langage commun reliant les corps aux écosystèmes, et les histoires individuelles aux dynamiques du vivant.

À travers ces œuvres, habiter le bleu signifie habiter un monde en transformation. La couleur devient une manière de penser l'écologie non comme un thème, mais comme une condition d'existence, où la fragilité des milieux naturels dialogue avec les déplacements humains et les mémoires collectives. Le bleu n'est plus seulement regardé: il est traversé, éprouvé, vécu.

En 2016, pour la Biennale de Dakar intitulée *La Cité dans le jour bleu* (The City in the Blue Day), Simon Njami empruntait à Léopold Sédar Senghor l'image d'un bleu comme horizon à construire, un espace de projection plutôt qu'une couleur fixe. Cette intuition résonne avec *Afroblue*. Car parler du bleu dans l'art contemporain d'Afrique revient moins à définir une esthétique qu'à ouvrir un champ de possibles, à déplacer les regards et à désapprendre les récits hérités. Comme l'écrit Simon Njami, « il est impossible de parler de

Inhabiting blue: natural elements

Sokey Eдорh, Arnold Fokam, Ablade Glover, Kudzanai-Violet Hwami, Goddy Leye, Louisa Marajo, Zineb Mezzour, Samuel Nnorom, Nyaba Léon Ouédraogo, Moustapha Baïdi Oumarou, Ghizlane Sahli, Maya-Inès Touam.

Let us open the third corpus with a question familiar to French speakers: is the earth blue like an orange? This paradoxical phrase reminds us that blue, before being a colour, is an experience of the world. Our school lessons have long associated blue with the planet itself, the sea and the sky. Here, it is considered not as a backdrop but as an environment. The works brought together in this corpus explore a blue that originates in water, rain, air, pigment and natural cycles, becoming an active force: flow, crossing, geographical and symbolic threshold, space of transformation where ecologies, cosmologies and diasporic narratives meet.

In these practices, blue does not cover nature, it proceeds from it. It appears as a state, that of fluidity, of movement, of that which escapes fixity. Water, sea, sky or pigmentary matter are all forms in which colour appears. Blue can be perceived as an original pigment, sometimes associated with a spiritual or divine dimension, revealing the invisible transformations of living things. It accompanies biological cycles, slow metamorphoses, phenomena of erosion, disappearance or regeneration. Nature is never neutral: it is inhabited, traversed by forces, beliefs and memories.

This body of work places significant emphasis on the relationship between environment and perception. Blue becomes a sensitive space, a feeling as much as a landscape. It evokes shores, transit areas and beaches as new territories for encounters. Sometimes echoing the works of Henri Matisse, blue acts as a unifying surface that simplifies the world to reveal its rhythm, movement and the essential presence of forms. Animist imaginaries and African cosmologies surface, reminding us that natural elements are not inert but carriers of energies, narratives and presences. Blue thus acts as a common language connecting bodies to ecosystems, and individual stories to the dynamics of life.

Through these works, inhabiting blue means inhabiting a world in transformation. Colour becomes a way of thinking about ecology not as a theme, but as a condition of existence, where the fragility of natural environments interacts with human movements and collective memories. Blue is no longer just something to be looked at: it is traversed, experienced, lived.

In 2016, for the Dakar Biennale entitled *La Cité dans le jour bleu* (The City in the Blue Day), Simon Njami borrowed from Léopold Sédar Senghor the image of blue as a horizon to be constructed, a space for projection rather than a fixed colour. This intuition resonates with *Afroblue*. For talking about blue in contemporary African art is less about defining an aesthetic than about opening up a field of possibilities, shifting perspectives and unlearning inherited narratives. As Simon Njami writes, "it is impossible to talk about Africa in the conventional terms of the art world or academia, as it has long been projected as a space of fantasy, laden with images, fears and external desires. Therefore, telling the story of Africa requires a shift in perspective, a critical re-reading of the past and a questioning

l'Afrique dans les termes convenus du monde de l'art ou de l'académie, tant celle-ci a longtemps été projetée comme un espace de fantasmes, chargé d'images, de peurs et de désirs extérieurs. Dès lors, raconter l'Afrique suppose un déplacement du regard, une relecture critique du passé et une remise en question de ce que l'on croit savoir ».

Dix ans plus tard, le bleu apparaît alors comme un espace de contemporanéité: une couleur traversée de mémoires, de circulations et de transformations, où se rencontrent corps, gestes et éléments. Comme la musique dont l'exposition emprunte le titre, il possède ses rythmes, ses intensités et ses silences et continue d'inventer, au présent, de nouvelles manières d'habiter le monde.

Les usages contemporains du bleu dans la création africaine et diasporique du XXI^{ème} siècle révèlent moins une esthétique commune qu'un déplacement du regard. Le bleu n'y apparaît plus comme une couleur universelle ou neutre, mais comme un langage situé, façonné par des histoires, des matières et des expériences singulières. À travers les corps, les gestes et les éléments, il rend visibles les transformations des pratiques artistiques contemporaines. Pensé depuis de nouveaux territoires, le bleu devient une force critique. Il interroge les récits hérités, déplace les représentations du corps et du paysage, et ouvre des espaces où peuvent coexister mémoire et invention, tradition et expérimentation. Ainsi, le bleu ne se donne pas comme une réponse, mais comme une possibilité se faisant l'horizon d'un monde qui se recompose.

Joana Danimbe

of what we think we know".

Ten years later, blue appears as a space of contemporaneity: a colour imbued with memories, movements and transformations, where bodies, gestures and elements come together. Like the music from which the exhibition borrows its title, it has its own rhythms, intensities and silences, and continues to invent new ways of inhabiting the world in the present.

Contemporary uses of blue in 21st-century African and diasporic art reveal less a common aesthetic than a shift in perspective. Blue no longer appears as a universal or neutral colour, but as a situated language, shaped by unique histories, materials and experiences. Through bodies, gestures and elements, it makes visible the transformations in contemporary artistic practices. Conceived from new territories, blue becomes a critical force. It questions inherited narratives, shifts representations of the body and landscape, and opens up spaces where memory and invention, tradition and experimentation can coexist. Thus, blue does not present itself as an answer, but as a possibility that becomes the horizon of a world that is being recomposed.

Joana Danimbe

Bibliographie

A. Ouvrages

- BATCHELOR, David. Chromophobia. London : Reaktion Books, 2000. ISBN 978-1861890740.
- BIANU, Zéno. Petit éloge du bleu. Paris : Gallimard, coll. Folio, 2025. ISBN 978-2-07-311743-4.
- BLIER, Suzanne Preston. African Vodun: Art, Psychology, and Power. Chicago: University of Chicago Press, 1995. ISBN 978-0226058610.
- DAVIES, W. V. (éd.). Colour and Painting in Ancient Egypt. London: British Museum Press, 2001.
- EASTAUGH, Nicholas ; WALSH, Valentine ; CHAPLIN, Tracey ; SIDDALL, Ruth. The Pigment Compendium: A Dictionary of Historical Pigments. Oxford: Elsevier / Butterworth-Heinemann, 2004.
- GÉRIMONT, Patricia. Teinturiers à Bamako : quand la couleur sort de sa réserve. Paris: Ibis Press, 2008. ISBN 9782910728823.
- GILLOW, John. Textiles africains: couleur et créativité à l'échelle d'un continent. Paris: Thames & Hudson, 2003. ISBN 9782878112382.
- GLISSANT, Édouard. Poétique de la Relation. Paris: Gallimard, 1990. ISBN 9782070707454.
- GUTIERREZ, Manuel (dir.) ; BALLINGER, Michèle; BURATTI, Mathilde; VALENTIN, Manuel. Les couleurs dans les arts d'Afrique: de la Préhistoire à nos jours. Paris: Archives contemporaines, 2016. ISBN 9782813002396.
- KEGAN, John. The Mbay language of Chad [audiobook]. Dallas: SIL International, 1995.
- KASFIR, Sidney Littlefield. Contemporary African Art. London: Thames & Hudson, 1999.
- MAALOUF, Amin. Les identités meurtrières. Paris: Grasset, 1998. ISBN 978-2246510819.
- PASTOUREAU, Michel. Bleu: histoire d'une couleur. Paris: Éditions du Seuil, 2000. ISBN 9782020204750.
- STICH, Sidra (dir.). Yves Klein. Ostfildern : Hatje Cantz, 1994.
- HA THUC, Caroline (dir.). The Ocean Manifesto. Paris: JBE Books; Fonds Métis, 2025. 328 p. ISBN 978-2-36568-115-5.

B. Catalogues d'exposition / ouvrages collectifs

- BERNADAC, Marie-Laure; NJAMI, Simon (dir.). Africa Remix: l'art contemporain d'un continent. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2005. 339 p. ISBN 2-84426-280-5.
- DIOP, Salimata (dir.). DAK'ART – Biennale de l'art africain contemporain 2024. The Wake – L'Éveil – Xàll wi. Dakar : Biennale de Dakar, 2024. Catalogue d'exposition.
- NJAMI, Simon (dir.). DAK'ART – Biennale de l'art africain contemporain 2016: La Cité dans le jour bleu : Réenchantements. Volume 1. Bielefeld : Kerber Verlag, 2016.
- NJAMI, Simon (dir.). DAK'ART – Biennale de l'art africain contemporain 2016: La Cité dans le jour bleu : Réenchantements. Volume 2. Bielefeld: Kerber Verlag, 2016.

C. Articles scientifiques / textes critiques

- LABI, Kwame Amoah. Art Studies in Ghana: Whose Responsibility? Legon Journal of the Humanities, 2015, vol. 26, p. 99-124. Disponible à l'adresse : <https://www.jstor.org/stable/48816032> (consulté le 6 novembre 2025).
- GRABSKI, Joanna. Viyé Diba's Tout Se Sait: The Affective Experience of Urban Life. Nka: Journal of Contemporary African Art, 2015, no 36, p. 94-107. DOI : <https://doi.org/10.1215/10757163-2914361> (consulté le 4 juillet 2025). Fondation Blachère. « Résidences d'artistes ». En ligne: <https://www.fondationblachere.org> (consulté le 31 mars 2026).

II. Bibliographie par artiste

1. Stacey Gillian Abe (Ouganda)

- Ouvrages / catalogues
- ABE, Stacey Gillian. Shrub-let of Old Ayivu. London : Hurtwood Press ; Unit London, 2023.
- DANIMBE, Joana. Fondation Blachère. Sumegne / Ngaparou 2. Bonniex : Fondation Blachère, 2020. Catalogue d'exposition, 15 octobre 2020 – 13 mars 2021.
- SOUZA, Susana. Burluroux, Odile. The Power of My Hands: Afrique(s) artistes femmes. Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2021.
- Articles / presse
- STEER, Emily. « Stacey Gillian Abe reclaims indigo blue in tender paintings of women ». Artsy, 10 décembre 2025. En ligne : <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-stacey-gillian-abe-reclaims-indigo-blue-tender-paintings-women> (consulté le 7 novembre 2026).
- TAYLOR, Barry. « Why Does Stacey Gillian Abe Choose Indigo? ». Trebuchet Magazine, 15 décembre 2025. En ligne : <https://www.trebuchet-magazine.com/why-does-stacy-gillian-abe-choose-indigo/> (consulté le 8 novembre 2025).
- Ressources en ligne
- Fondation Blachère. « Gillian Abe (Ouganda) ». En ligne : <https://www.fondationblachere.org/residences/gillian-abe-ouganda/> (consulté le 11 novembre 2026).

2. Ifeoma U. Anyaeji (Nigéria)

- Ressources en ligne
- ANYAEJI, I. U. Ifeoma U. Anyaeji. Primo Marella Gallery. En ligne : <https://www.primomarellagallery.com/artists/60-ifeoma-u.-anyaeji/> (consulté le 1er décembre 2025).
- EYENE, Christine. La parole aux femmes : Fondation Blachère, 2014. Catalogue d'exposition, Apt
- Articles / revue de presse
- RECURT, Élisabeth. « Retour sur Af-Flux, biennale transnationale noire ». Vie des arts, no 265, janvier 2022.
- THELIAR-CHARLES, Kessie. « Monde Bossale. Af-Flux Biennale Transnationale Noire ». esse art + opinion, no 104, janvier 2022.

3. Gideon Appah (Ghana)

- Catalogues / ouvrages
- LAVIGNE, Emma (dir.). Corps et âmes. Catalogue d'exposition. Paris : Dilecta, 2025. 240 p.
- Ressources en ligne
- PACE GALLERY. « Gideon Appah ». En ligne : <https://www.pacegallery.com/artists/gideon-appah/> (consulté le 2 décembre 2025).
- PACE GALLERY. « How Busua Beach Inspired Gideon Appah's New Paintings ». YouTube, 19 février 2026. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=vjr9oiY8Z4g&t=11s> (consulté le 1 février 2026).

4. Moufouli Bello (Cameroun)

- Ouvrages / catalogues
- AGNEL, Claude. Toguo, Barthélémy. Homo Planta. Catalogue d'exposition. Fondation Blachère Re-creation, Collection Blachère, 2018.
- CHOPIN, H. (éd.). Révélation ! Art contemporain du Bénin. ADAC ; Fondation Clément, 2024.
- MPANÉ, Aimé ; BERNARDONI, Justine ; DANIMBE, Joana. Re-creation. Catalogue d'exposition Fondation Blachère, Apt, 2021.
- Articles / presse
- MARRESE, Camilla. Phluseum : « Everything Precious Is Fragile: Interview with Azu Nwagbogu, Curator of the First Benin Pavilion at the Venice Biennale [archive] », 16 avril 2024.

THANTAN, Maurice. « À la Biennale de Venise, le “soft power” béninois en majesté », *Jeune Afrique*, Publié le 25 avril 2024.

En ligne : <https://www.jeuneafrique.com/1558611/culture/a-la-biennale-de-venise-le-soft-power-beninois-en-majeste/>.

Sources orales / inédites

DANIMBE, Joana. Entretien par échange de mails avec l'artiste, du 3 au 20 décembre 2025 .

5. Wim Botha (Afrique du Sud)

Catalogues / ouvrages

Danimbe, Joana. Chimères. Catalogue d'exposition. Fondation Blachère, 2023, Bonnieux.

BOTHA, Wim. Solipsis I–V. Texte de Lize van Robbroeck. Cape Town : Stevenson Gallery, Catalogue 69, mars 2013. Softcover, 60 p.

BOTHA, Wim. Still Life with Water. Catalogue d'exposition. Fondation Blachère, 2017. Apt.

6. Bruce Clarke (Afrique du Sud)

CLARKE, Bruce. Dominations. Paris : Homnisphères, 2006. (Collection Savoirs autonomes). ISBN 2-915129-15-0.

Pierre Jaccaud, Boxe Boxe. Catalogue d'exposition. Fondation Blachère. Apt, 2013.

7. Collectif Bogoké (Burkina Faso)

Ressources en ligne

Galerie Mémoire africaine. « Biographie Collectif Bogoké ». En ligne : <https://memoires-africaines.com/bogoke-project-2/> (consulté le 31 octobre 2025).

BARBARIT, Kelly. Entretien par échange de mails, 3 janvier 2026. Document inédit.

8. Isabelle D. (France)

Ouvrages

ISABELLE D. Hanging by a Thread. Bruxelles : Gallery Nosco, 2024. 108 p.

ISBN 978-2-9603618-0-3

Articles / ressources en ligne

Galerie Nosco, « Isabelle D. – From the Bruise ». Gallery Nosco.

En ligne : <https://gallerynosco.com/artist/isabelle-d-artist-gallery/> (consulté le 10 décembre 2025).

« Interview avec Isabelle D. ». *Textile Art Magazine*, 2025. En ligne : <https://www.textile-art-magazine.de/wp-content/dateien/2025/12/Interview-avec-Isabelle-D-pour-le-Textile-Art-Magazine.pdf> (consulté le 4 novembre 2025).

9. Tamsir Dia (Maroc)

Ressources en ligne

BAAB ART. « Tamsir Dia à la Galerie Eureka ». En ligne : <https://www.baabart.com> (consulté le 17 juin 2025).

CONTEMPORARY AND. « Tamsir Dia – Artist profile ».

En ligne : <https://contemporaryand.com> (consulté le 15 décembre 2025).

10. Viyé Diba (Sénégal)

Ouvrages / catalogues

HUCHARD, Ousmane Sow. Viyé Diba : plasticien de l'environnement. Saint-Maur : Sépia ; Dakar : NEAS, 1994. 61 p. ISBN 2-907888-35-8.

Viyé Diba / Moustapha Dimé. Bruxelles : Centre d'art contemporain, 1997. 16 p. Catalogue d'exposition.

Articles scientifiques

GRABSKI, John P. « Viyé Diba's Tout Se Sait: The Affective Experience of Urban Life ». *Nka: Journal of Contemporary African Art*, 2015.

Ressources en ligne

GRABSKI, Joanna. « Viyé Diba ». Oh Gallery Art Basel 2024. En ligne : <https://www.ohgallery.net/private-art-basel-2024> (consulté le 22 décembre 2025).

NDIAYE, Malick. « Talking Object on Dec 4, 21 at the Musée Théodore Monod in

Dakar ». Vidéo YouTube. En ligne :

<https://www.youtube.com/watch?v=5DcmkVjvuUQ> (consulté le 23 septembre 2025).

OH Gallery. « Viyé Diba ». En ligne : <https://www.ohgallery.net/artistes/viye-diba> (consulté le 16 juillet 2026).

Sources orales / inédites

DANIMBE, Joana. Entretien téléphonique avec Viyé Diba, 3 février 2026. Document inédit.

11. Sokey Edoth (Togo)

Ouvrages / catalogues

DANIMBE, Joana. Bandiagara. Catalogue d'exposition. Fondation Blachère, 2024, 43p.

NJAMI, Simon (dir.). *Africa Remix: Contemporary Art of a Continent*. Ostfildern : Hatje Cantz, 2005.

MALVOISIN, Armelle. Sokey Edoth – La Terre aux hommes bienveillants. Catalogue d'exposition. En ligne : <https://www.calameo.com/read/007349750084bb5ed8ac3> (consulté le 3 mars 2025).

KASFIR, Sidney Littlefield. *Contemporary African Art*. London : Thames & Hudson, 1999.

Ressources en ligne

« Sokey Edoth ». Galerie Christophe Person. Mis en ligne le 20 janvier 2024. En ligne : <https://www.christopheperson.com/artists/127-sokey-edoth/> (consulté le 6 mars 2025).

PALAM, Magnim. « Sokey Edoth ». *Africanah*, 2 janvier 2018.

En ligne : <https://africanah.org/sokey-edoth/> (consulté le 22 avril 2025).

12. Retha Erasmus (Afrique du Sud)

Catalogues

DANIMBE, Joana ; AGNEL, Claude. Chimères. Bonnieux : Fondation Blachère, 2023.

Ressources en ligne

SMAC Gallery. « Retha Erasmus ».

En ligne : <https://smacgallery.com/artists/retha-erasmus/> (consulté le 1 mars 2025).

WHATIFTHEWORLD Gallery. « Retha Erasmus artist profile ». En ligne : <https://whatiftheworld.com/artists/retha-erasmus/> (consulté le 1 mars 2025).

13. Lou Escobar (France)

Ouvrages / références contextuelles

COTTON, Charlotte. « The Photograph as Contemporary Art ». *Tate*. En ligne : <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/photography> (consulté le 3 mars 2025).

DANIMBE, Joana. Ngaparou 3. Catalogue d'exposition. Fondation Blachère, 2023. 42p

Articles / ressources en ligne

TSATSAS, Lou. « Lou Escobar et sa touche hors du commun ». *Fisheye Magazine*, 20 août 2021. En ligne : <https://fisheyemagazine.fr/article/lou-escobar-et-sa-touche-hors-du-commun/> (consulté le 15 juin 2025).

14. Arnold Fokam (Cameroun)

Ouvrages / dossiers

FOKAM, Arnold. Notes personnelles de l'artiste: Mille(s) et une vies : le chant de l'écoulement. Dossier de résidence, archive privée de la Fondation Blachère 2025.

HA THUC, Caroline. *The Ocean Manifesto*. Fonds Métis, 202 HA THUC, Caroline (dir.). *The Ocean Manifesto*. Paris : JBE Books ; Fonds Métis, 2025. 328 p. ISBN 978-2-36568-115-5. 5. 328 p.

Ressources en ligne

Galerie Christophe Person. « Arnold Fokam ». En ligne : <https://www.christopheperson.com/artists/138-arnold-fokam/> (consulté le 1er décembre 2025).

Sources orales / inédites

DANIMBE, Joana. Entretien téléphonique avec Arnold Fokam, 4 décembre 2025. Document inédit.

15. Beya Gille Gacha (France-Cameroun)

Ressources en ligne

AFIKARIS. « Biographie Beya Gille Gacha ». En ligne : <https://afikaris.com/artists/116-beya-gille-gacha/> (consulté le 31 juillet 2025).

Metropolitan Museum of Art. « Throne of Njouteu, Grassfields carver and master beader, late 19th–early 20th century ». En ligne : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search?q=bamileke%20beadwork> (consulté le 8 mars 2025).

Catalogues / ouvrages

Catalogue de la 15e édition de la Biennale de Dakar 2024. The Wake, l'Éveil, le Silage, Xàll Wi. Dakar : Biennale de Dakar, 2024, p. 258-259.

HOUNKPATIN, Nadine et SEROR, Céline (dir.). Memoria : récits d'une autre Histoire. Arles : Actes Sud ; Bordeaux : FRAC Nouvelle-Aquitaine MÉCA, 2021. 109 p. ISBN 978-2-330-14510-1.

16. Ablade Glover (Ghana)

Ouvrages

FOSU, Kojo. 20th Century Art of Africa. Zaria : Gaskiya Corporation, 1986.

Articles / ressources en ligne

Galerie Louis Simone Guirandou. « Ablade Glover, biography ». En ligne : <https://www.louisimoneguirandou.gallery/en/artists/35-ablade-glover/biography/> (consulté le 3 janvier 2025).

LABI, Kwame Amoah. « Ablade Glover and Ghanaian Modernism ». En ligne : <https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/12/labi.pdf> (consulté le 12 juin 2025). information non disponible : revue, année, pagination.

MARLEY, Robert. « Life in Chaos with Professor Ablade Glover Part 1 ». Vidéo YouTube, 22 novembre 2022. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=yxUJydwPzA> (consulté le 10 juin 2025).

17. Romuald Hazoumè (Bénin)

Ouvrages / catalogues

Africa Remix: Contemporary Art of a Continent. Düsseldorf : Museum Kunstpalast ; Ostfildern : Hatje Cantz, 2004.

AGNEL, Claude. Masques. Exposition du 12 juin au 30 septembre 2007. Fondation Blachère, 2007. En ligne : <https://www.fondationblachere.org/expositions/masques/> (consulté le 19 juin 2025).

Note : statut bibliographique exact à confirmer.

DAGEN, Philippe ; GUALDÉ, Krystel. Romuald Hazoumè, Yoruba Universel. Galerie Magnin-A, 2021, Paris.

Ressources en ligne

Encyclopaedia Britannica. « Gnassingbé Eyadéma ». 2026. En ligne : <https://www.britannica.com/biography/Gnassingbe-Eyadema> (consulté le 31 juin 2025).

Galerie Magnin-A. « Biographie Hazoumè ». En ligne : <https://www.magnin-a.com/artists/14-romuald-hazoume/biography/> (consulté le 14 juin 2026).

18. William Kachinjika (Zimbabwe)

Ressources en ligne

MBARE SPACE. « MAS: resident artist William Kachinjika ». En ligne : <https://mbareartspace.com/william-joseph-kachinjika> (consulté le 1 septembre 2025).

KOCSIS, Katica. « William Joseph Kachinjika: My Story Starts with My Grandmother ». Focus on Black Art, 17 décembre 2025. En ligne : <https://www.focusonblackart.com/post/william-joseph-kachinjika-my-story-starts-with-my-grandmother> (consulté le 1 septembre 2025).

Ouvrages contextuels

FONTEIN, Joost. The Politics of the Dead: Burial and Memory in Zimbabwe. Oxford : James Currey, 2011.

Sources orales / inédites

DANIMBE, Joana. Interview de l'artiste William Kachinjika sur son travail en résidence à la Fondation Blachère, enregistrement, mai 2025. Document inédit.

19. Kudzanai Violet Hwami (Zimbabwe)

Ressources en ligne

DRAPER, Jessica. « Kudzanai-Violet Hwami – interview: “How I identify isn't what pushes me to create. I create because I cannot do anything else” ». Studio International, 9 novembre 2019. En ligne :

<https://www.studiointernational.com/index.php/kudzanai-violet-hwami-interview-gasworks-london-venice-biennale-2019> (consulté le 17 juin 2025).

Victoria Miro Gallery. « Artist profile: Kudzanai-Violet Hwami ». En ligne : <https://www.victoria-miro.com/artists/79-kudzanai-violet-hwami/> (consulté le 12 juin 2025).

20. Abdoulaye Konaté (Mali)

Ouvrages / catalogues

BERNADAC, Marie-Laure ; NJAMI, Simon (dir.). Africa Remix : l'art contemporain d'un continent. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2005. 339 p. ISBN 2-84426-280-5.

Ouvrage collectif, Abdoulaye Konaté. Milan : Primo Marella Gallery, 2022.

KONATÉ, Abdoulaye. Abdoulaye Konaté: The World in Textile. Berg en Dal : Afrika Museum, 2013. Catalogue d'exposition.

Ouvrage collectif, La Biennale de Dakar : Pour une esthétique de la création contemporaine africaine; Interview with Adorno of Yacouba Konaté and Valentin Yves Mudimbe. Paris, L'Harmattan, 2009.

FALL, N'Goné . PIVIN, Jean Loup. Anthology of African Art, The Twentieth Century. Revue Noire Editions and New York: DAP, Paris, 2002

Ressources en ligne

Galerie Templon. « Abdoulaye Konaté ». En ligne :

<https://www.templon.com/fr/artistes/abdoulaye-konate/> (consulté le 3 mars 2025).

L'Art-vues. « Montpellier : découvrez Abdoulaye Konaté à l'Espace Dominique Bagouet jusqu'au 10 octobre ». 9 juillet 2021. En ligne : <https://www.lartvues.com/montpellier-abdoulaye-konate-transcende-a-lespace-dominique-bagouet/> (consulté le 3 mars 2025).

Primo Marella Gallery ,Africa Universe, Milan , 2019. En ligne sur : <https://www.meer.com/en/58256-africa-universe> (consulté le 3 mars 2025).

21. Goddy Leye (Cameroun)

Articles / ressources en ligne

Africultures. « En hommage à l'artiste camerounais Goddy Leye, les mots de Didier Schaub et l'article du Journal du Cameroun ». En ligne sur : https://fr.video.search.yahoo.com/yhs/search?fr=yhs-reb-ext_onelaunch&ei=UTF-8&hsimp=yhs (consulté le 13 mars 2025).

22. Louisa Marajo (France-Martinique)

Ressources en ligne

CRAC Occitanie. « Louisa Marajo ». En ligne : <https://crac.laregion.fr/Louisa-Marajo> (consulté le 28 sept 2025).

Site officiel. « About ». En ligne : <https://louisamarajo.com/about/> (consulté le 8 sept 2025).

Tropiques Atrium. « Louisa Marajo – An dlo sargass vire ». En ligne : <https://tropiques-atrimum.fr/spectacle/louisa-marajo-an-dlo-sargass-vire/> (consulté le 28 sept 2025).

HARNAIS, Alexandra.HERBION, Dominique, « L'œil du lézard : Louisa Marajo ». Vidéo YouTube, mai 2019. En ligne :

<https://www.youtube.com/watch?v=Kr5hVlvV6ZI> (consulté le 4 mars 2025).

LISOWSKI, Pauline. Article sur l'exposition de Louisa Marajo, novembre 2020.

En ligne :

http://www.galeriedix9.com/cspdocs/press/files/exposition_louisa_marajo_par_pauline_lisowski_1_1.pdf (consulté le 2 mars 2025).

TOUBAS, Valérie ; GUIONNET, Daniel. Entretien avec Louisa Marajo.

Point Contemporain, no 18. En ligne :

http://www.galeriedix9.com/cspdocs/press/files/revue_point_contemporain_1

8_fusionn.pdf (consulté le 29 sept 2025).

Catalogues / ouvrages

Catalogue de la 15e édition de la Biennale de Dakar 2024. The Wake, l'Éveil, le Silage, Xàll Wi. Dakar : Biennale de Dakar, 2024, p. 267.

MARBOEUF olivier, « Bleu Pays / Blue Land », in STEINBRÜGGE, Bettina ; VILLEZ, Émilie (dir.), Not Fully Human, Not Human At All. Berlin : Archive Books ; Paris : Kadist Art Foundation ; Hamburg : Kunstverein in Hamburg, 2021, p.

Sources orales / inédites

DANIMBE, Joana. Entretien avec l'artiste sur son projet de résidence, échanges de mails, septembre 2025. Document inédit.

23. Kenmore Maruta (Zimbabwe)

Catalogues

KABOV, Valerie ; MAXIM, Gina ; DANIMBE, Joana. Kuvhunura. Catalogue d'exposition. Fondation Blachère, 2024, Bonnieux.

Ressources en ligne

Galerie Christophe Person. « Kenmore Maruta ». En ligne : <https://www.christophe-person.com/artists/146-kenmore-maruta/> (consulté le 31 mars 2026).

Sources orales / inédites

DANIMBE, Joana. Entretien avec Kenmore Maruta, Bonnieux, octobre 2025. Document inédit.

24. Aboubakar Fofana (Mali)

Ouvrages / catalogues

ANGIAMA, Sepake ; BUTCHER, Clare ; EFTHYMIOU, Alkisti ; KATS, Anton ; ZEZO, Amisa (dir.). Aneeducation: Documenta 14. Berlin : Archive Books, 2018. 384 p. ISBN 978-3-943620-80-1.

FOFANA, Aboubakar. Terres et feuilles / Earth and Leaves. Paris : Flammarion, 2020. 128 p. ISBN 2081511789.

Ressources en ligne

MACNAUGHTAN, Johanna. « Aboubakar Fofana ». The Documenta 14 Daybook. En ligne : <https://www.documenta14.de/en/artists/13516/aboubakar-fofana> (consulté le 14 décembre 2025).

Site officiel Aboubakar Fofana. « Arbres à bleu ». En ligne : <https://www.aboubakar-fofana.art/work#/abres-a-bleu> (consulté le 14 décembre 2025)

ZULIAN, Nina. « Aboubakar Fofana: Color as Memory ». Plural. En ligne : <https://www.aboubakarfofana.art/work#/abres-a-bleu> (consulté le 15 décembre 2025).

25. Zineb Mezzour (France-Maroc)

Ressources en ligne

Site officiel. « About » Zineb Mezzour. En ligne : <https://www.zinebmezzour.com/about> (consulté le 31 octobre 2025).

The Shape of Water. Texte / catalogue Myriem Himmich Gallery × 1-54 African Art Fair, 2024. En ligne :

https://www.zinebmezzour.com/_files/ugd/e7c0bc_e5bd1b7215ae46bf9abf5f1b8784c40e.pdf (consulté le 12 decembre 2025).

26. Samuel Nnorom (Nigéria)

MASSING, Jean Michel ; DANIMBE, Joana. Sensibilités Vodou dans l'art contemporain d'Afrique. Catalogue d'exposition. Fondation Blachère, Bonnieux, 2025.

PRIMO MARELLA GALLERY. Samuel Nnorom. Catalogue, 2025. 91 p.

27. Moustapha Baïdi Oumarou (Cameroun)

DANIMBE, Joana. Sumegne / Ngaparou 2. Catalogue d'exposition. Fondation Blachère, 2020.

Sources orales / inédites

DANIMBE, Joana. Entretien par mail avec l'artiste, octobre 2025. Document inédit.

28. Fatime Zahra Morjani (Maroc)

Catalogues

DANIMBE, Joana. Sinon j'oublie. Catalogue d'exposition. Fondation Blachère, Bonnieux, 2025.

Ressources en ligne

Site officiel. « Biographie : Fatime Zahra Morjani ». En ligne : <https://www.fatime-zahramorjani.com/> (consulté le 31 mars 2025).

Sources orales / inédites

DANIMBE, Joana. Entretien avec l'artiste autour de son travail sur les cyanotypes, janvier 2026. Document inédit.

29. Jean David Nkot (Cameroun)

Ouvrages

NKOT, Jean David ; HADJI-MINAGLOU, Michaëla ; NDIKUNG, Bonaventure Soh Bejeng ; BELINGA, Ruth Colette Afane ; NDAKOZE, Arlette-Louise ; AGUDIO, Elena. Human@Condition. Paris : AFIKARIS, 2021. 215 p. ISBN 978-2-9578578-0-7.

Ressources en ligne

AFIKARIS. « Jean David Nkot ». En ligne : <https://afikaris.com/artists/42-jean-david-nkot/> (consulté le 20 août 2024).

Articles / presse

DAGEN, Philippe. « Sélection galerie : Jean-David Nkot chez Afikaris ». Le Monde, 31 mai 2025. (consulté le 19 septembre 2025).

FILIPPI, Laurent. « Afikaris propose la première exposition majeure en France de l'artiste camerounais Jean-David Nkot ». France Info, 1er juillet 2021. (consulté le 19 septembre 2025).

HERVIAUX, Olivier. « Art contemporain africain : Jean-David Nkot expose sa condition humaine à Paris ». Le Monde Afrique, 14 juin 2021. (consulté le 19 septembre 2025).

GUZZO, Paola. « Le Camerounais Jean-David Nkot expose son art contre l'extraction minière en Afrique ». RFI, 27 juin 2021. (consulté le 19 septembre 2025).

RANTRUA, Sylvie. « Jean-David Nkot ou l'art d'explorer la condition humaine ». Le Point, 1er juillet 2021. (consulté le 19 septembre 2025).

30. Oluwole Omofemi (Nigéria)

Ressources en ligne

Galerie OOA. « About Oluwole Omofemi ».

En ligne : <https://ooagallery.com/artists/32-oluwole-omofemi/works/> (consulté le 31 mars 2026).

Catalogues

DAPAAH, Raphael. Oluwole Omofemi, A Woman's Worth. Londres : OOA Gallery, avril 2022. Catalogue d'exposition.

Note : capitalisation harmonisée, prénom à vérifier dans la source.

Sources orales / inédites

DANIMBE, Joana. Interview téléphonique de l'artiste, septembre 2025. Document inédit.

31. Nyaba Léon Ouedraogo (Burkina Faso)

Catalogues / ouvrages

Catalogue de la 15e édition de la Biennale de Dakar 2024. The Wake, l'Éveil, le Silage, Xàll Wi. Dakar : Biennale de Dakar, 2024, p. 82.

Galerie Christophe Person. Portfolio Nyaba Léon Ouedraogo. En ligne : <https://www.christopheperson.com/usr/library/documents/main/artists/120/dossier-nyaba-l-on-ouedraogo-.pdf> (consulté le 1 mars 2025).

Galerie Christophe Person. Mame Coumba Bang. Catalogue d'exposition, 2023.

MICHEL, Nicolas. « À la recherche de Mame Coumba Bang ». Jeune Afrique, no 3127, août 2023, p. 124. En ligne : https://www.christopheperson.com/usr/documents/press/download_url/70/ja3127p123-2.pdf (consulté le 1 mars 2025).

32. Boluwatife Oyediran (Nigéria)

Ouvrages

OYEDIRAN, Boluwatife. *Inverted Blackness*. Paris : AFIKARIS Press, 2024.

Articles

HERVIAUX, Olivier. « Art contemporain : à la galerie Afikaris, Boluwatife Oyediran propose une relecture de l'histoire ». *Le Monde*, 31 janvier 2022.

Disponible sur : *Le Monde*. Modifié le 19 juillet 2022. En ligne : https://www.le-monde.fr/afrique/article/2022/01/31/art-contemporain-africain-a-la-galerie-afikaris-boluwatife-oyediran-souhaite-corriger-l-histoire_6111754_3212.html.

33. Ghizlane Sahli (Maroc)

Catalogues

DANIMBE, Joana. *Chimères*. Catalogue d'exposition. Fondation Blachère, 2023.

information non disponible : 52p

Catalogue de la 15^e édition de la Biennale de Dakar 2024. *The Wake, l'Éveil, le Sillage, Xàll Wi*. Dakar : Biennale de Dakar, 2024.

Ressources en ligne

Galerie Christophe Person. « Biographie Ghizlane Sahli ». En ligne : <https://www.christopheperson.com/artists/124-ghizlane-sahli/> (consulté le 31 mars 2025).

Sources orales / inédites

DANIMBE, Joana. Interview téléphonique de l'artiste, janvier 2025. Document inédit.

34. Maya-Inès Touam (France-Algérie)

Catalogues

BERNARDONI, Justine ; DANIMBE, Joana. *RE-creation*. Fondation Blachère, 2021. 40 p. Apt

WIESNER, Christoph (dir.). *Les Rencontres d'Arles 2022. Visible ou invisible, un été révélé*. Paris : Actes Sud, 2022. 360 p.

35. François Viol (France)

Références

Référence technique du bleu : voir ouvrage sur l'ocre / okhra. *Les carnets du conservatoire des ocres et de la couleur*, Roussillon

BARROIS, Barbara ; VIOL, François. *Ocres et terres, recettes et applications*. Edisud, 2016. 64 p. ISBN 978-2-7449-1025-8.

BIANU, Zéno. *Petit éloge du bleu*. Paris : Gallimard, coll. Folio, 2025. ISBN 978-2-07-311743-4.





être bleu: le corps identitaire

Stacey Gillian Abe (Ouganda)

Gideon Appah (Ghana)

Moufouli Bello (Cameroun)

Bruce Clarke (Afrique du Sud)

Isabelle D. (France)

Tamsir Dia (Maroc)

Beya Gille Gacha (France-Cameroun)

Romuald Hazoumè (Bénin)

Kenmore Maruta (Zimbabwe)

Evans Mbugua (Kenya)

Oluwole Omofemi (Nigéria)

Boluwatife Oyediran (Nigéria)

François Viol (France)

being blue: the body as identity



Stacey Gillian Abe
Ouganda

Stacey Gillian **Abe** (Ouganda)
Née en 1990 en Ouganda.
Vit et travaille à Londres (Royaume-Uni).

L'artiste développe une pratique figurative où le portrait devient un espace mental, habité par la mémoire et par une souveraineté du regard. Dans *Forgotten Days* (2024), Stacey Gillian Abe fait du bleu indigo bien davantage qu'une couleur. Ici, l'acrylique et l'huile sont rehaussées de broderies à la main; cette alliance de la peinture et du fil, loin d'un simple effet décoratif, installe une matérialité de la durée, comme si l'image avait été patiemment tenue, reprise, réparée.

Le choix de l'indigo comme carnation relève d'une intention déclarée: déplacer la question de l'identité noire du registre de la visibilité imposée vers celui de l'auto-définition. Stacey Gillian Abe insiste sur la portée émancipatrice de ce bleu-peau, qu'elle associe à « une lignée , au-delà des contraintes sociales, historiques, culturelles ». *Forgotten Days* s'inscrit ainsi au cœur du corpus Le corps identitaire: le bleu n'habille pas le corps, il le fonde, il le dote d'une densité symbolique qui déjoue les catégories habituelles du portrait noir.

L'indigo installe un calme profond, presque nocturne, et pourtant la composition refuse toute paix facile: la figure, souvent close sur elle-même, impose une distance, une intériorité irréductible. Cette densité n'est pas seulement spirituelle, elle est historique. Le bleu indigo porte une mémoire complexe, celle d'un pigment précieux, parfois nommé « or bleu », lié aux économies textiles, aux circulations marchandes et, plus largement, aux systèmes esclavagistes. En travaillant cette couleur comme une matière totale, Stacey Gillian Abe ne cite pas uniquement une référence historique: elle la traverse. Le tableau devient l'écho d'un passé qui affleure sans se figer et où la peau bleue, paradoxalement, n'efface pas la réalité du corps noir mais la protège d'une lecture réductrice.

La broderie joue également un rôle décisif. Elle introduit une tactilité qui contredit l'aplatissement du regard: on ne « consomme » plus l'image, on bute sur son relief, sur ses points, sur ses reprises. Ce geste, historiquement associé à des pratiques domestiques et à des savoirs transmis, agit comme une liturgie de soin: il coud la surface tout en laissant visibles les sutures, comme si l'identité devait se dire à travers ses cicatrices plutôt que malgré elles. Le corps devient alors archive.

Entre figuration et abstraction, entre chair et couleur, entre peinture et couture, Stacey Gillian Abe construit un futur possible où le corps bleu n'est ni symbole d'exotisme ni effacement, mais affirmation: celle d'exister, de se raconter, et de demeurer, sans permission, au centre de l'image.

Forgotten days
2024
acrylique, huile et broderie sur toile
130 x 150 cm
collection Blachère

Stacey Gillian **Abe** (Uganda)
Born in 1990 in Uganda.
Lives and works in London (United Kingdom).

The artist develops a figurative practice in which the portrait becomes a mental space, inhabited by memory and the sovereignty of the gaze. In *Forgotten Days* (2024), Stacey Gillian Abe makes indigo blue much more than just a colour. Here, acrylic and oil are enhanced with hand embroidery; this combination of paint and thread, far from being a simple decorative effect, establishes a materiality of duration, as if the image had been patiently held, reworked, repaired.

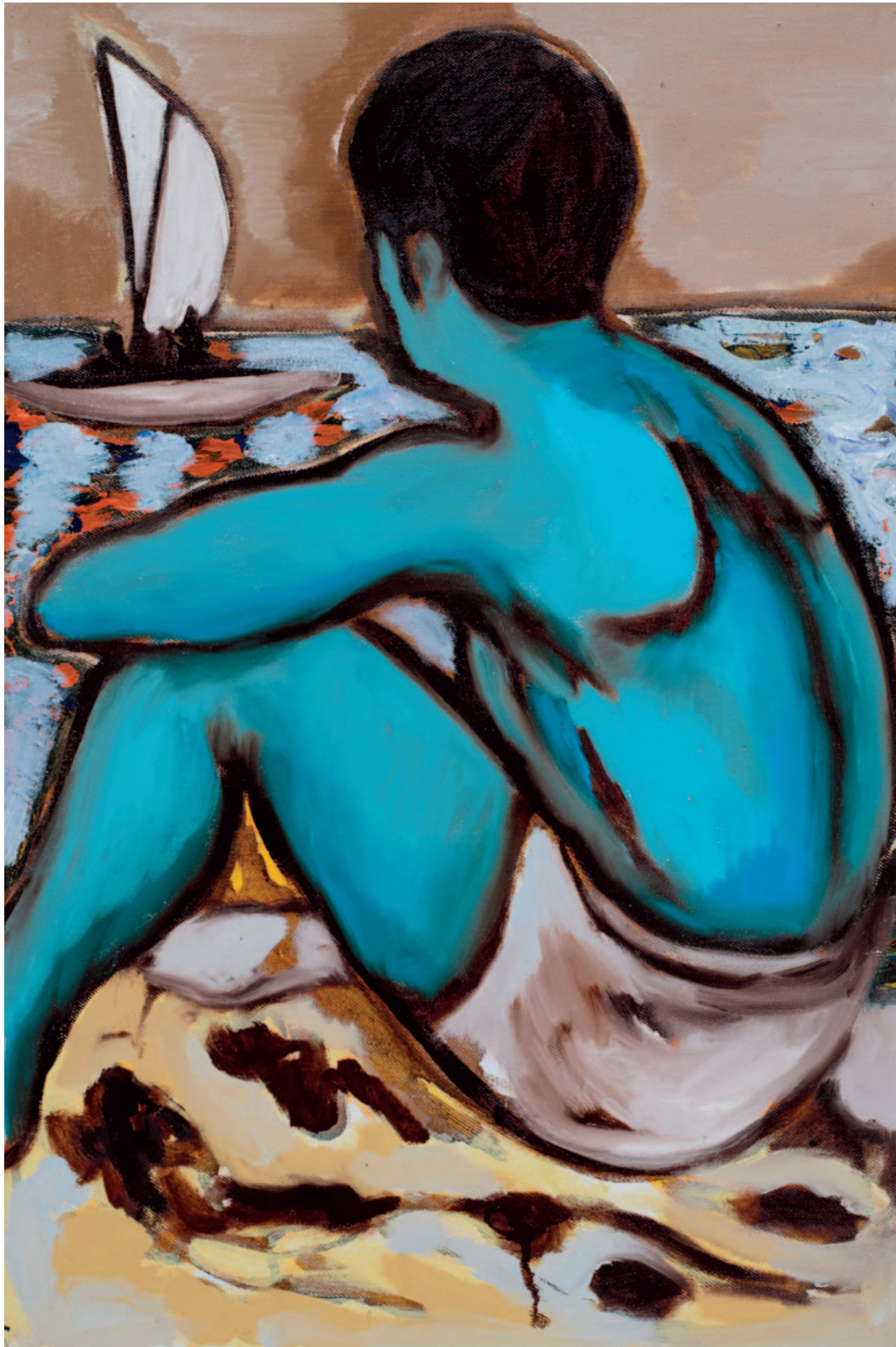
The choice of indigo as a skin tone is a deliberate one: to shift the question of black identity from the realm of imposed visibility to that of self-definition. Stacey Gillian Abe emphasises the emancipatory significance of this skin-blue colour, which she associates with "a lineage that transcends social, historical and cultural constraints". *Forgotten Days* thus forms part of the core of the body identity corpus: blue does not dress the body, it grounds it, endowing it with a symbolic density that defies the usual categories of black portraiture.

Indigo instils a deep, almost nocturnal calm, yet the composition refuses any easy peace: the figure, often closed in on itself, imposes a distance, an irreducible interiority. This density is not only spiritual, it is historical. Indigo blue carries a complex memory, that of a precious pigment, sometimes called "blue gold", linked to textile economies, trade flows and, more broadly, slave systems. By working with this colour as a total material, Stacey Gillian Abe does not merely cite a historical reference: she traverses it. The painting becomes an echo of a past that surfaces without becoming fixed, where blue skin, paradoxically, does not erase the reality of the black body but protects it from a reductive interpretation.

Embroidery also plays a decisive role. It introduces a tactility that contradicts the flattening of the gaze: we no longer "consume" the image, we stumble upon its relief, its stitches, its repetitions. This gesture, historically associated with domestic practices and transmitted knowledge, acts as a liturgy of care: it sews the surface while leaving the sutures visible, as if identity had to be expressed through its scars rather than despite them. The body thus becomes an archive.

Between figuration and abstraction, between flesh and colour, between painting and sewing, Stacey Gillian Abe constructs a possible future where the blue body is neither a symbol of exoticism nor erasure, but an affirmation: that of existing, of telling one's story, and of remaining, without permission, at the centre of the image.

Stacey Gillian Abe
Ouganda



Gideon Appah
Ghana

Gideon **Appah** (Ghana)
Né en 1987 à Accra (Ghana),
où il vit et travaille.

Formé à la Ghanatta College of Art and Design, Gideon Appah développe depuis plusieurs années une peinture figurative imprégnée de surréalisme, nourrie par les souvenirs collectés en bord de plage, sur la cote ghanéenne près de son atelier, les paysages et les imaginaires du cinéma ghanéen post-indépendance. Ses titres, souvent empruntés à de vieux films ou à des fragments de journaux, signalent cette porosité constante entre mémoire collective et fiction personnelle.

Dans *Watcher* (l'Observateur), le corps apparaît comme une présence suspendue, à la fois incarnée et distante. La figure humaine, baignée dans une gamme de bleus cyans profonds et lactescents, semble appartenir à un état intermédiaire; son esprit semble ailleurs, en retrait, ni totalement éveillé ni complètement présent, retiré du monde pour mieux se connecter à cet espace voluptueux. Le bleu, retranscrit ce sentiment irréel, il n'est pas celui de la réalité observable: il agit comme un filtre onirique, une couleur de ralentissement, laissant affleurer une sensation de paix mélancolique. Gideon Appah revendique cette capacité de la peinture à « connecter les gens à leurs émotions », et le bleu devient le médium privilégié de cette connexion silencieuse.

La technique, mêlant huile et acrylique, permet à l'artiste de jouer sur des superpositions de matière: l'acrylique installe des aplats lumineux et mats, tandis que l'huile apporte des zones de profondeur et de vibration. Ce dialogue entre rapidité et lenteur du geste pictural reflète l'un des enjeux centraux de son travail: comment habiter le temps dans un monde qui impose la vitesse ? La taille relativement modeste de la toile participe de cette économie du regard : loin de submerger, elle attire, invite à s'approcher, à entrer dans une intimité feutrée.

Chez Gideon Appah, le corps bleu est un corps rêvant. Pourtant, cette douceur n'est jamais naïve. La mer, l'horizon, les voiles esquissées, souvent présents dans son univers, renvoient à des récits de départ, d'attente et de projection. Le bleu devient alors une couleur de seuil entre ancrage et dérive. Le corps regarde ou est regardé depuis cet entre-deux, comme un veilleur silencieux. Inscrite dans le corpus *Le corps identitaire*, *Watcher* (Observatrice) propose une autre modalité de l'affirmation : non pas par la confrontation, mais par la suspension. Le bleu enveloppe le corps comme un espace de protection mentale, un territoire intérieur où l'identité se construit dans le calme, la mémoire et la rêverie. Chez Gideon Appah, être bleu, c'est se donner le droit de ralentir, de ressentir et d'exister hors des injonctions du monde visible.

Watcher (Observatrice)
2025
huile et acrylique sur toile
60 x 40 cm
collection Blachère

Gideon **Appah** (Ghana)
Born in 1987 in Accra (Ghana),
where he lives and works.

Trained at the Ghanatta College of Art and Design, Gideon Appah has been developing figurative painting imbued with surrealism for several years, nourished by memories collected on the beach near his studio on the Ghanaian coast, landscapes and the imagery of post-independence Ghanaian cinema. His titles, often borrowed from old films or newspaper clippings, signal this constant porosity between collective memory and personal fiction.

In *Watcher*, the body appears as a suspended presence, both embodied and distant. The human figure, bathed in a range of deep, milky cyan blues, seems to belong to an intermediate state; its mind seems elsewhere, withdrawn, neither fully awake nor completely present, removed from the world in order to better connect with this voluptuous space. The blue conveys this unreal feeling; it is not that of observable reality: it acts as a dreamlike filter, a colour of deceleration, allowing a feeling of melancholic peace to surface. Gideon Appah asserts this ability of painting to "connecting people to their emotions", and blue becomes the preferred medium for this silent connection.

The technique, combining oil and acrylic, allows the artist to play with layers of material: acrylic creates luminous, matte flat areas, while oil adds depth and vibration. This dialogue between the speed and slowness of the pictorial gesture reflects one of the central themes of his work: how to inhabit time in a world that imposes speed? The relatively modest size of the canvas contributes to this economy of the gaze: far from overwhelming, it attracts, invites us to come closer, to enter into a hushed intimacy.

In Gideon Appah's work, the blue body is a dreaming body. Yet this gentleness is never naïve. The sea, the horizon, the sketched sails, often present in his universe, refer to stories of departure, waiting and projection. Blue then becomes a colour that marks the threshold between anchoring and drifting. The body watches or is watched from this in-between space, like a silent watchman. Part of the corpus *Le corps identitaire* (The Identitarian Body), *Watcher* offers another mode of affirmation: not through confrontation, but through suspension. Blue envelops the body like a space of mental protection, an inner territory where identity is constructed in calm, memory and reverie. For Gideon Appah, being blue means giving oneself the right to slow down, to feel and to exist outside the dictates of the visible world.

Gideon Appah
Ghana



Moufouli Bello
Cameroun

Moufouli **Bello** (Bénin)
Née en 1987 à Porto-Novo (Bénin),
où elle vit et travaille.

Moufouli Bello développe une pratique picturale profondément ancrée dans les questions d'identité, de spiritualité et de représentation du féminin. Formée initialement au droit et à l'administration du travail, elle choisit très tôt de déplacer son regard vers le champ artistique, faisant de cette bifurcation une méthode: penser les structures sociales par l'image et interroger les systèmes de pouvoir à travers le corps.

À travers des œuvres telles que *Iya* (signifiant « mère »), Moufouli Bello célèbre la femme comme source de création, de fertilité et de pouvoir. Le bleu, couleur méditative et apaisante, lui permet de sublimer la peau noire, d'évoquer un état de rêverie et de créer un espace entre le réel et le sacré. Au cœur de sa pratique, le bleu s'impose comme une couleur essentielle. Il renvoie à l'Adirè, tissu traditionnel yorùbá teint à l'indigo à partir de la plante èlu, porteur d'une écriture symbolique et historique. Le bleu joue ici un rôle fondamental. Choisi pour sa charge apaisante et sa non-agressivité, selon les mots mêmes de l'artiste, il devient une couleur de stabilité intérieure et de puissance tranquille qui enveloppe le corps féminin d'une dignité silencieuse.

Avec *Feeder*, issue de la série « Aya Òba », expression yorùbá signifiant « l'épouse du roi » ou « la reine », Moufouli Bello convoque une iconographie de la souveraineté féminine où le corps devient à la fois matrice, autorité divine. La figure centrale à la peau bleu indigo (èlu) est coiffée de bantu knots et de fruits illustrant sa fonction nourricière. La composition auréolée d'or rappelle explicitement les codes de la peinture religieuse occidentale. Cette référence en Madone bleue n'est pas un pastiche, elle opère un déplacement critique et rappelle que les cultures se rejoignent.

« Avant la colonisation, le bleu avait une symbolique céleste: associé historiquement, dans les cultures béninoises et yorùbá, aux sphères du sacré et du divin, l'indigo agit comme une seconde peau spirituelle, il était désigné comme "àwòṢun" signifiant "la peau du ciel" ».

Soulignant la dimension spirituelle et poétique de cette couleur, le travail de Moufouli Bello propose ainsi une relecture contemporaine de l'iconographie féminine sacrée, où tradition africaine et influence religieuse occidentale coexistent dans un syncrétisme affirmé.

Feeder
2018
acrylique, feuilles d'or sur toile
135 x 110 cm
collection Blachère

Moufouli **Bello** (Benin)
Born in 1987 in Porto-Novo (Benin),
where she lives and works.

Moufouli Bello has developed a pictorial practice deeply rooted in questions of identity, spirituality and the representation of femininity. Initially trained in law and labour administration, she chose early on to shift her focus to the artistic field, turning this change of direction into a method: thinking about social structures through images and questioning systems of power through the body.

Through works such as *Iya* (meaning "mother"), Moufouli Bello celebrates women as a source of creation, fertility and power. Blue, a meditative and soothing colour, allows her to enhance black skin, evoke a state of reverie and create a space between the real and the sacred. At the heart of his practice, blue stands out as an essential colour. It refers to Adirè, a traditional Yorùbá fabric dyed with indigo from the èlu plant, which carries symbolic and historical significance. Blue plays a fundamental role here. Chosen for its soothing and non-aggressive qualities, in the artist's own words, it becomes a colour of inner stability and quiet power that envelops the female body in silent dignity.

With *Feeder*, from the series "Aya Òba", a Yorùbá expression meaning "the king's wife" or "The Queen", Moufouli Bello conjures up an iconography of female sovereignty in which the body becomes both a womb and divine authority. The central figure with indigo blue skin (èlu) wears bantu knots and fruit in her hair, illustrating her nurturing role. The gold-haloed composition explicitly recalls the codes of Western religious painting. This reference to the Blue Madonna is not a pastiche; it operates a critical shift and reminds us that cultures converge.

"Before colonisation, blue had a celestial symbolism: historically associated in Beninese and Yorùbá cultures with the spheres of the sacred and the divine, indigo acts as a second spiritual skin and was referred to as 'àwòṢun', meaning 'the skin of the sky'."

Emphasising the spiritual and poetic dimension of this colour, Moufouli Bello's work offers a contemporary reinterpretation of sacred female iconography, where African tradition and Western religious influence coexist in an assertive syncretism.

Moufouli Bello
Cameroun



Bruce Clarke
Afrique du Sud

Bruce Clarke (Afrique du Sud)
Né en 1959 à Londres (Royaume-Uni).
Vit et travaille en France.

Plasticien et photographe, Bruce Clarke développe une œuvre résolument engagée, nourrie par son militantisme anti-apartheid et par une réflexion constante sur l'histoire contemporaine, les violences systémiques et la mémoire collective. Sa peinture s'inscrit dans une figuration critique où l'image devient un outil d'analyse politique autant qu'un espace de trouble visuel.

Réalisée en 1998, *Hot dogue* appartient à la série « Nostalgie impériale », au sein de laquelle Bruce Clarke interroge les formes contemporaines de domination héritées du colonialisme. Le corps y apparaît fragmenté, exposé, soumis à un régime de signes où la consommation, la publicité et la violence symbolique se confondent. Le titre lui-même, volontairement ambigu, convoque à la fois l'imaginaire trivial de la nourriture industrielle et une référence glaçante aux chiens de dressage utilisés contre les populations noires dans les dispositifs répressifs de l'apartheid.

Dans cette œuvre, le bleu occupe une place stratégique. Historiquement associé à l'autorité, aux uniformes policiers, institutions administratives ou discours de neutralité, le bleu agit comme une couleur de contrôle. Un bleu froid, distant, presque clinique. Appliqué en couches transparentes d'huile, parfois proches de l'aquarelle, il instaure une atmosphère faussement douce qui contraste violemment avec la brutalité du sujet.

Le corps noir, pris dans ce champ bleu, apparaît comme une ombre à l'épreuve de la lumière des couleurs. Le collage introduit des ruptures visuelles, des intrusions de signes qui parasitent la lecture et rappellent la manière dont les corps colonisés ont été constamment fragmentés, instrumentalisés, réduits à des fonctions. Le bleu agit ici comme un voile idéologique: il masque autant qu'il révèle.

Bruce Clarke ne représente jamais la souffrance de manière spectaculaire. Au contraire, il en montre les mécanismes diffus, administrés, presque invisibles. Le corps bleu devient alors un corps politique, soumis à un regard qui le déshumanise tout en le rendant omniprésent. Il nous oblige à regarder autrement, à déceler la violence là où elle se dissimule derrière des codes esthétiques séduisants.

L'œuvre de Bruce Clarke propose une lecture radicale du bleu comme couleur de pouvoir et d'oppression. Loin d'un bleu identitaire revendiqué, il est ici imposé et marque le corps comme territoire colonisé. L'artiste transforme le corps bleu en un lieu de résistance critique, rappelant que l'histoire s'inscrit aussi dans les couleurs que l'on croit neutres.

Hot Dogue
1998
huile et collages sur toile
190 x 100 cm
collection Blachère
ADAGP Paris 2026

Bruce Clarke (South Africa)
Born in 1959 in London (United Kingdom).
Lives and works in France.

A visual artist and photographer, Bruce Clarke has developed a resolutely committed body of work, fuelled by his anti-apartheid activism and constant reflection on contemporary history, systemic violence and collective memory. His painting is part of a critical figuration in which the image becomes a tool for political analysis as much as a space for visual disturbance.

Created in 1998, *Hot dogue* belongs to the series "Imperial Nostalgia", in which Bruce Clarke questions contemporary forms of domination inherited from colonialism. The body appears fragmented, exposed, subjected to a regime of signs where consumption, advertising and symbolic violence merge. The title itself, deliberately ambiguous, evokes both the trivial imagery of industrial food and a chilling reference to the trained dogs used against black populations in the repressive apparatus of apartheid.

In this work, blue occupies a strategic place. Historically associated with authority, police uniforms, administrative institutions, and neutral discourse, blue acts as a colour of control. It is a cold, distant, almost clinical blue. Applied in transparent layers of oil paint, sometimes resembling watercolour, it creates a deceptively gentle atmosphere that contrasts sharply with the brutality of the subject.

The black body, caught in this blue field, appears as a shadow impervious to the light of colours. The collage introduces visual breaks, intrusions of signs that interfere with the reading and recall the way in which colonised bodies have been constantly fragmented, instrumentalised and reduced to functions. Here, blue acts as an ideological veil: it masks as much as it reveals.

Bruce Clarke never depicts suffering in a spectacular way. On the contrary, he shows its diffuse, administered, almost invisible mechanisms. The blue body thus becomes a political body, subjected to a gaze that dehumanises it while making it omnipresent. He forces us to look differently, to detect violence where it hides behind seductive aesthetic codes.

Bruce Clarke's work offers a radical interpretation of blue as the colour of power and oppression. Far from being a symbol of identity, blue is imposed here and marks the body as colonised territory. The artist transforms the blue body into a place of critical resistance, reminding us that history is also inscribed in colours we believe to be neutral.

Bruce Clarke
Afrique du Sud



Isabelle D.
France

Isabelle **D.** (France)
Née en 1966 en France,
où elle vit et travaille.

Isabelle D. grandit en Algérie, dans un contexte postcolonial marqué par les départs, les silences et les transmissions fragmentées. Cette histoire intime irrigue profondément une pratique artistique fondée sur les gestes manuels, coudre, tisser, crocheter, défaire puis reconstruire, longtemps associés au travail féminin et à l'espace domestique. À travers ces techniques, Isabelle D. développe une œuvre où le corps, absent ou suggéré, devient le lieu d'une mémoire traumatique transmutée en matière sensible.

La série « From the Bruise » s'inscrit au cœur de cette démarche. Le titre, qui signifie à la fois « ecchymose » et « bleu », condense l'ambivalence de la blessure comme trace de violence, mais aussi comme signe d'un processus de guérison en cours. Ici, le bleu est décortiqué, il est symptôme. Il apparaît comme une coloration diffuse, parfois dense, parfois presque effacée, rappelant ces marques corporelles qui témoignent d'un choc sans toujours en livrer la cause.

Dans cette œuvre de la série « From the Bruise » (2023), la surface textile agit comme une peau. Les fibres naturelles, froissées, nouées, suturées, évoquent des bandages ou des pansements. Chaque point de couture devient un geste de réparation, lent et répétitif, presque rituel. Le bleu, absorbé par la matière, semble respirer. Il n'est jamais uniforme: il palpite, se stratifie, se trouble, à l'image de la mémoire elle-même, faite de couches superposées et de réminiscences fragmentaires.

Le corps, bien que non figuré, est omniprésent. Il est suggéré par cette impression de proximité presque tactile. Le bleu fonctionne en une mémoire chromatique du corps féminin, corps blessé, déplacé, assigné, mais aussi comme un espace de résilience. En transformant le trauma en paysage abstrait, Isabelle D. déplace le regard : la douleur n'est plus spectaculaire, elle devient silencieuse, intériorisée, mais active.

Le contexte autobiographique est ici essentiel. Grandir entre deux rives de la Méditerranée, porter l'héritage d'une histoire coloniale et de ses fractures, conduit l'artiste à envisager la création comme un acte de décolonisation intime. Les gestes textiles, hérités de figures féminines fortes, permettent de reconstituer une mémoire éclatée et de réaffirmer une subjectivité longtemps reléguée à l'arrière-plan de l'histoire officielle.

Inscrite dans le corpus corps identitaire, la série « From the Bruise » propose une lecture anatomique du bleu comme couleur de la survivance. Ce n'est pas le bleu triomphant de l'affirmation, mais celui, plus fragile, de la cicatrice en voie d'apaisement.

From the Bruise Series
2023
fibres naturelles tissées et
crochetées à la main sur toile
90 x 120 x 12 cm
collection Patricia et Eric Chaveau

Isabelle **D.** (France)
Born in 1966 in France,
where she lives and works.

Isabelle D. grew up in Algeria, in a postcolonial context marked by departures, silences and fragmented transmissions. This intimate history deeply informs an artistic practice based on manual gestures—sewing, weaving, crocheting, unravelling and then reconstructing—long associated with women's work and the domestic sphere. Through these techniques, Isabelle D. develops a body of work in which the body, absent or suggested, becomes the site of a traumatic memory transmuted into sensitive material.

The series "From the Bruise" is at the heart of this approach. The title, which means both "bruise" and "blue," encapsulates the ambivalence of the wound as a trace of violence, but also as a sign of an ongoing healing process. Here, the blue is dissected; it is a symptom. It appears as a diffuse colouration, sometimes dense, sometimes almost faded, reminiscent of those marks on the body that bear witness to an impact without always revealing its cause.

In this work from the series "From the Bruise" (2023), the textile surface acts like skin. The natural fibres, crumpled, knotted and sutured, evoke bandages or dressings. Each stitch becomes a gesture of repair, slow and repetitive, almost ritualistic. The blue, absorbed by the material, seems to breathe. It is never uniform: it pulsates, stratifies, and clouds over, like memory itself, made up of superimposed layers and fragmentary recollections.

The body, although not depicted, is omnipresent. It is suggested by this impression of almost tactile proximity. The blue colour functions as a chromatic memory of the female body, a body that is wounded, displaced, assigned, but also as a space of resilience. By transforming trauma into an abstract landscape, Isabelle D. shifts the gaze: pain is no longer spectacular, it becomes silent, internalised, but active.

The autobiographical context is essential here. Growing up between two shores of the Mediterranean, bearing the legacy of a colonial history and its fractures, leads the artist to envisage creation as an act of intimate decolonisation. Textile gestures, inherited from strong female figures, make it possible to reconstruct a fragmented memory and reaffirm a subjectivity long relegated to the background of official history.

Part of the corpus of identity, the series "From the Bruise" offers an anatomical reading of blue as the colour of survival. It is not the triumphant blue of affirmation, but the more fragile blue of a scar in the process of healing.

Isabelle D.
France



Tamsir Dia
Maroc

Tamsir **Dia** (Mali)

Né en 1950 à Bamako (Mali).

Vit et travaille à Abidjan (Côte d'Ivoire).

Tamsir Dia appartient à cette génération d'artistes africains formés à la fois sur le continent et en Europe, pour lesquels la peinture devient un espace de traduction et de friction entre héritages multiples. Diplômé de l'École des Arts Appliqués de Bingerville puis des Beaux-Arts d'Angers, de Tours et de Paris, il développe un langage plastique singulier où signes, strates de matière et références culturelles se superposent, à la manière de murs porteurs de mémoire.

Avec *Portrait de Picasso*, réalisée en 1999, l'artiste engage un dialogue critique avec l'histoire de l'art occidental et l'une de ses figures tutélaires. Il ne s'agit ni d'un hommage académique ni d'une citation littérale, mais d'un déplacement. Pablo Picasso est ici convoqué comme symbole, celui d'un artiste ayant puisé dans les formes africaines pour nourrir la modernité européenne, et réinscrit dans un espace pictural africain, chargé de signes, de textures et de temporalités autres.

Le bleu occupe une place centrale dans cette œuvre. Il fait explicitement référence à la « période bleue » de Picasso (1901–1904), associée à la mélancolie, au deuil et à la solitude. Chez Tamsir Dia, cependant, le bleu ne traduit pas un chagrin individuel: il devient une matière de recouvrement, une couche parmi d'autres, déposée sur des traces antérieures.

Le visage, loin d'être un portrait psychologique, apparaît comme une entité composite, presque archéologique. Le corps, ici réduit à la tête, devient un lieu de condensation symbolique où se croisent histoire de l'art et mémoire coloniale.

Le bleu agit alors comme un opérateur critique. Il relie des histoires disjointes, celle de la modernité européenne et celle des cultures africaines longtemps reléguées au rang de « sources » anonymes. Loin d'être décoratif, il installe une distance réflexive, une froideur apparente qui invite à reconsidérer les hiérarchies esthétiques et les récits dominants.

Portrait de Picasso

1999

technique mixte sur toile

100 x 132 cm

collection Blachère

Tamsir **Dia** (Mali)

Born in 1950 in Bamako (Mali).

Lives and works in Abidjan (Ivory Coast).

Tamsir Dia belongs to a generation of African artists trained both on the continent and in Europe, for whom painting becomes a space for translation and friction between multiple heritages. A graduate of the Bingerville School of Applied Arts and then the Fine Arts Schools of Angers, Tours and Paris, he has developed a unique visual language in which signs, layers of material and cultural references overlap, like walls bearing memories.

With *Portrait de Picasso*, created in 1999, the artist engages in a critical dialogue with the history of Western art and one of its leading figures. It is neither an academic tribute nor a literal quotation, but a shift. Pablo Picasso is summoned here as a symbol, that of an artist who drew on African forms to nourish European modernity, and reinserted into an African pictorial space, charged with other signs, textures and temporalities.

Blue occupies a central place in this work. It explicitly refers to Picasso's "blue period" (1901–1904), associated with melancholy, mourning and loneliness. In Tamsir Dia's work, however, blue does not convey individual grief: it becomes a covering material, one layer among others, deposited over previous traces. The face, far from being a psychological portrait, appears as a composite, almost archaeological entity. The body, here reduced to the head, becomes a place of symbolic condensation where art history and colonial memory intersect.

Blue then acts as a critical operator. It connects disjointed histories, that of European modernity and that of African cultures long relegated to the status of anonymous "sources". Far from being decorative, it establishes a reflective distance, an apparent coldness that invites us to reconsider aesthetic hierarchies and dominant narratives.

Tamsir Dia

Maroc



Beya Gille Gacha
France - Cameroun

Beya Gille **Gacha** (France-Cameroun)
Née en 1990 à Paris (France).
Vit et travaille entre la France et le Cameroun.

Franco-camerounaise, Beya Gille Gacha développe une pratique sculpturale profondément ancrée dans les savoirs traditionnels du Grassland camerounais, tout en les réinterprétant à l'aune de préoccupations contemporaines, féministes et humanistes. Formée entre l'Europe et l'Afrique, elle amorce un tournant décisif à la suite d'un voyage au Cameroun en 2009, où la découverte des ateliers de perlage bamiléké, notamment ceux liés à une ONG fondée par sa tante, et nourrit une recherche plastique centrée sur le corps, la valeur humaine et les systèmes symboliques du pouvoir.

Avec *Lady Mirror* (2021), Beya Gille Gacha met en scène un corps féminin grandeur nature, moulé à partir d'un modèle vivant, puis entièrement recouvert de perles de rocaïlle bleues. La figure, les yeux clos, semble plongée dans un état de retrait méditatif. Immergée dans une eau sombre et visqueuse mêlée d'algues, elle oscille entre apparition et dissolution. Ce dispositif aquatique confère à la sculpture une dimension liminale: le corps perlé apparaît à la fois comme sirène contemporaine, relique rituelle et archétype féminin intemporel. Le bleu dialogue avec le miroir noir de l'eau, accentuant une tension entre visibilité et enfouissement, présence et disparition.

Cette technique, inspirée du perlage bamiléké traditionnellement réservé aux rois, notables et objets de prestige, est ici déplacée vers l'individu ordinaire, l'artiste effectuant des moulages à la cire sur de vraies personnes. En faisant du perlage un épiderme, l'artiste opère un renversement radical: ce qui signalait autrefois le rang social devient un langage humaniste affirmant la valeur intrinsèque de chaque être humain.

Le bleu, omniprésent, n'est pas choisi pour ses seules qualités esthétiques. Selon l'artiste, il renvoie à la sagesse, à la noblesse du « sang bleu » occidental aux princes bamiléké, mais aussi à une histoire longue de spiritualité et de connaissance. Il évoque également la faïence égyptienne, inscrivant le corps perlé dans une généalogie africaine ancienne, où la couleur bleue est associée à l'éternité, à la protection et au passage entre les mondes. Ici, le corps devient surface sacrée, miroir silencieux d'une intériorité profonde.

Lady Mirror
baignoire en fonte, sculpture
céramique et perles, algues
90 x 167 x 70 cm
courtesy l'artiste
ADAGP Paris 2026

Beya Gille **Gacha** (France-Cameroon)
Born in 1990 in Paris (France).
Lives and works between France and Cameroon.

Beya Gille Gacha, who is Franco-Cameroonian, has developed a sculptural practice deeply rooted in the traditional knowledge of the Cameroonian Grasslands, while reinterpreting it in light of contemporary, feminist and humanist concerns. Trained in Europe and Africa, she reached a turning point following a trip to Cameroon in 2009, where she discovered Bamileke beadwork workshops, particularly those linked to an NGO founded by her aunt, which inspired her artistic research focused on the body, human value and symbolic systems of power.

In *Lady Mirror* (2021), Beya Gille Gacha depicts a life-size female body, moulded from a live model and then entirely covered with blue seed beads. The figure, her eyes closed, seems immersed in a state of meditative withdrawal. Submerged in dark, viscous water mixed with seaweed, she oscillates between appearance and dissolution. This aquatic setting gives the sculpture a liminal dimension: the beaded body appears at once as a contemporary mermaid, a ritual relic and a timeless feminine archetype. The blue interacts with the black mirror of the water, accentuating a tension between visibility and concealment, presence and disappearance.

This technique, inspired by Bamileke beadwork traditionally reserved for s with the artist making wax casts of real people. By turning beadwork into skin, the artist has brought about a radical reversal: what once signified social status has become a humanistic language affirming the intrinsic value of every human being.

The omnipresent blue is not chosen solely for its aesthetic qualities. According to the artist, it refers to wisdom, to the nobility of Western "blue blood" and Bamileke princes, but also to a long history of spirituality and knowledge. It also evokes Egyptian faience, placing the beaded body in an ancient African genealogy, where the colour blue is associated with eternity, protection and the passage between worlds. Here, the body becomes a sacred surface, a silent mirror of a profound interiority.

Beya Gille Gacha
France - Cameroun



Romual Hazoumé
Bénin

Romuald **Hazoumè** (Bénin)
Né en 1962 à Porto-Novo (Bénin).
Vit et travaille à Cotonou (Bénin).

Romuald Hazoumè est l'une des figures majeures de l'art contemporain. Autodidacte, engagé de longue date dans une critique sociale et politique de la mondialisation, il est mondialement reconnu pour ses « masques-bidons », réalisés à partir de contenants plastiques récupérés, devenus emblèmes d'une économie informelle nourrie par les flux du pétrole, de la consommation et des héritages coloniaux. Le masque est au-delà du simple objet, il est un corps symbolique, un visage politique, une entité chargée de mémoire.

Avec *Ave Eyadema*, l'artiste inscrit son travail dans une frontalité critique assumée. Le titre, aux accents liturgiques, convoque ironiquement la figure du pouvoir autoritaire Gnassingbé Eyadéma, au pouvoir pendant 37 ans, de 1967 à 2005, tandis que le bidon, matériau central de l'œuvre, renvoie aux circuits clandestins de l'essence, à l'exploitation des ressources et aux régimes politiques qui s'en nourrissent. Le calot, couvre-chef en feutrine, attribut militaire, parachève cette figure hybride, à la fois masque rituel et portrait satirique d'un corps de pouvoir. Le bleu, ici, opère de manière conceptuelle. Couleur historiquement associée à l'autorité, il incarne une violence froide, administrative du politique, un bleu normatif, celui d'un ordre imposé qui se prétend neutre.

En transformant un bidon usagé en visage, Romuald Hazoumè s'inscrit dans une économie de signes où la matière raconte autant que la forme. Le masque devient corps et le corps devient archive. Cette substitution matérialise une identité façonnée par la circulation forcée des biens, des idéologies et des violences.

L'artiste assume la provocation, tout en revendiquant un profond respect du sacré: chaque masque, même en plastique, nécessite un rituel de sortie, rappelant que la transformation contemporaine ne saurait effacer les cadres symboliques ancestraux.

Ave Eyadema
2002
sculpture, bidon, calot en feutrine
23 x 18 x 13 cm
collection Blachère
ADAGP Paris 2026

Romuald **Hazoumè** (Benin)
Born in 1962 in Porto-Novo (Benin).
Lives and works in Cotonou (Benin).

Romuald Hazoumè is one of the leading figures in contemporary art. Self-taught and long committed to social and political criticism of globalisation, he is internationally renowned for his "masks-bidons" (masks made from plastic containers), which have become emblems of an informal economy fuelled by oil flows, consumption and colonial legacies. The mask is more than just an object; it is a symbolic body, a political face, an entity imbued with memory.

With *Ave Eyadema*, the artist places his work squarely within a critical framework. The title, with its liturgical overtones, ironically evokes the figure of the authoritarian leader Gnassingbé Eyadéma, who ruled for 37 years, from 1967 to 2005, while the jerry can, the central material of the work, refers to the clandestine petrol trade, the exploitation of resources and the political regimes that feed on it. The cap, a felt headgear and military attribute, completes this hybrid figure, which is both a ritual mask and a satirical portrait of a body of power. Here, the colour blue operates conceptually. Historically associated with authority, it embodies a cold, administrative violence of politics, a normative blue, that of an imposed order that claims to be neutral.

By transforming a used jerry can into a face, Romuald Hazoumè is part of an economy of signs where the material tells as much as the form. The mask becomes a body and the body becomes an archive. This substitution materialises an identity shaped by the forced circulation of goods, ideologies and violence.

The artist embraces provocation while claiming a deep respect for the sacred: each mask, even if made of plastic, requires a ritual of release, reminding us that contemporary transformation cannot erase ancestral symbolic frameworks.

Romual Hazoumé
Bénin



Kenmore Maruta
Zimbabwe

Kenmore **Maruta** (Zimbabwe)
Né en 2000 à Harare (Zimbabwe),
où il vit et travaille.

Kenmore Maruta appartient à une jeune génération d'artistes pour lesquels la peinture demeure un espace de confrontation directe avec les réalités sociales, émotionnelles et psychiques du présent. Son travail, nourri par l'expérience quotidienne des ghettos populaires de Mbare et par une observation attentive des visages qui les habitent, s'attache à rendre visibles les tensions intérieures d'une jeunesse urbaine prise entre désir d'émancipation et enfermement structurel. Le corps, et plus précisément le visage, deviennent le lieu d'une inscription frontale de ces contradictions.

Réalisée en 2025 lors d'une résidence centrée sur la couleur bleue, *Echoes of Strength* condense cette recherche. Le portrait, de format resserré, se présente comme une surface de lutte. Le visage, modelé directement au doigt, apparaît presque lacéré par la matière picturale, comme si la peinture cherchait moins à représenter des traits qu'à extraire une énergie intérieure. Les yeux, parfois rougis, parfois éteints, semblent flotter entre lucidité et épuisement, tandis que la chair se déforme sous la pression du geste.

Le bleu occupe ici une fonction, associée à l'état de tension psychique que l'artiste résume par l'expression anglaise « to feel blue », que l'on peut traduire par « se sentir déprimé ». Ce bleu est celui de l'anxiété, de la mélancolie et de la fatigue sociale, mais aussi celui de l'endurance. En recouvrant le visage, il agit comme un linceul symbolique autant que comme une peau protectrice, un filtre à travers lequel les émotions peuvent affleurer.

La technique du doigt, qui remplace le pinceau, renforce cette dimension corporelle. Le geste est direct, presque violent, engageant physiquement l'artiste dans le processus de création. Cette matérialité brute traduit la fragilité des identités en construction, tout en affirmant une capacité de résistance. Le visage, bien que défiguré, ne s'efface jamais complètement.

Echoes of Strength propose une lecture du corps comme champ de bataille intime et social. Le bleu y cristallise une expérience vécue : celle d'une jeunesse confrontée à la précarité, à la violence latente et aux désillusions, mais refusant l'effacement.

Echoes of Strength
2025
huile sur toile
50 x 50 cm - série de trois
collection Blachère

Kenmore **Maruta** (Zimbabwe)
Born in 2000 in Harare (Zimbabwe),
where he lives and works.

Kenmore Maruta belongs to a young generation of artists for whom painting remains a space for direct confrontation with social, emotional and psychic forces of the present. His work, nourished by his daily experience of the working-class ghettos of Mbare and by careful observation of the faces that inhabit them, seeks to reveal the inner tensions of an urban youth caught between a desire for emancipation and structural confinement. The body, and more specifically the face, becomes the site of a frontal inscription of these contradictions.

Created in 2025 during a residency focused on the colour blue, *Echoes of Strength* encapsulates this research. The portrait, in a tight format, presents itself as a surface of struggle. The face, modelled directly with the finger, appears almost lacerated by the pictorial material, as if the painting sought less to represent features than to extract an inner energy. The eyes, sometimes reddened, sometimes dull, seem to float between lucidity and exhaustion, while the flesh is deformed under the pressure of the gesture.

Here, blue has a function associated with a state of psychological tension that the artist summarises with the English expression "to feel blue", which can be translated as "to feel depressed". This blue is the colour of anxiety, melancholy and social fatigue, but also of endurance. Covering the face, it acts as a symbolic shroud as well as a protective skin, a filter through which emotions can surface.

The technique of using fingers instead of a brush reinforces this physical dimension. The gesture is direct, almost violent, physically engaging the artist in the creative process. This raw materiality conveys the fragility of identities in the making, while affirming a capacity for resistance. The face, although disfigured, never completely disappears.

Echoes of Strength offers an interpretation of the body as an intimate and social battlefield. The blue crystallises a lived experience: that of a youth confronted with precariousness, latent violence and disillusionment, but refusing to be erased.

Kenmore Maruta
Zimbabwe



Evans Mbugua
Kenya

Evans **Mbugua** (Kenya)
Né en 1979 à Nairobi (Kenya).
Vit et travaille à Paris (France).

Evans Mbugua développe une pratique picturale singulière à la croisée du graphisme, de la peinture et des langages visuels urbains contemporains. Formé initialement au design graphique avant de poursuivre des études en beaux-arts en France, il a longtemps travaillé dans la publicité, la mode et la communication visuelle. Cette trajectoire hybride irrigue profondément son œuvre, marquée par une grande maîtrise technique et par une attention constante aux systèmes de signes qui structurent nos environnements visuels quotidiens.

Avec *Sarafina*, réalisée en 2016, Evans Mbugua propose un portrait qui semble flotter entre apparition et dissolution. Le visage féminin, composé d'une multitude de points colorés, émerge lentement d'un champ bleu lumineux. Cette technique pointilliste, devenue l'une des signatures de l'artiste, n'est jamais décorative: chaque point fonctionne comme une unité humaine, un individu singulier qui, par agrégation, compose une identité collective. Le corps, ici réduit au visage, n'est pas un volume plein mais une constellation, fragile et vibrante.

Le choix du plexiglass comme support joue un rôle déterminant. La surface translucide agit comme un filtre, transformant la peinture en une sorte de vitrail contemporain. Selon l'intensité de la lumière, le bleu se densifie ou s'allège, donnant au corps une présence instable, presque immatérielle. Le bleu devient ainsi une condition d'apparition: il révèle autant qu'il dissimule, oscillant entre profondeur spirituelle et distance symbolique.

Le bleu n'est pas seulement une couleur identitaire associée au corps noir, il est un espace mental. Il évoque la vitalité. Dans *Sarafina*, ce bleu enveloppant agit comme un espace de retrait dans lequel le sujet semble puiser à l'abri du tumulte extérieur. Le regard, bien que discret, capte le spectateur sans jamais se livrer entièrement.

L'artiste puise ses motifs dans les tissus traditionnel, khangas, batiks, wax, ainsi que dans les pictogrammes urbains, les enseignes et les emballages commerciaux. En les stylisant à l'extrême, il les extrait de leur fonction première pour en faire un langage universel. Le corps devient alors une surface de traduction, un lieu où se tissent des références locales et globales, traditionnelles et contemporaines.

Sarafina
2016
huile sur plexiglas
90 x 60 cm
collection Blachère
ADAGP Paris 2026

Evans **Mbugua** (Kenya)
Born in 1979 in Nairobi (Kenya).
Lives and works in Paris (France).

Evans Mbugua has developed a unique pictorial practice at the crossroads of graphic design, painting and contemporary urban visual languages. Initially trained in graphic design before pursuing studies in fine arts in France, he worked for many years in advertising, fashion and visual communication. This hybrid trajectory deeply influences his work, which is marked by great technical mastery and constant attention to the systems of signs that structure our everyday visual environments.

With *Sarafina*, created in 2016, Evans Mbugua offers a portrait that seems to float between appearance and dissolution. The female face, composed of a multitude of coloured dots, slowly emerges from a luminous blue field. This pointillist technique, which has become one of the artist's signatures, is never decorative: each dot functions as a human unit, a singular individual who, through aggregation, composes a collective identity. The body, here reduced to the face, is not a solid volume but a fragile and vibrant constellation.

The choice of Plexiglas as a medium plays a decisive role. The translucent surface acts as a filter, transforming the painting into a kind of contemporary stained glass window. Depending on the intensity of the light, the blue becomes denser or lighter, giving the body an unstable, almost immaterial presence. Blue thus becomes a condition of appearance: it reveals as much as it conceals, oscillating between spiritual depth and symbolic distance.

Blue is not only a colour associated with the black body, it is a mental space. It evokes vitality. In *Sarafina*, this enveloping blue acts as a space of retreat in which the subject seems to draw strength, sheltered from the turmoil outside. The gaze, although discreet, captures the viewer without ever revealing itself entirely.

The artist draws his motifs from traditional fabrics, khangas, batiks, wax, as well as urban pictograms, signs and commercial packaging. By stylising them to the extreme, he extracts them from their primary function to create a universal language. The body then becomes a surface for translation, a place where local and global, traditional and contemporary references are woven together.

Evans Mbugua
Kenya



Jean David Nkoti
Cameroun

www.lamadone.org.com
2025
technique mixte sur toile
200 x 255 cm
courtesy l'artiste et galerie Alfikaris, Paris
ADAGP Paris 2026

Jean David **Nkot** (Cameroun)
Né en 1989 à Douala (Cameroun),
où il vit et travaille.

Jean David Nkot appartient à une génération d'artistes camerounais qui articulent avec acuité pratiques plastiques et conscience politique. Formé à l'Institut de Formation Artistique de Mbalmayo puis à l'Institut des Beaux-Arts de Foumban, il développe très tôt une œuvre attentive aux corps invisibilisés par l'histoire économique contemporaine, en particulier ceux des travailleurs agricoles et extractifs. Peinture, sculpture et installation constituent pour lui des registres complémentaires d'une même enquête sur la valeur humaine dans les systèmes de production mondialisés.

Avec *Blue Bodies*, sculpture en céramique réalisée en 2024, Jean David Nkot opère un déplacement significatif vers la tridimensionnalité tout en prolongeant ses préoccupations centrales. Le corps, réduit ici à un buste compact à l'épiderme abîmé, entaillé, semble figé dans un état intermédiaire, comme suspendu entre action et épuisement, la forme d'une pioche évoquée entre les mains. Les gestes sont interrompus, suggérant une humanité immobilisée par des forces qui la dépassent. Le traitement formel privilégie la densité, le poids, presque la gravité du matériau.

Le bleu qui recouvre la surface émaillée joue un rôle fondamental. Il ne s'agit ni d'un bleu décoratif ni d'un simple choix esthétique, mais d'une teinte chargée d'ambivalence. Sa patine évoque à la fois le passage du temps et les traces laissées sur les corps par le travail et l'exploitation. Ce bleu rappelle le cobalt enfoui dans les sols africains, minéral stratégique dont l'extraction marque durablement la peau et la vie des mineurs. Le corps devient ainsi un lieu de contamination symbolique, imprégné par les matières premières qu'il extrait.

Dans cette sculpture, le bleu agit comme une seconde peau qui unifie la forme tout en soulignant ses tensions internes, conférant au buste une dimension presque archéologique, vestige d'un labeur ancien. Cette coloration froide contraste avec la chaleur supposée du corps humain, accentuant l'idée d'une déshumanisation progressive.

La démarche de Jean David Nkot repose sur une transposition constante entre iconographies classiques et réalités contemporaines. À l'instar des figures de la statuaire ancienne, *Blue Bodies* semble vouloir incarner une condition universelle. Pourtant, cette universalité est traversée par une histoire précise, celle des économies extractives africaines et de leurs conséquences sociales. Le bleu, ici, ne sublime pas le corps; il le rend lisible comme surface politique. Cette œuvre propose une méditation rigoureuse sur le corps comme archive matérielle des violences économiques.

Chez Jean David Nkot, le corps bleu n'est ni métaphore lointaine ni abstraction poétique: il est le lieu exact où s'inscrivent les rapports de force du monde contemporain, révélant une identité façonnée par la matière, le travail et la mémoire collective.

Blue bodies
2024
argile émaillée
49 x 27 x 27 cm
collection Blachère
ADAGP Paris 2026

Jean David **Nkot** (Cameroon)
Born in 1989 in Douala (Cameroon),
where he lives and works.

Jean David Nkot belongs to a generation of Cameroonian artists who skilfully combine visual arts with political awareness. Trained at the Mbalmayo Institute of Artistic Training and then at the Foumban Institute of Fine Arts, he developed early on a body of work that focuses on bodies rendered invisible by contemporary economic history, particularly those of agricultural and extractive workers. For him, painting, sculpture and installation are complementary registers of the same investigation into human value in globalised production systems.

With *Blue Bodies*, a ceramic sculpture created in 2024, Jean David Nkot makes a significant shift towards three-dimensionality while continuing to explore his central themes. The body, reduced here to a compact bust with damaged, scarred skin, seems frozen in an intermediate state, as if suspended between action and exhaustion, the shape of a pickaxe evoked between the hands. The gestures are interrupted, suggesting a humanity immobilised by forces beyond its control. The formal treatment emphasises the density, weight and almost gravity of the material.

The blue called "KôKô" that covers the enamelled surface plays a fundamental role. It is neither a decorative blue nor a simple aesthetic choice, but a shade laden with ambivalence. Its patina evokes both the passage of time and the traces left on bodies by work and exploitation. This blue is reminiscent of the cobalt buried in African soils, a strategic mineral whose extraction leaves a lasting mark on the skin and lives of miners. The body thus becomes a place of symbolic contamination, impregnated by the raw materials it extracts.

In this sculpture, blue acts as a second skin that unifies the form while emphasising its internal tensions, giving the bust an almost archaeological dimension, a vestige of ancient labour. This cold colouring contrasts with the supposed warmth of the human body, accentuating the idea of progressive dehumanisation.

Jean David Nkot's approach is based on a constant transposition between classical iconography and contemporary realities. Like the figures of ancient statuary, *Blue Bodies* seems to embody a universal condition. Yet this universality is permeated by a specific history, that of African extractive economies and their social consequences. Here, blue does not sublimate the body; it makes it legible as a political surface.

This work offers a rigorous meditation on the body as a material archive of economic violence. For Jean David Nkot, the blue body is neither a distant metaphor nor a poetic abstraction: it is the exact place where the power relations of the contemporary world are inscribed, revealing an identity shaped by matter, labour and collective memory.

Jean David Nkot
Cameroun



Oluwole Omofemi
Nigéria

Oluwole **Omofemi** (Nigéria)
Né en 1988 à Ibadan (Nigéria).
Vit et travaille à Lagos (Nigéria).

Oluwole Omofemi s'impose comme l'une des voix majeures d'une nouvelle génération de peintres figuratifs qui réinscrivent le corps noir au centre du champ visuel contemporain. Sa pratique se déploie autour du portrait féminin, qu'il envisage à la fois comme un espace de réparation symbolique et comme un lieu de réécriture politique. À travers une peinture précise, silencieuse et frontale, il interroge les conditions de visibilité, de dignité et de souveraineté des corps noirs dans l'histoire de l'art occidental.

Invader II (2021) constitue une œuvre emblématique de cette démarche. Le tableau présente une figure féminine au crâne rasé selon la tradition sakora, coiffure ancestrale profondément ancrée dans les cultures nigérianes. Les yeux clos, le visage absorbé dans une intériorité dense, le modèle se tient dans un espace chromatique radical: un bleu pur, uniforme, sans profondeur illusionniste. Ce bleu n'est ni décoratif ni atmosphérique, il fonctionne comme un champ mental, un espace de retrait et de concentration, au sein duquel le corps se replie pour mieux se reconquérir.

Le bleu devient une couleur de protection. Il isole la figure du bruit du monde, suspend toute narration extérieure et crée une temporalité lente, presque méditative. Cette fermeture, yeux clos, posture immobile du recueillement, est paradoxalement une affirmation de puissance. Elle marque un moment où le sujet se contemple lui-même, se reconnaît et s'autorise à exister en dehors des injonctions sociales et historiques.

Le dialogue chromatique instauré avec le jaune vibrant qui enveloppe partiellement la figure intensifie cette tension. Le jaune agit comme une force expansive, lumineuse, presque solaire, tandis que le bleu absorbe, calme et stabilise. Entre ces deux pôles, le corps respire. Loin d'un conflit, cette cohabitation chromatique produit un rythme interne, un battement entre intériorité et affirmation, silence et rayonnement.

Le titre *Invader II* introduit une ambiguïté féconde. Il ne s'agit pas ici d'une invasion violente, mais d'une occupation intérieure. Le corps est envahi par sa propre présence, par une conscience de soi longtemps niée ou marginalisée. Le bleu devient alors un territoire à reconquérir, un espace intime où se rejoue la question de l'identité noire dans un monde qui ne l'a pas toujours reconnue comme centrale.

Invader II
2021
huile sur toile
120 x 120 cm
collection Blachère

Oluwole **Omofemi** (Nigeria)
Born in 1988 in Ibadan (Nigeria).
Lives and works in Lagos (Nigeria).

Oluwole Omofemi has established himself as one of the leading voices of a new generation of figurative painters who are re-establishing the black body at the centre of the contemporary visual field. His practice revolves around female portraiture, which he sees both as a space for symbolic repair and a place for political rewriting. Through precise, silent and frontal painting, he questions the conditions of visibility, dignity and sovereignty of black bodies in the history of Western art.

Invader II (2021) is an emblematic work of this approach. The painting depicts a female figure with a shaved head in the Sakora tradition, an ancestral hairstyle deeply rooted in Nigerian cultures. With her eyes closed and her face absorbed in intense introspection, the model stands in a radical chromatic space: a pure, uniform blue with no illusionistic depth. This blue is neither decorative nor atmospheric; it functions as a mental field, a space of retreat and concentration, within which the body withdraws in order to better reconquer itself. Blue becomes a colour of protection. It isolates the figure from the noise of the world, suspends any external narrative and creates a slow, almost meditative temporality. This closure, with eyes closed and a motionless posture of contemplation, is paradoxically an affirmation of power. It marks a moment when the subject contemplates itself, recognises itself and allows itself to exist outside social and historical constraints.

The chromatic dialogue established with the vibrant yellow that partially envelops the figure intensifies this tension. Yellow acts as an expansive, luminous, almost solar force, while blue absorbs, calms and stabilises. Between these two poles, the body breathes. Far from being a conflict, this chromatic cohabitation produces an internal rhythm, a beat between interiority and affirmation, silence and radiance.

The title *Invader II* introduces a fertile ambiguity. This is not a violent invasion, but an internal occupation. The body is invaded by its own presence, by a self-awareness that has long been denied or marginalised. Blue then becomes a territory to be reclaimed, an intimate space where the question of black identity is replayed in a world that has not always recognised it as central.

Oluwole Omofemi
Nigéria



Boluwatife Oyediran
Nigéria

Boluwatife **Oyediran** (Nigéria)

Né en 1997 au Nigéria.

Vit et travaille à Lagos (Nigéria) et aux États-Unis.

Boluwatife Oyediran appartient à une génération d'artistes pour qui la peinture figurative devient un espace critique de recomposition des récits noirs. Formé à la Rhode Island School of Design, il développe une œuvre exigeante, nourrie à la fois par l'histoire de l'art occidental, religieuse, classique, moderniste et par les expériences contemporaines de la migration, de la race et de la foi. Sa pratique interroge la manière dont les corps noirs sont vus, déplacés, inversés et réécrits dans des contextes culturels qui les assignent encore à des positions périphériques.

« Regarde la fille. La Noire en rouge. Celle avec la raie au milieu et des élastiques perlés dans les cheveux. Regarde ses jambes. Longues, souples, noires comme le goudron. Fola, c'est son nom. For-lah. Elle vient du Nigeria. Le Nigeria est un pays d'Afrique de l'Ouest, pas loin du Soudan. Elle est venue ici pour étudier en Amérique. Une fille extrêmement intelligente. Plus intelligente qu'Amanda et Louise. Les gens pensent qu'il n'y a pas de bibliothèques au Nigeria. Tu savais que si tu tapes "Soudan" sur Google, les premières images que tu vois sont celles de masses affamées ? Et pourtant, le Nigeria n'est même pas si loin du Soudan. Regarde ses fesses. Plus douces que de la gelée. On devrait l'aborder ? Arrête de rire. Je veux juste lui parler. Genre : "Salut Fola, je suis Brian, ton camarade de classe". »

The Transfiguration s'inscrit au cœur de cette recherche. L'œuvre appartient à une série dans laquelle Boluwatife Oyediran développe le concept d'« Inverted Blackness » : un renversement chromatique où la peau noire apparaît bleue, lumineuse, presque spectrale. Le bleu, ici, n'est ni naturaliste ni symbolique au sens traditionnel; il agit comme une opération visuelle radicale. En inversant les codes de la carnation, l'artiste déplace le regard et perturbe les automatismes perceptifs hérités de l'histoire coloniale et picturale, force le spectateur à changer de regard.

La composition évoque explicitement l'iconographie chrétienne de la transfiguration, moment de révélation spirituelle, de passage entre le terrestre et le divin. Le corps bleu devient alors un corps en mutation, traversé par une lumière intérieure qui ne relève ni du miracle ni du spectaculaire, mais d'une transformation lente et existentielle. Cette transfiguration n'est pas imposée de l'extérieur : elle naît de la condition migrante elle-même, du déplacement géographique, culturel et psychique qu'implique le fait de quitter le continent africain pour s'installer dans un autre espace symbolique.

Le bleu joue ici un rôle central. Il matérialise l'entre-deux : ni noir au sens chromatique, ni blanc au sens normatif, mais une couleur intermédiaire, instable, qui rend visible l'expérience d'une identité en suspension. Le corps bleu devient le lieu d'un trouble fécond, révélant les tensions entre appartenance et altération, héritage et recomposition. L'aurole lumineuse qui entoure certaines figures accentue cette dimension quasi mystique, tout en détournant les codes sacrés vers une lecture politique contemporaine.

Le corps n'est jamais isolé de l'histoire. Les références à la religion, à la peinture classique européenne et aux récits bibliques ne fonctionnent pas comme des citations, mais comme des structures à déconstruire. En y inscrivant des corps noirs bleus, l'artiste reprogramme ces images fondatrices et affirme leur capacité à accueillir d'autres subjectivités, longtemps exclues de ces récits visuels.

Faith

2024

huile et acrylique sur toile

213 x 152 cm

courtesy l'artiste et galerie Afikaris, Paris

Boluwatife **Oyediran** (Nigeria)

Born in 1997 in Nigeria.

Lives and works in Lagos (Nigeria) and the United States.

Boluwatife Oyediran belongs to a generation of artists for whom figurative painting has become a critical space for the recomposition of Black narratives. Trained at the Rhode Island School of Design, he has developed a demanding body of work, nourished both by Western art history—religious, classical, modernist—and by contemporary experiences of migration, race, and faith. His practice questions the way Black bodies are seen, displaced, inverted, and rewritten in cultural contexts that still assign them to peripheral positions.

"Look at the girl. The black girl in red. The one with the centre parting and beaded hair ties. Look at her legs. Long, supple, black as tar. Fola, that's her name. For-lah. She's from Nigeria. Nigeria is a country in West Africa, not far from Sudan. She came here to study in America. She's an extremely intelligent girl. Smarter than Amanda and Louise. People think there are no libraries in Nigeria. Did you know that if you type 'Sudan' into Google, the first images you see are of starving masses? And yet Nigeria isn't even that far from Sudan. Look at her bum. Softer than jelly. Should we approach her? Stop laughing. I just want to talk to her. Like, "Hi Fola, I'm Brian, your classmate."

The Transfiguration lies at the heart of this research. The work belongs to a series in which Boluwatife Oyediran develops the concept of "Inverted Blackness": a chromatic reversal where black skin appears blue, luminous, almost spectral. Here, blue is neither naturalistic nor symbolic in the traditional sense; it acts as a radical visual operation. By inverting the codes of skin tone, the artist shifts the gaze and disrupts the perceptual automatisms inherited from colonial and pictorial history, forcing the viewer to change their perspective.

The composition explicitly evokes Christian iconography of the Transfiguration, a moment of spiritual revelation, of transition between the earthly and the divine. The blue body thus becomes a body in mutation, traversed by an inner light that is neither miraculous nor spectacular, but rather a slow and existential transformation. This transfiguration is not imposed from outside: it arises from the migrant condition itself, from the geographical, cultural and psychological displacement involved in leaving the African continent to settle in another symbolic space.

Blue plays a central role here. It embodies the in-between: neither black in the chromatic sense, nor white in the normative sense, but an intermediate, unstable colour that makes visible the experience of an identity in suspension. The blue body becomes the site of a fertile turmoil, revealing the tensions between belonging and alteration, heritage and recomposition. The luminous halo surrounding certain figures accentuates this quasi-mystical dimension, while diverting sacred codes towards a contemporary political reading.

The body is never isolated from history. References to religion, classical European painting and biblical narratives do not function as quotations, but as structures to be deconstructed. By inscribing blue-black bodies into them, the artist reprograms these founding images and affirms their capacity to welcome other subjectivities, long excluded from these visual narratives.

Boluwatife Oyediran

Nigéria



François Viol
France

François Viol

Né en 1962 à Nancy (France).

Vit et travaille à Ménerbes (France).

Formé à l'École de l'Image d'Épinal puis aux Beaux-Arts de Nancy, François Viol développe une pratique qui traverse peinture, gravure, installation et scénographie. Son travail interroge la notion de paysage, entendu moins comme représentation que comme expérience mentale et mémoire sensible du territoire.

Installé depuis trente ans dans le Luberon, l'artiste inscrit sa recherche dans une attention constante à la matière, à la trace et à la perception, cherchant à faire émerger des espaces de pensée plutôt que des images closes.

Dans le contexte de cette exposition consacrée à la scène contemporaine africaine, la présence de François Viol, dont l'œuvre est présentée en amont, dès l'entrée de l'exposition, introduit volontairement un déplacement. Il ne s'agit pas d'opposer des géographies mais d'inviter le visiteur à décentrer sa vision européenne du bleu, couleur profondément chargée dans l'histoire de l'art occidental, afin de l'ouvrir à d'autres imaginaires et à d'autres récits.

Le bleu cesse ici d'être un héritage formel pour devenir un langage partagé, un espace de circulation entre les cultures, un seuil vers une autre manière de regarder.

Avec *Paradis perdu*, l'artiste entraîne le visiteur dans un autre territoire du bleu. La surface, simple, presque minimale, agit comme un passage. Elle ne cherche pas à imposer une image mais à ouvrir un espace mental et sensible, un lieu de projection où la couleur devient matière et présence, comme un moyen de dire la femme, le mystère et l'origine. Le bleu se déploie comme une profondeur silencieuse, évoquant une figure féminine archaïque, nymphe, matrice ou divinité païenne, symbole d'origine, de création et de transformation. L'œuvre invite le regardeur à ralentir, à s'approcher et à entrer dans une relation intime et contemplative avec la peinture.

Par l'usage d'un bleu précis (un outremer profond), qui dialogue implicitement avec Yves Klein et l'histoire du monochrome dans la peinture moderne, François Viol rend hommage à une tradition tout en la déplaçant. L'œuvre devient alors un lieu de rencontre, où les références occidentales se confrontent à d'autres sensibilités et où s'invente un dialogue silencieux entre les regards. Utiliser la couleur comme moyen de dire le féminin, le mystère et l'origine.

Ainsi, *Paradis perdu* ne propose pas un retour nostalgique vers une origine idéalisée, mais l'expérience d'un passage: celui qui permet au visiteur de quitter ses repères familiers pour entrer dans une zone d'échange, où les cultures se répondent et où la couleur devient un territoire commun.

Paradis perdu

nymphe IV

2025

plomb, feuille d'or,

bleu V, émulsion acrylique sur panneau

260 x 250 x 5 cm

François Viol (France)

Born in 1962 in Nancy (France).

Lives and works in Ménerbes (France).

Trained at the École de l'Image in Épinal and then at the Beaux-Arts in Nancy, François Viol has developed a practice that spans painting, engraving, installation and scenography. His work questions the notion of landscape, understood less as representation than as a mental experience and sensitive memory of the territory.

Now based in the Luberon, the artist's research focuses on a constant attention to matter, traces and perception, seeking to bring out spaces for thought rather than closed images.

In the context of this exhibition devoted to the contemporary African scene, the presence of François Viol, whose work is presented at the entrance to the exhibition, deliberately introduces a shift. The aim is not to contrast different geographies, but to invite visitors to shift their European perspective on blue, a colour deeply rooted in Western art history, in order to open their minds to other imaginations and narratives.

Here, blue ceases to be a formal legacy and becomes a shared language, a space for circulation between cultures, a threshold to another way of seeing.

With *Paradis perdu*, the artist draws visitors into another realm of blue. The simple, almost minimalist surface acts as a passageway. It does not seek to impose an image but rather to open up a mental and sensory space, a place of projection where colour becomes matter and presence, as a means of expressing womanhood, mystery and origin. The blue unfolds like a silent depth, evoking an archaic female figure, a nymph, a matrix or a pagan deity, a symbol of origin, creation and transformation. The work invites the viewer to slow down, to approach and enter into an intimate and contemplative relationship with the painting.

Through the use of a specific blue (ultramarine), which implicitly dialogues with Yves Klein and the history of monochrome in modern painting, François Viol pays homage to a tradition while shifting it. The work thus becomes a meeting place, where Western references confront other sensibilities and a silent dialogue between gazes is invented. Using colour as a means of expressing womanhood, mystery and origin.

Thus, *Paradis perdu* does not offer a nostalgic return to an idealised origin, but rather the experience of a passage: one that allows visitors to leave their familiar landmarks behind and enter a zone of exchange, where cultures respond to each other and colour becomes a common territory.

François Viol

France





faire le bleu: gestes hérités et innovations

Ifeoma U. Anyaeji (Nigéria)

Collectif Bogoké (Burkina Faso)

Wim Botha (Afrique du Sud)

Viyé Diba (Sénégal)

Retha Erasmus (Afrique du Sud)

Lou Escobar (France)

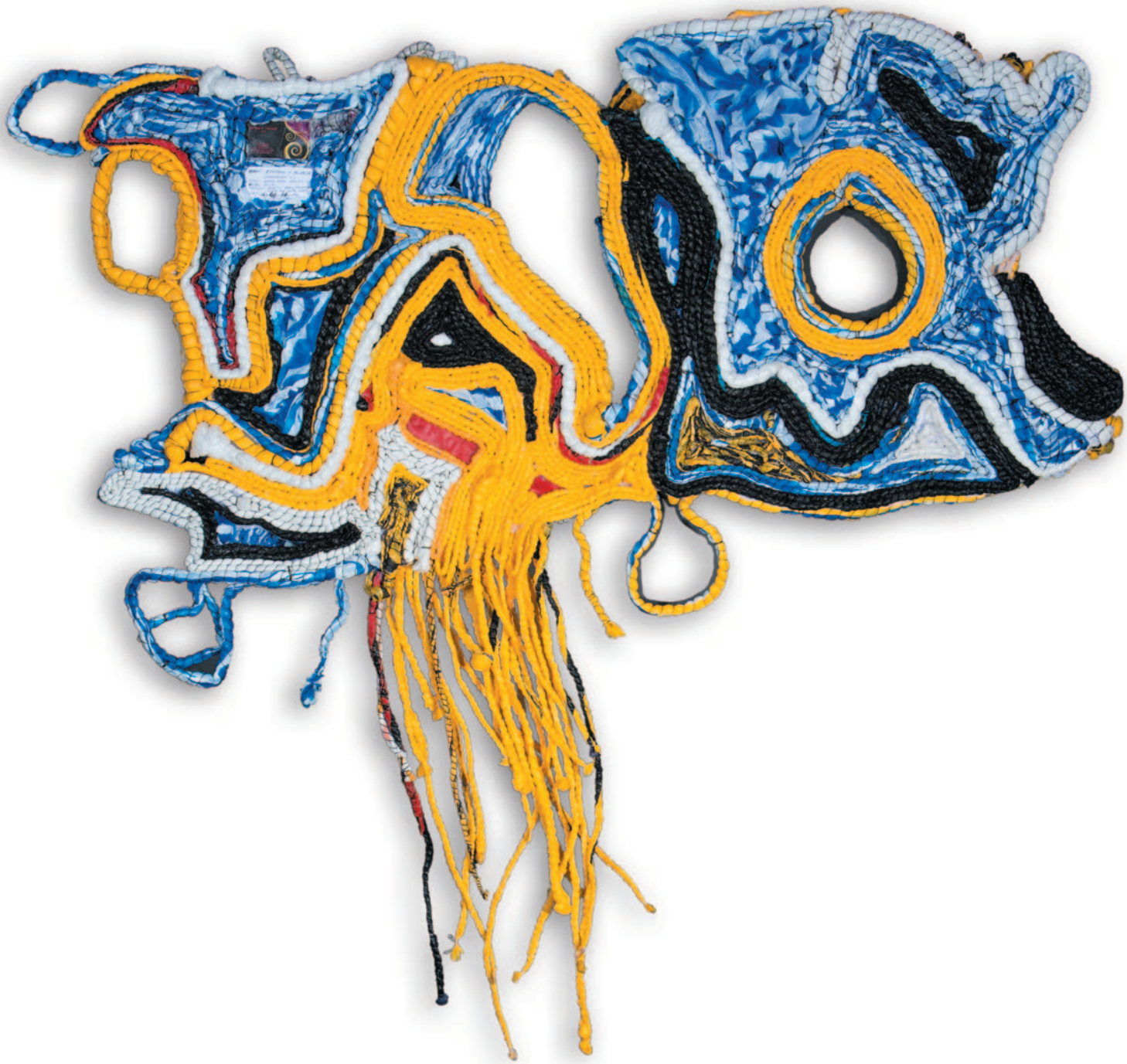
Aboubakar Fofana (Mali)

William Kachinjika (Zimbabwe)

Abdoulaye Konate (Mali)

Fatime Zahra Morjani (Maroc)

making the blue: inherited gestures and innovation



Ifeoma U. Anyaeji
Nigéria

Ifeoma U. **Anyaeji** (Nigéria)
Née en 1981 à Benin City (Nigeria).
Vit et travaille à Montréal (Canada).

Artiste néotraditionnelle, elle est actuellement doctorante en arts à l'Université Concordia. Formée initialement à la peinture, elle a progressivement déplacé sa pratique vers la sculpture et l'installation, explorant les limites imposées aux médiums, aux genres artistiques et au corps féminin dans un contexte post-colonial et mondialisé.

Son travail interroge de manière critique la circulation des matériaux, la perte des savoirs traditionnels et les effets environnementaux d'un modèle consumériste importé, largement imposé aux sociétés africaines.

Open Door Policy (2013) est une installation constituée de sacs en plastique tressés, conçue comme une paroi ajourée évoquant une porte ou une cloison domestique. Présentée initialement dans le village de Bonendalé (Cameroun), l'œuvre matérialise la frontière poreuse entre espace public et espace privé, invitant les passants à regarder, traverser symboliquement, voire transgresser. Cette ambiguïté spatiale renvoie à la fois aux architectures vernaculaires et aux héritages politiques du titre lui-même: la « doctrine de la porte ouverte », formulée lors de la Conférence de Berlin (1884–1885), qui institua l'Afrique comme un territoire accessible et exploitable par les puissances coloniales européennes.

La technique employée par Ifeoma U. Anyaeji est au cœur de son langage plastique. Elle développe depuis plusieurs années une pratique qu'elle nomme Plasto-Art, un processus éco-esthétique fondé sur la transformation de déchets plastiques non biodégradables, sacs et sachets d'eau dits pure water, en sculptures organiques complexes. Ces matériaux sont enfilés, liés et tressés à la main selon la technique traditionnelle nigériane de coiffure Ikpa Owu (ou threading), une pratique ancestrale transmise de mère en fille au sein des communautés Igbo, aujourd'hui largement délaissée au profit de standards esthétiques occidentalisés. En combinant cette technique capillaire à des procédés de vannerie et de tissage, l'artiste réactive un geste intime et communautaire tout en l'inscrivant dans une forme sculpturale contemporaine.

Le bleu occupe, dans *Open Door Policy*, une place essentielle, non comme couleur symbolique appliquée, mais comme qualité plastique du matériau lui-même. Le bleu des sacs plastiques, issu des emballages industriels de « l'eau pure » (pure water), devient une peau artificielle, à la fois séduisante et toxique. À distance, la surface tressée évoque un textile, presque une étoffe domestique; de près, le matériau révèle sa nature polluante. Ce bleu manufacturé, répétitif et envahissant, renvoie à l'omniprésence du plastique dans le paysage nigérian contemporain, tout en dialoguant ironiquement avec la valeur symbolique des textiles traditionnels.

Open Door Policy
2014
plastiques tressés et assemblés
137 x 121 x 15 cm
collection Blachère

Ifeoma U. **Anyaeji** (Nigeria)
Born in 1981 in Benin City (Nigeria).
Lives and works in Montreal (Canada).

A neo-traditional artist, she is currently pursuing a PhD in arts at Concordia University. Initially trained in painting, she has gradually shifted her practice towards sculpture and installation, exploring the limits imposed on mediums, artistic genres and the female body in a postcolonial and globalised context.

Her work critically questions the circulation of materials, the loss of traditional knowledge and the environmental effects of an imported consumerist model, largely imposed on African societies.

Open Door Policy (2013) is an installation made of woven plastic bags, designed as an openwork wall evoking a door or a domestic partition. Initially presented in the village of Bonendalé (Cameroon), the work materialises the porous boundary between public and private space, inviting passers-by to look, symbolically cross over, or even transgress. This spatial ambiguity refers both to vernacular architecture and to the political legacy of the title itself: the "open door doctrine," formulated at the Berlin Conference (1884–1885), which established Africa as a territory accessible and exploitable by European colonial powers.

The technique employed by Ifeoma U. Anyaeji is at the heart of her artistic language. For several years, she has been developing a practice she calls Plasto-Art, an eco-aesthetic process based on the transformation of non-biodegradable plastic waste, bags and so-called pure water sachets, into complex organic sculptures. These materials are threaded, tied and braided by hand using the traditional Nigerian hairstyling technique of Ikpa Owu (or threading), an ancestral practice passed down from mother to daughter within Igbo communities, now largely abandoned in favour of Westernised aesthetic standards. By combining this hair technique with basketry and weaving processes, the artist revives an intimate and communal gesture while incorporating it into a contemporary sculptural form.

Blue plays an essential role in *Open Door Policy*, not as a symbolic colour applied to the work, but as a plastic quality of the material itself. The blue of plastic bags, taken from industrial packaging for "pure water", becomes an artificial skin, both seductive and toxic. From a distance, the woven surface evokes a textile, almost a domestic fabric; up close, the material reveals its polluting nature. This manufactured blue, repetitive and invasive, refers to the omnipresence of plastic in the contemporary Nigerian landscape, while ironically dialoguing with the symbolic value of traditional textiles.

Ifeoma U. Anyaeji
Nigéria



Collectif Bogoké
Burkina Faso

Collectif **Bogoké** (Burkina Faso)

L'atelier Bogoké est un collectif de tisserand fondé en 2021 à Ouagadougou par Kelly Barbarit.

Le collectif développe une pratique artistique engagée qui interroge les liens étroits entre crise climatique, crise identitaire et crise sécuritaire au Burkina Faso et dans les pays sahéliens. À travers la récupération de déchets, notamment le plastique recyclé, le collectif transforme les traces de la surconsommation en une matière poétique, critique et politique. L'œuvre *Hurle au bain* s'inscrit dans cette démarche. Elle donne forme au BOOMBANDÉ, « monstre » en Mooré, figure symbolique de nos excès, de nos errances et de nos contradictions.

« Le monstre, c'est moi, c'est toi, c'est nous »: il incarne une humanité prise dans le tourbillon urbain, entre traditions effacées et modernité imposée, dans une ville devenue une bulle saturée de béton, de lumière et de désirs inaccessibles.

Le bleu occupe une place centrale dans cette œuvre. Appelé boudare en langue bamoun, il est ici recomposé à partir de plastique recyclé, collecté dans l'espace urbain. Cette matière, autrefois liée à la consommation et au rejet, est détournée pour devenir une peau vibrante et organique.

Ce bleu artificiel évoque à la fois l'eau, le ciel, la respiration et la vie, mais aussi leur raréfaction dans des villes qui « mangent tout » et ensevelissent la nature. Il agit comme un révélateur: derrière sa beauté, il porte la mémoire des déchets, de l'excès, et de l'illusion de prospérité.

Par cette transformation du rebut en couleur symbolique, Bogoké fait du bleu un langage, un cri silencieux. *Hurle au bain* devient ainsi un corps-monstre, à la fois fragile et menaçant, qui nous confronte à nos propres contradictions et nous invite à repenser nos gestes, nos désirs et notre manière d'habiter le monde.

Pouvons-nous imaginer que nos larmes abreuvent les arbres
2024
œuvre textile, fibres, plastiques
190 x 100 cm
collection Blachère

Bogoké Collective (Burkina Faso)

The Bogoké workshop is a weavers' collective founded in 2021 in Ouagadougou by Kelly Barbarit.

The collective develops an engaged artistic practice that questions the close links between the climate crisis, identity crisis and security crisis in Burkina Faso and the Sahelian countries. Through the recovery of waste, particularly recycled plastic, the collective transforms the traces of overconsumption into a poetic, critical and political material. The work *Hurle au bain* is part of this approach. It gives form to BOOMBANDÉ, "monster" in Mooré, a symbolic figure of our excesses, our wanderings and our contradictions.

"The monster is me, it's you, it's us": it embodies humanity caught up in the urban whirlwind, between erased traditions and imposed modernity, in a city that has become a bubble saturated with concrete, light and inaccessible desires.

Blue occupies a central place in this work. Called boudare in the Bamoun language, it is recomposed here from recycled plastic collected in urban areas. This material, once associated with consumption and waste, is repurposed to become a vibrant, organic skin.

This artificial blue evokes water, sky, breath and life, but also their scarcity in cities that "eat everything" and bury nature. It acts as a revelation: behind its beauty, it carries the memory of waste, excess and the illusion of prosperity.

Through this transformation of waste into symbolic colour, Bogoké turns blue into a language, a silent cry. *Hurle au bain* thus becomes a monster-like body, both fragile and threatening, which confronts us with our own contradictions and invites us to rethink our actions, our desires and our way of inhabiting the world.

Collectif Bogoké
Burkina Faso



Wim Botha
Afrique du Sud

Wim **Botha** (Afrique du Sud)

Né en 1974 à Pretoria (Afrique du Sud).

Vit et travaille au Cap (Afrique du Sud).

Figure majeure de la scène contemporaine sud-africaine, il développe depuis les années 2000 une œuvre sculpturale et installative marquée par une réflexion aiguë sur la matérialité, la connaissance et les systèmes idéologiques qui structurent notre rapport au monde. Diplômé de l'Université de Pretoria, Wim Botha s'est imposé par une pratique exigeante, où les matériaux industriels, polystyrène, béton, verre, néon, dialoguent avec des formes organiques et des références philosophiques, scientifiques ou spirituelles.

Le titre, *Solipsis* (« je suis fondamentalement seul »), du latin solus (seul) et ipse (soi), renvoie directement au cœur de la théorie du solipsisme, selon laquelle le moi constitue la seule réalité dont l'existence soit certaine. Il ouvre ainsi un champ de possibles où se brouillent les frontières entre ce qui est perçu, projeté et effectivement réel. Cette interrogation sur l'origine et la fabrication du réel traverse l'œuvre de Wim Botha, qui aborde la question de la « création » de la matière originelle à toute forme de vie à travers trois éléments fondamentaux : le polystyrène, les plateaux de verre bleu et le néon.

Présentés conjointement, ces matériaux se répondent visuellement et conceptuellement. Le néon incarne un principe d'énergie, proche du plasma, une force vitale artificielle qui traverse l'installation. Le polystyrène, composé de millions de sphères expansées puis compressées sous l'effet de la chaleur et de la pression, fonctionne comme un équivalent de corps cellulaire: une matière semi-solide, cohérente en apparence, mais toujours divisible, instable, potentiellement réversible. Les plaques de verre bleu, quant à elles, ne relèvent pas d'un usage décoratif : elles agissent comme des surfaces de projection conceptuelle, des seuils perceptifs.

Le bleu occupe une place centrale. Il incarne le vide qui entoure l'individu: un espace silencieux, infini, presque cosmique. Mer, ciel, eau, ces références affluent sans jamais se fixer, faisant du bleu une surface de doute où se réfléchissent les tensions, entre certitude et illusion. Dans *Solipsis*, le bleu devient ainsi un espace mental, un champ spéculatif où s'inscrit l'expérience de la solitude ontologique.

Déjà invité à exposer à la Fondation Blachère en 2017, Wim Botha revient ici avec une carte blanche qui lui permet de réinterpréter ce projet à la lumière de ses recherches récentes. Cette reconfiguration n'est pas une simple reprise: elle affirme la dimension évolutive de son travail, où chaque exposition constitue un moment de relecture critique. Inscrite dans le corpus Gestes anciens et nouvelles technologies, l'œuvre articule pensée philosophique, matériaux industriels et lumière bleue pour interroger, avec une rigueur presque clinique, la fragilité de nos constructions du réel.

Solipsis

2026

bois, polystyrène, verre, néons

dimensions variables

courtesy l'artiste

Wim **Botha** (South Africa)

Born in 1974 in Pretoria (South Africa).

Lives and works in Cape Town (South Africa).

A major figure on the contemporary South African scene, since the 2000s he has been developing sculptural and installation work marked by a keen reflection on materiality, knowledge and the ideological systems that structure our relationship with the world. A graduate of the University of Pretoria, Wim Botha has made a name for himself through his demanding practice, in which industrial materials such as polystyrene, concrete, glass and neon interact with organic forms and philosophical, scientific or spiritual references.

The title, *Solipsis* ("I am fundamentally alone"), from the Latin solus (alone) and ipse (self), refers directly to the heart of the theory of solipsism, according to which the self is the only reality whose existence is certain. It thus opens up a field of possibilities where the boundaries between what is perceived, projected and actually real become blurred. This questioning of the origin and construction of reality runs through the work of Wim Botha, who addresses the issue of the "creation" of the original matter of all forms of life through three fundamental elements: polystyrene, blue glass plates and neon.

Presented together, these materials complement each other visually and conceptually. Neon embodies a principle of energy, similar to plasma, an artificial life force that runs through the installation. Polystyrene, composed of millions of expanded spheres compressed under the effect of heat and pressure, functions as an equivalent of a cellular body: a semi-solid material, coherent in appearance, but still divisible, unstable, potentially reversible. The blue glass plates, meanwhile, are not decorative: they act as conceptual projection surfaces, perceptual thresholds.

Blue occupies a central place. It embodies the void that surrounds the individual: a silent, infinite, almost cosmic space. Sea, sky, water—these references surface without ever settling, making blue a surface of doubt where tensions between certainty and illusion are reflected. In *Solipsis*, blue thus becomes a mental space, a speculative field where the experience of ontological solitude is inscribed.

Having already been invited to exhibit at the Fondation Blachère in 2017, Wim Botha returns here with carte blanche, allowing him to reinterpret this project in the light of his recent research. This reconfiguration is not a simple reworking: it affirms the evolutionary dimension of his work, where each exhibition constitutes a moment of critical reinterpretation. Part of the corpus Gestes anciens et nouvelles technologies (Ancient Gestures and New Technologies), the work combines philosophical thought, industrial materials and blue light to question, with almost clinical rigour, the fragility of our constructions of reality.

Wim Botha

Afrique du Sud



Viyé Diba
Sénégal

Viyé **Diba** (Sénégal)
Né en 1954 à Karantaba (Sénégal).
Vit et travaille à Dakar (Sénégal).

Formé à l'École normale supérieure d'éducation artistique de Dakar, puis à la Villa Arson à Nice, et titulaire d'un diplôme en géographie consacré à la santé urbaine et à l'esthétique, Viyé Diba a profondément marqué l'histoire de l'art sénégalais par une pratique fondée sur la recherche, l'observation et l'expérimentation matérielle.

Son œuvre s'inscrit dans la continuité des séries « Kangourou » et « Choses au mur » développées au cours des années 1990. L'œuvre se compose d'un support en bois recouvert de serou rabal, tissu de coton tissé à la main traditionnellement associé aux linges de naissances et aux linceuls funéraires au Sénégal. L'artiste conçoit ses œuvres « avec et sur » le support, qu'il traite simultanément comme peinture et sculpture : creuser, inciser, recouvrir, déchirer puis recoudre deviennent des gestes analogues à ceux de l'érosion naturelle. Le bleu est ici obtenu par un long processus du traitement du fond de la toile en tissu rabbal (cotonnade) auquel l'artiste adjoint la transparence et superposition de plusieurs couches de peinture, pigments, cordes, fragments végétaux.

Le bleu en langue mandingue se dit bouldourin et illustre un certain compromis linguistique : bouldou est dérivé de bleu et ring exprime un état. C'est donc plutôt l'état que représente le bleu que la couleur indiquée. Profondément actif, il apparaît comme une matière lente qui imbibe la surface, s'infiltré dans les fibres, se mêle aux tonalités terreuses et semble porter la mémoire de l'humidité, du ciel voilé, de la poussière de la ville.

« Ce bleu correspond aux murs lessivés par les intempéries, il exprime un certain vécu car la peinture est pour moi une construction de l'espace dont la composition constitue une certaine ponctuation. »
Cette physicalité du travail inscrit l'œuvre dans une temporalité étendue, où le bleu agit comme révélateur des processus d'altération et de la patine du temps sur les murs urbains.

Le contexte de production cette œuvre est indissociable de l'urbanisation accélérée de Dakar dans les années 1980-1990. Les murs de la ville, alors supports de campagnes politiques, d'affiches arrachées et de collages successifs, constituent pour Viyé Diba un véritable palimpseste social que contient la poche « kangourou ». Le bleu dialogue avec ces strates visibles: il absorbe la violence des surfaces, tout en ouvrant un espace de contemplation silencieuse. Loin d'une abstraction formelle, l'œuvre propose une lecture sensible des rapports entre environnement naturel et espace construit.

Sans titre
1998
technique mixte sur toile
120 x 120 cm
collection Blachère
ADAGP Paris 2026

Viyé Diba (Senegal)
Born in 1954 in Karantaba (Senegal).
Lives and works in Dakar (Senegal).

Trained at the École Normale Supérieure d'Éducation Artistique in Dakar, then at the Villa Arson in Nice, and holder of a degree in geography focusing on urban health and aesthetics, Viyé Diba has had a profound impact on the history of Senegalese art through a practice based on research, observation and material experimentation.

His work is a continuation of the "Kangaroo" and "Things on the Wall" series developed during the 1990s. The work consists of a wooden support covered with serou rabal, a hand-woven cotton fabric traditionally associated with birth cloths and funeral shrouds in Senegal. The artist designs his works "with and on" the support, which he treats simultaneously as painting and sculpture: digging, incising, covering, tearing and then sewing become gestures analogous to those of natural erosion. The blue colour is obtained here through a long process of treating the background of the canvas with rabbal fabric (cotton cloth), to which the artist adds transparency and layers of paint, pigments, ropes and plant fragments.

The word for blue in the Mandinka language is bouldourin, which illustrates a certain linguistic compromise: bouldou is derived from blue and ring expresses a state. It is therefore the state that blue represents rather than the colour itself. Deeply active, it appears as a slow-moving material that soaks into the surface, infiltrates the fibres, blends with earthy tones and seems to carry the memory of humidity, the veiled sky and the dust of the city.

"This blue corresponds to walls washed out by the weather; it expresses a certain experience because, for me, painting is a construction of space whose composition constitutes a certain punctuation."
This physicality of the work places it in an extended temporality, where blue acts as a revealer of the processes of alteration and the patina of time on urban walls.

The context in which this work was produced is inseparable from the rapid urbanisation of Dakar in the 1980s and 1990s. The city's walls, then covered with political campaign posters, torn posters and successive collages, constitute for Viyé Diba a veritable social palimpsest contained within the "kangaroo" pocket. The blue interacts with these visible layers: it absorbs the violence of the surfaces, while opening up a space for silent contemplation. Far from formal abstraction, the work offers a sensitive interpretation of the relationship between the natural environment and the built environment.

Viyé Diba
Sénégal



Retha Erasmus
Afrique du Sud

Retha **Erasmus** (Afrique du Sud)
Né en 1977 en Afrique du Sud.
Vit et travaille au Cap (Afrique du Sud).

Retha Erasmus développe depuis plusieurs années une pratique sculpturale exigeante, située à la croisée de l'abstraction, de l'archéologie spéculative et d'une réflexion profonde sur le corps comme structure traversée par des forces historiques, politiques et énergétiques. Née en Afrique du Sud, l'artiste s'inscrit dans une génération qui interroge la matérialité comme langage critique, attentive aux tensions héritées de l'histoire et aux modes contemporains de mise en visibilité des corps.

Black Sculpture Maquette (2023) est une installation conçue comme l'étude préparatoire d'une sculpture monumentale initialement pensée en cèdre japonais brûlé. Cette maquette se donne à voir comme une forme chimérique, oscillant entre mécanique et organique, dont la fragmentation suggère autant un vestige exhumé qu'un organisme en suspens.

Placée sous vitrine, la sculpture est immédiatement soumise à un régime muséal qui la transforme en objet d'observation, en relique silencieuse dont l'identité demeure partiellement inconnue. C'est dans cet espace de tension que le bleu intervient comme un révélateur. L'introduction de tubes ultraviolets (UV) diffusant une lumière bleue entre et sous les formes sculpturales constitue un geste décisif. Le bleu n'est ni décoratif ni chromatiquement dominant; il agit comme un champ énergétique, une présence immatérielle qui traverse la sculpture et en redéfinit la perception. Cette lumière bleue relie les fragments entre eux, accentue les vides, souligne les lignes tendues par les fils de pêche et inscrit le corps sculptural dans une zone intermédiaire entre vie et fossilisation. Le bleu devient ainsi la couleur d'un corps invisible: celui des flux, des tensions relationnelles et des identités en devenir.

Le dispositif de la vitrine joue ici un rôle central: loin d'être un simple outil de conservation, il institue une distance critique et symbolique. Le corps sculptural, privé de toute narration explicite, devient un spécimen soumis au regard analytique du visiteur. Cette mise à distance fait écho aux processus historiques de classification, de contrôle et d'objectivation des corps, particulièrement dans les contextes coloniaux et postcoloniaux.

Black sculpture maquette
2023
bois, métal, néons
50 x 176 x 120 cm
collection Blachère

Retha **Erasmus** (South Africa)
Born in 1977 in South Africa.
Lives and works in Cape Town (South Africa).

For several years, Retha Erasmus has been developing a demanding sculptural practice, situated at the crossroads of abstraction, speculative archaeology and a profound reflection on the body as a structure traversed by historical, political and energetic forces. Born in South Africa, the artist belongs to a generation that questions materiality as a critical language, attentive to the tensions inherited from history and contemporary modes of making bodies visible.

Black Sculpture Maquette (2023) is an installation conceived as a preparatory study for a monumental sculpture initially designed in burnt Japanese cedar. This model appears as a chimerical form, oscillating between the mechanical and the organic, whose fragmentation suggests both an exhumed relic and a suspended organism.

Placed in a display case, the sculpture is immediately subjected to a museum regime that transforms it into an object of observation, a silent relic whose identity remains partially unknown. It is in this space of tension that blue intervenes as a revealer. The introduction of ultraviolet (UV) tubes diffusing blue light between and beneath the sculptural forms is a decisive gesture. The blue is neither decorative nor chromatically dominant; it acts as an energy field, an immaterial presence that permeates the sculpture and redefines its perception. This blue light connects the fragments together, accentuates the voids, emphasises the lines stretched by the fishing lines, and places the sculptural body in an intermediate zone between life and fossilisation. Blue thus becomes the colour of an invisible body: that of flows, relational tensions, and identities in the making.

The display case plays a central role here: far from being a simple conservation tool, it establishes a critical and symbolic distance. The sculptural body, deprived of any explicit narrative, becomes a specimen subjected to the visitor's analytical gaze. This distancing echoes the historical processes of classification, control and objectification of bodies, particularly in colonial and postcolonial contexts.

Retha Erasmus
Afrique du Sud



Lou Escobar
France

Lou **Escobar** (France)

Née en 1983 en France.

Vit et travaille entre Marseille (France) et Barcelone (Espagne).

Née d'un père espagnol et d'une mère kabyle, Lou Escobar a un parcours singulier. C'est en autodidacte qu'elle s'adonne à la photographie et part rapidement après ses études de philosophie faire ses preuves aux Etats-Unis. Capter les paysages finissant par l'ennuyer, sa carrière prend un tournant lorsqu'elle décide de replacer l'humain au centre de son travail. Ses œuvres sont moins des photographies nostalgiques où sont suggérées, en simple clin d'œil, les références au cinéma des années 1980, que des photographies contemporaines dans lesquelles l'esprit de ces mêmes années et l'esthétique urbaine règnent en maîtres. Sur cet ensemble se fondent les bases de son univers contemporain à la fois réaliste et onirique, et s'y ajoute un décorum dont elle use non pas à des fins mercantiles, par cynisme ou pour promouvoir le second degré volontairement cool d'un mauvais goût assumé, mais pour bâtir un style rempli d'énergie à l'image du dynamisme des rues de Dakar.

Que nous dit cette figure de jeune homme presque céleste, paré de lentilles bleues, de grillz scintillants, élevé par un cadrage en contre-plongée comme une figure d'extase, glorifié dans les cieux à la manière des portraits rococo, baigné d'une lumière qui exalte la chair et transfigure le réel. Est-ce un corps profane devenu icône ?

Que deviennent les corps lorsqu'ils s'abandonnent dans la noirceur de la nuit chaude sous la lueur bleue des néons ? Jusqu'où va la transformation et que révèle-t-elle de nos peurs, de nos désirs, de nos pulsions de chasseurs ou de proies ?

Le bleu artificiel, le bleu céleste, le bleu phosphore... Le bleu est-il une protection, un masque, un signe de puissance ou un territoire fragile où s'inventent de nouvelles identités ? Et si ces corps, oscillant entre humanité et animalité, ne faisaient que poser une question plus vaste: celle de notre capacité à nous transformer pour exister pleinement, entre tradition et transgression.

Sans titre
2021
photographie
100 x 77 cm
collection Blachère

Lou **Escobar** (France)

Born in 1983 in France.

Lives and works between Marseille (France) and Barcelona (Spain).

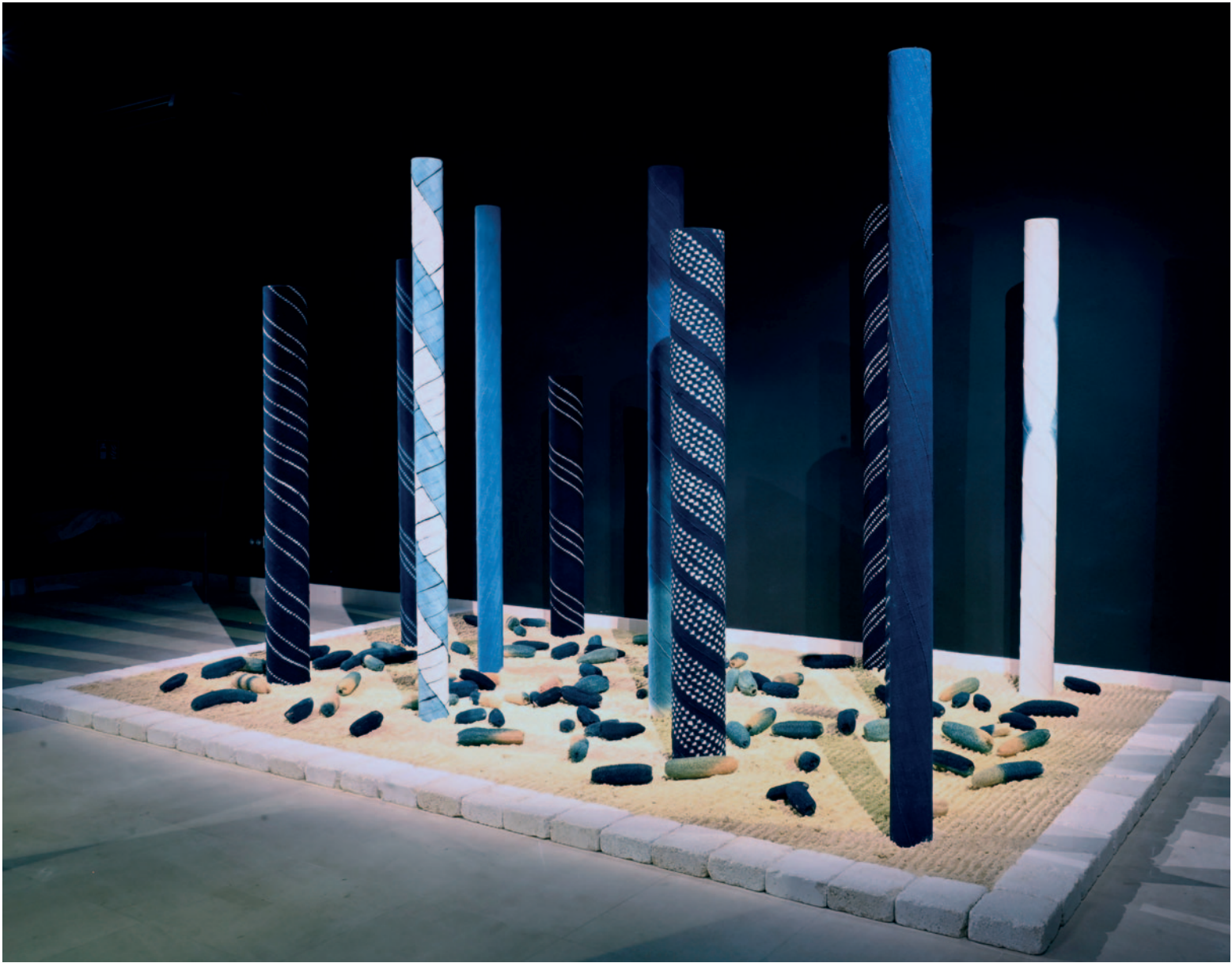
Born to a Spanish father and a Kabyle mother, Lou Escobar has had an unusual career path. She taught herself photography and, shortly after completing her studies in philosophy, left to prove herself in the United States. Growing bored with capturing landscapes, her career took a turn when she decided to put people back at the centre of her work. Her works are less nostalgic photographs with subtle references to 1980s cinema than contemporary photographs in which the spirit of those same years and urban aesthetics reign supreme. This collection forms the basis of her contemporary universe, which is both realistic and dreamlike, to which she adds a decorum that she uses not for commercial purposes, out of cynicism or to promote the deliberately cool irony of assumed bad taste, but to build a style full of energy that reflects the dynamism of the streets of Dakar.

What does this almost celestial figure of a young man, adorned with blue contact lenses and sparkling grillz, elevated by a low-angle shot like a figure of ecstasy, glorified in the heavens in the manner of Rococo portraits, bathed in a light that exalts the flesh and transfigures reality, tell us? Is it a profane body that has become an icon?

What becomes of bodies when they abandon themselves to the darkness of the warm night under the blue glow of neon lights? How far does the transformation go and what does it reveal about our fears, our desires, our impulses as hunters or prey?

Artificial blue, sky blue, phosphorous blue... Is blue a form of protection, a mask, a sign of power, or a fragile territory where new identities are invented? What if these bodies, oscillating between humanity and animality, were simply posing a broader question: that of our ability to transform ourselves in order to exist fully, between tradition and transgression.

Lou Escobar
France



Aboubakar Fofana
Mali

Aboubakar **Fofana** (Mali)

Né en 1967,

vit et travaille entre Bamako (Mali) et Paris (France).

Aboubakar Fofana est un artiste multidisciplinaire et calligraphe malien dont la pratique établit un dialogue entre artisanat traditionnel et art conceptuel contemporain. Après une formation de calligraphe à Paris, son œuvre, profondément enracinée dans l'héritage spirituel et matériel de l'Afrique de l'Ouest, se concentre sur la revitalisation de méthodes ancestrales de teinture, notamment de l'indigo, dont il explore les processus alchimiques, un cheminement qui le conduit à retourner au Mali à la recherche des techniques presque disparues de ses ancêtres.

Son travail prend souvent la forme de sanctuaires, d'espaces calmes et sensoriels invitant à réfléchir à l'impermanence, à l'héritage et au caractère sacré de la nature. Sa recherche s'inspire de représentations culturelles et spirituelles proprement africaines pour lesquelles l'univers est un tout organique qui se confond avec la divinité. Le respect et le bon usage d'une nature dont l'humain est partie prenante a guidé beaucoup de ses choix. Les matières premières qu'il utilise sont tirées de la nature. Ses techniques de travail s'inspirent des cycles naturels : naissance, décomposition, transformation...

Réalisé en 2026, *Les Arbres bleus II*, s'inspire de la vénération que l'animisme voue aux arbres, au lien tutélaire qu'ils établissent avec le monde ancien, celui des ancêtres. Il propose de vivre par l'émotion l'alchimie de l'indigo. Les feuilles de l'indigotier sont vertes, mais contiennent un pigment bleu qui ne peut être rendu visible que sous certaines conditions. La riche palette de nuances qu'on peut en tirer est une figure tangible de la magie de la nature, dont les fruits nous deviennent aliments, vêtements, couleurs, remèdes, sources d'inspiration spirituelle, puis nous réintègre dans ses cycles après notre mort.

Ses installations, souvent pensées pour rester éphémères, placent le public dans une relation vivante avec ces miracles de la nature. Aboubakar Fofana gère une ferme dans le cercle de Siby, cité historique du Mandé, en collaboration avec la communauté locale. Il y cultive les deux types d'indigo indigène d'Afrique de l'Ouest selon les principes de la permaculture. Cette ferme est un premier pas dans un vaste projet de renouveau de la teinture à l'indigo fermenté au Mali et au-delà.

« Je veux que mon travail devienne plus sensible et mieux adapté aux besoins des communautés de la diaspora noire et des terres que nous habitons, dans leur relation à la restauration d'une culture ancestrale, à la médecine par les plantes et à l'émancipation. »

A. Fofana

Galayiriniw
(*les arbres à bleu*)

2026

tissus indigo sur mâts pvc

dimensions variables

courtesy l'artiste

Aboubakar **Fofana** (Mali)

Born in 1967,

lives and works between Bamako (Mali) and Paris (France).

Aboubakar Fofana is a multidisciplinary artist and calligrapher from Mali whose practice establishes a dialogue between traditional craftsmanship and contemporary conceptual art. After training as a calligrapher in Paris, his work, deeply rooted in the spiritual and material heritage of West Africa, focuses on revitalising ancestral dyeing methods, particularly indigo, whose alchemical processes he explores, a journey that led him to return to Mali in search of the almost lost techniques of his ancestors.

His work often takes the form of sanctuaries, calm and sensory spaces that invite reflection on impermanence, heritage and the sacredness of nature. His research is inspired by specifically African cultural and spiritual representations in which the universe is an organic whole that merges with the divine. Respect for and proper use of nature, of which humans are an integral part, has guided many of his choices. The raw materials he uses are taken from nature. His working techniques are inspired by natural cycles: birth, decomposition, transformation...

Created in 2026, *Les Arbres bleus II* (The Blue Trees II) draws inspiration from animism's reverence for trees and the protective bond they establish with the ancient world of ancestors. It invites viewers to experience the alchemy of indigo through emotion. The leaves of the indigo plant are green, but contain a blue pigment that can only be made visible under certain conditions. The rich palette of shades that can be extracted from it is a tangible representation of the magic of nature, whose fruits become our food, clothing, colours, remedies and sources of spiritual inspiration, then reintegrate us into its cycles after our death.

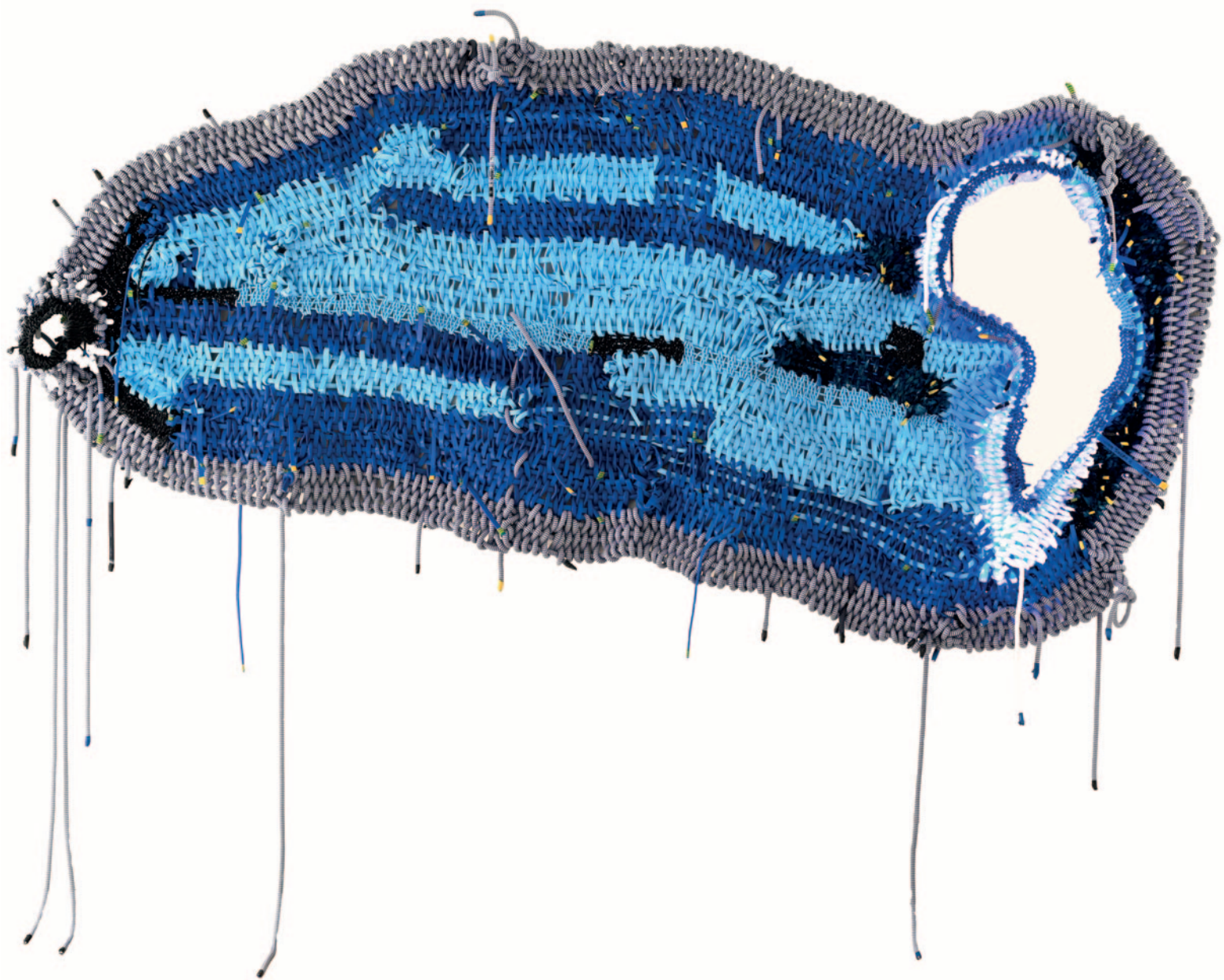
His installations, often designed to be ephemeral, place the public in a living relationship with these miracles of nature. Aboubakar Fofana runs a farm in the Siby district, a historic city in Mandé, in collaboration with the local community. There, he cultivates the two types of indigo native to West Africa according to the principles of permaculture. This farm is the first step in a vast project to revive fermented indigo dyeing in Mali and beyond.

'I want my work to become more sensitive and better adapted to the needs of the Black diaspora communities and the lands we inhabit, in their relationship to the restoration of an ancestral culture, herbal medicine and emancipation.'

A. Fofana

Aboubakar Fofana

Mali



William Kachinjika
Zimbabwe

William **Kachinjika** (Zimbabwe)
Né en 1999 à Harare (Zimbabwe)
où il vit et travaille.

Le parcours artistique de William Kachinjika est indissociable de l'environnement urbain dense d'Harare (capitale du Zimbabwe), marqué par l'économie informelle et une inventivité quotidienne née de la contrainte. Élevé par sa grand-mère, tisserande, il hérite très tôt des gestes du fil, du crochet et du tissage domestique, pratiques de survie autant que de transmission, qui constituent le socle intime et technique de son œuvre.

La démarche de l'artiste repose sur une méthodologie rigoureuse: observation attentive de son environnement, dessins préparatoires, collecte des matériaux dans les marchés et maisons d'enchères locales, puis tissage lent et répétitif. Réalisée en 2025 lors de sa résidence à la Fondation Blachère, *Handwriting part 1* est une sculpture qui tresse des cordes de nylon récupérées au textile indigo et fils de Bioprint® (Blachère Illumination) ou fil lumière contemporain. Les quatre différents fils bleus utilisés ont une symbolique forte: le bleu y apparaît comme une énergie active, à la fois chromatique et conceptuelle ou traditionnelle. Les cordes nylon sont la mémoire, évoquant les rassemblements pour puiser l'eau aux mugodhodhi, les puits communautaires où ce matériel devient un outil vital. Le bleu des textiles indigo fait écho à la tradition de la teinture à l'eau. Les fils Bioprint® en bouteilles plastiques recyclées font échos au manque d'accès à l'eau courante mais l'espoir qu'incarnent les nouvelles technologies. Enfin, le fil lumière agit comme un révélateur de ces circulations humaines et symboliques. Irradiant la forme de la carte de l'Afrique, la lumière bleue néon ne se contente pas d'éclairer l'œuvre: elle la traverse, elle est explicitement associée à l'espoir et incarne cette possibilité d'un avenir désirable dans un contexte social marqué par la précarité des infrastructures, la pénurie d'eau et l'instabilité économique.

Dans *Handwriting part 1*, les vides intentionnels que l'artiste nomme « the process of the human being » (« le processus de l'être humain ») jouent un rôle central. Ces espaces de respiration structurent la composition et invitent le regard à circuler, tout en suggérant des zones de projection mentale. Le dialogue entre gestes anciens du tissage et technologies contemporaines de l'éclairage inscrit pleinement le bleu comme un médium de passage: entre mémoire familiale et futur collectif, entre technique héritée et innovation plastique, entre obscurité vécue et lumière espérée.

Handwriting part 1
2025
sculpture murale, technique mixte
125 x 295 x 20 cm
collection Blachère

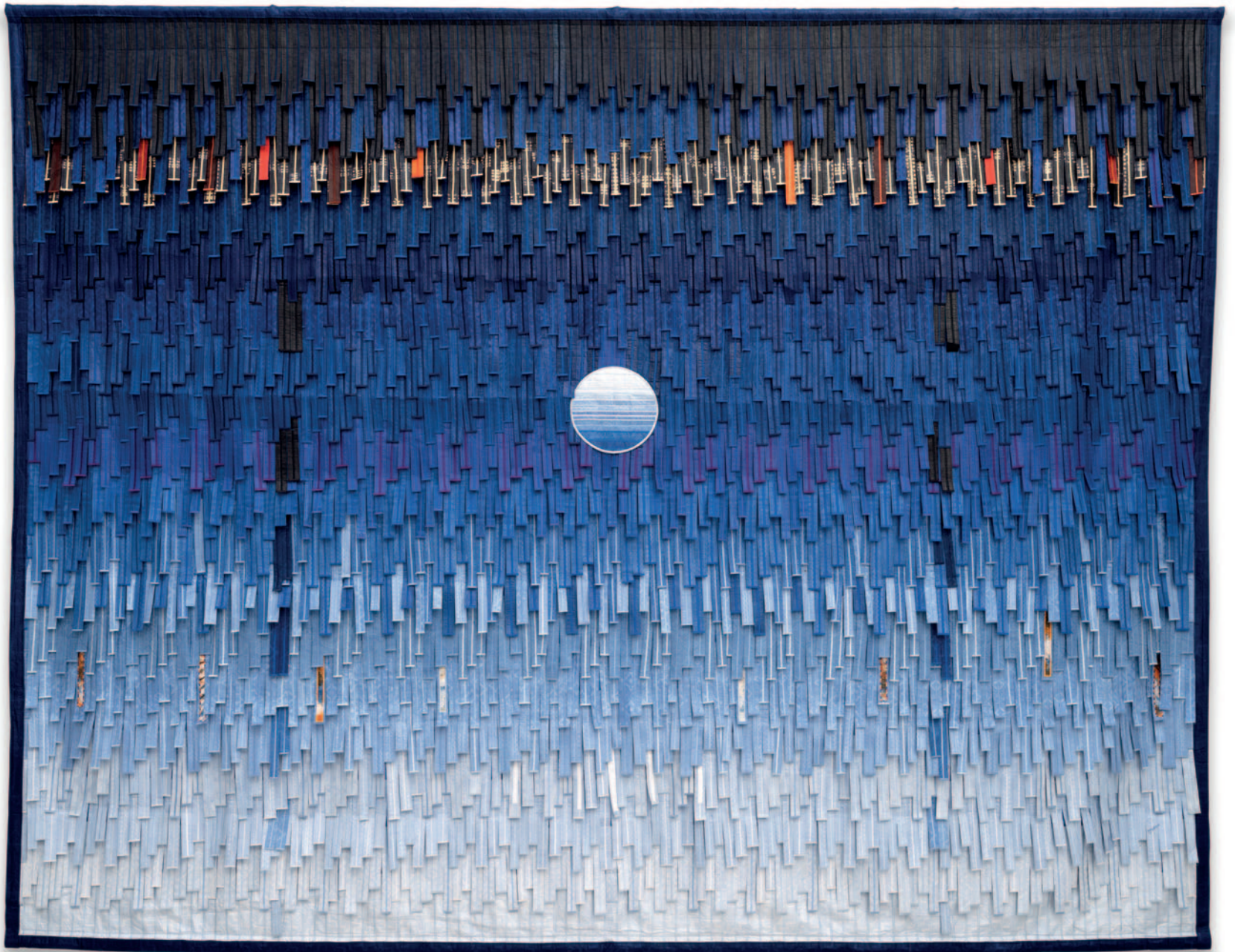
William **Kachinjika** (Zimbabwe)
Born in 1999 in Harare (Zimbabwe),
where he lives and works.

William Kachinjika's artistic career is inseparable from the dense urban environment of Harare (capital of Zimbabwe), marked by the informal economy and a daily inventiveness born of constraint. Raised by his grandmother, a weaver, he inherited at an early age the skills of threading, crocheting and domestic weaving, practices of survival as much as of transmission, which form the intimate and technical foundation of his work.

The artist's approach is based on a rigorous methodology: careful observation of his environment, preparatory drawings, collecting materials from local markets and auction houses, then slow and repetitive weaving. Created in 2025 during his residency at the Blachère Foundation, *Handwriting part 1* is a sculpture that weaves nylon cords recovered from indigo textiles and Bioprint® threads (Blachère Illumination) or contemporary light thread. The four different blue threads used have strong symbolic meaning: blue appears as an active energy, both chromatic and conceptual or traditional. The nylon ropes represent memory, evoking gatherings to draw water from mugodhodhi, community wells where this material becomes a vital tool. The blue of the indigo textiles echoes the tradition of water dyeing. The Bioprint® threads made from recycled plastic bottles echo the lack of access to running water but also the hope embodied by new technologies. Finally, the light thread acts as a revealer of these human and symbolic circulations. Radiating the shape of the map of Africa, the blue neon light does more than just illuminate the work: it passes through it, is explicitly associated with hope, and embodies the possibility of a desirable future in a social context marked by precarious infrastructure, water shortages, and economic instability.

In *Handwriting Part 1*, the intentional gaps that the artist calls "the process of the human being" play a central role. These breathing spaces structure the composition and invite the eye to wander, while suggesting areas for mental projection. The dialogue between ancient weaving techniques and contemporary lighting technologies fully establishes blue as a medium of transition: between family memory and collective future, between inherited technique and artistic innovation, between experienced darkness and hoped-for light.

William Kachinjika
Zimbabwe



Abdoulaye Konaté
Mali

Abdoulaye **Konaté**
Né en 1953 à Diré (Mali),
vit et travaille à Bamako (Mali).

Formé à la peinture à l'Institut national des arts de Bamako, puis à l'Institut Supérieur d'Art de La Havane, Abdoulaye Konaté a progressivement déplacé son langage pictural vers le textile, faisant du coton teint, cousu et brodé un médium. Depuis plusieurs décennies, son œuvre conjugue abstraction, mémoire et réflexion critique sur les transformations sociales, politiques et environnementales du monde.

Réalisée en 2019, *Lune bleue* est une œuvre textile de très grand format composée de bandes de coton bazin traditionnellement teintées à l'indigo, cousues, superposées et assemblées avec une précision presque musicale. L'œuvre se déploie comme une vaste surface dominée par une gamme subtile de bleus. En son centre, une forme circulaire s'impose avec retenue: la lune, motif à la fois cosmique et intime, autour duquel s'organise toute la composition.

Dans *Lune bleue*, le bleu constitue le principal vecteur de sens. Pour Abdoulaye Konaté, cette couleur est indissociable de la nuit, du silence et de la spiritualité, mais aussi de l'eau, élément fondamental aujourd'hui menacé. La lune évoquée renvoie à un souvenir d'enfance précis : son reflet sur les eaux du lac Faguibine, dans le nord du Mali, aujourd'hui presque entièrement asséché. Le bleu indigo devient ainsi le symbole poignant d'une absence, celle de l'eau disparue, et d'un déséquilibre écologique irréversible. À travers cette chromatique bleue, l'artiste transforme la couleur en espace de méditation, où la beauté formelle coexiste avec une conscience aiguë de la fragilité du vivant.

Le contexte de production de l'œuvre s'inscrit dans la continuité des recherches de l'artiste sur les savoir-faire textiles ouest-africains, notamment ceux des femmes teinturiers utilisant l'indigo, ainsi que sur les étoffes traditionnellement portées par les Touaregs du Sahara. Chaque bande de tissu, découpée puis cousue à la main, agit comme un coup de pinceau, conférant au textile une qualité pleinement picturale. Le geste répétitif, patient et rigoureux, inscrit l'œuvre dans une temporalité proche des cycles naturels, où la couleur semble respirer, se dilater et se condenser.

Par cette œuvre silencieuse et monumentale, Abdoulaye Konaté rappelle que la couleur bleue peut allier conscience du monde et préservation des traditions.

Lune bleue
2019
œuvre textile murale, coton teint,
cousu et superposé, broderie
398,8 x 516,6 cm
courtesy l'artiste et
Nouveau Musée National de Monaco
ADAGP Paris 2026

Abdoulaye **Konaté** (Mali)
Born in 1953 in Diré (Mali),
lives and works in Bamako (Mali).

Trained in painting at the National Institute of Arts in Bamako, then at the Higher Institute of Art in Havana, Abdoulaye Konaté gradually shifted his pictorial language towards textiles, using dyed, sewn and embroidered cotton as his medium. For several decades, his work has combined abstraction, memory and critical reflection on the social, political and environmental transformations of the world.

Created in 2019, *Blue Moon* is a very large-scale textile work composed of strips of cotton bazin traditionally dyed with indigo, sewn, layered and assembled with almost musical precision. The work unfolds like a vast surface dominated by a subtle range of blues. At its centre, a circular shape stands out with restraint: the moon, a motif that is both cosmic and intimate, around which the entire composition is organised.

In *Blue Moon*, blue is the main vehicle of meaning. For Abdoulaye Konaté, this colour is inseparable from night, silence and spirituality, but also from water, a fundamental element that is now under threat. The moon evokes a specific childhood memory: its reflection on the waters of Lake Faguibine, in northern Mali, now almost completely dry. Indigo blue thus becomes a poignant symbol of absence, that of the vanished water, and of irreversible ecological imbalance. Through this blue colour scheme,

the artist transforms colour into a space for meditation, where formal beauty coexists with an acute awareness of the fragility of life.

The context in which the work was produced is part of the artist's ongoing research into West African textile techniques, particularly those used by women dyers working with indigo, as well as the fabrics traditionally worn by the Tuaregs of the Sahara. Each strip of fabric, cut and then sewn by hand, acts like a brushstroke, giving the textile a fully pictorial quality. The repetitive, patient and rigorous gesture places the work in a temporality close to natural cycles, where colour seems to breathe, expand and condense.

Through this silent and monumental work, Abdoulaye Konaté reminds us that the colour blue can combine awareness of the world with the preservation of traditions.

Abdoulaye Konaté
Mali



Fatime Zahra Morjani
Maroc

Fatime Zahra **Morjani** (Maroc)
Née en 1971 à Casablanca (Maroc).
Vit et travaille à Rabat (Maroc).

Formée à l'architecture et à l'histoire de l'art, elle développe une pratique de recherche située à la croisée de l'espace, de la mémoire et des processus matériels. Son travail, interroge ce qui subsiste lorsque certains usages, certains savoirs disparaissent, et la manière dont ces absences continuent de modeler les paysages autant que les récits collectifs.

Ses cyanotypes sont réalisés à partir de photographies prises par l'artiste au fil des dix dernières années: une randonnée, une route pluvieuse, un enfant qui transforme une fleur en sifflet, un homme et son chien. Ces images, constituées de fragments du quotidien, se détachent progressivement de leur fonction documentaire pour devenir des surfaces de réminiscence. Le procédé du cyanotype, historiquement lié à la captation de la lumière et à l'empreinte directe, est ici transformé par un virage bleu-noir qui absorbe les contrastes et adoucit les contours, faisant basculer l'image du souvenir vers la trace.

Ce bleu, né d'un processus chimique et solaire, transforme l'image en expérience sensible, rapprochant le corps du spectateur d'une mémoire intime et universelle à la fois. Loin d'être une simple tonalité esthétique, il devient un espace intermédiaire entre présence et disparition. Le virage noir leur confère une teinte indigo oscillant entre ombre et lumière, évoque une profondeur intérieure, presque méditative, où le regard ralentit et se laisse traverser par le temps.

La démarche de l'artiste s'inscrit dans ce qu'elle nomme une « taxidermie du paysage », concept par lequel elle désigne une tentative de fixer ce qui est voué à disparaître sans pour autant le figer définitivement. La plante, souvent présente dans son travail, agit comme une métaphore du vivant fragile, soumis aux mutations sociales et environnementales. Dans ses cyanotypes, la lumière elle-même devient matière mémorielle : elle révèle autant qu'elle efface, laissant apparaître des images marquées par leurs accidents, leur grain et leur singularité irréductible.

Volubilis sifflant
2024
tirage d'art, cyanotype
30 x 40 cm
courtesy l'artiste

Fatime Zahra **Morjani** (Morocco)
Born in 1971 in Casablanca (Morocco).
Lives and works in Rabat (Morocco).

Trained in architecture and art history, she has developed a research practice situated at the intersection of space, memory and material processes. Her work questions what remains when certain uses and certain forms of knowledge disappear, and how these absences continue to shape landscapes as well as collective narratives.

Her cyanotypes are based on photographs taken by the artist over the last ten years: a hike, a rainy road, a child turning a flower into a whistle, a man and his dog. These images, made up of fragments of everyday life, gradually detach themselves from their documentary function to become surfaces of reminiscence. The cyanotype process, historically linked to the capture of light and direct imprinting, is transformed here by a blue-black toning that absorbs contrasts and softens contours, shifting the image from memory to trace.

This blue, born of a chemical and solar process, transforms the image into a sensory experience, bringing the viewer's body closer to a memory that is both intimate and universal. Far from being a simple aesthetic tone, it becomes an intermediate space between presence and disappearance. The black toning gives them an indigo hue that oscillates between shadow and light, evoking an inner depth, almost meditative, where the gaze slows down and allows itself to be carried through time.

The artist's approach is part of what she calls "landscape taxidermy", a concept she uses to describe an attempt to capture what is destined to disappear without permanently freezing it in time. Plants, which often feature in her work, act as a metaphor for fragile life, subject to social and environmental change. In her cyanotypes, light itself becomes a material of memory: it reveals as much as it erases, revealing images marked by their accidents, their grain and their irreducible singularity.

Fatime Zahra Morjani
Maroc





habiter le bleu: les éléments naturels

Sokey Eдорh (Togo)

Arnold Fokam (Cameroun)

Ablade Glover (Ghana)

Kudzani Violet Hwami (Zimbabwe)

Goddy Leye (Cameroun)

Louisa Marajo (France-Martinique)

Zineb Mezzour (France-Maroc)

Samuel Nnorom (Nigeria)

Nyaba Léon Ouedraogo (Burkina Faso)

Moustapha Baïdi Oumarou (Cameroun)

Ghizlane Sahli (Maroc)

Maya-Inès Touam (France-Algérie)

inhabiting blue: natural elements



Sokey Edoth
Togo

Sokey **Edorh** (Togo)
Né en 1955 à Tsévié (Togo).
Vit et travaille à Lomé (Togo).

Formé à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts d'Abidjan, Sokey Eдорh construit un langage plastique à la frontière de l'abstraction et de la figuration, où la matière, le signe et l'animal deviennent les vecteurs d'une pensée du monde profondément ancrée dans les éléments. Depuis les années 1990, il développe une œuvre picturale singulière, nourrie par les mythologies, les cosmologies et les systèmes de signes d'Afrique de l'Ouest.

Réalisée en 1992, *Le crocodile* appartient à une période fondatrice de son parcours, marquée par ses voyages au Mali et sa découverte des cultures dogons. Cette immersion dans un univers symbolique dense fait d'idéogrammes, de récits cosmogoniques et de figures totémiques conduit l'artiste à élaborer un vocabulaire visuel personnel, parfois qualifié d'alphabet, tant il repose sur une grammaire de signes récurrents, hérités et réinterprétés.

Chez les Dogons, le crocodile apparaît comme une figure liminale, il est associé au Nommo, être primordial lié à la création de l'eau, de la terre et du ciel; chez les Bambaras, il est gardien des mares sacrées et objet de culte. Sokey Eдорh ne procède pas à une représentation du reptile fondée sur le dessin mais comme une forme archaïque surgissant de la matière picturale elle-même. Le support, un morceau de ferraille bleu, usagé et oxydé par le temps, devient un agent actif de la composition permettant à la surface altérée de faire affleurer et suggérer la peau rugueuse de l'animal, qui semble à la fois se dissoudre et se recomposer, rappelant la tension permanente entre apparition et effacement du crocodile émergeant à la surface. Mais également la préservation de l'environnement.

Dans cette œuvre, le bleu ne s'impose pas comme une dominante chromatique mais comme une présence conceptuelle, il irrigue la peinture de manière mentale. Le crocodile, intimement lié aux milieux aquatiques, incarné dans un bleu roi, se détache nettement des pigments terreux et de la latérite employés par l'artiste. Cette terre rouge, matériau de construction et de pratiques rituelles en Afrique de l'Ouest, prélevée notamment dans les environs du mont Agou au Togo, confère à la surface une densité minérale, inscrivant l'œuvre dans un dialogue direct avec les éléments naturels.

Le crocodile
1992
technique mixte sur toile libre
71 x 83 cm
collection Blachère

Sokey **Edorh** (Togo)
Born in 1955 in Tsévié (Togo).
Lives and works in Lomé (Togo).

Trained at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Abidjan, Sokey Eдорh has developed a visual language that straddles abstraction and figuration, in which matter, signs and animals become the vectors of a worldview deeply rooted in the elements. Since the 1990s, he has been developing a unique pictorial oeuvre, nourished by the mythologies, cosmologies and sign systems of West Africa.

Created in 1992, *Le crocodile* belongs to a formative period in his career, marked by his travels to Mali and his discovery of Dogon cultures. This immersion in a dense symbolic universe of ideograms, cosmogonic narratives and totemic figures led the artist to develop a personal visual vocabulary, sometimes described as an alphabet, as it is based on a grammar of recurring signs, inherited and reinterpreted.

Among the Dogon people, the crocodile appears as a liminal figure, associated with Nommo, a primordial being linked to the creation of water, earth and sky; among the Bambara people, it is the guardian of sacred pools and an object of worship. Sokey Eдорh does not represent the reptile through drawing, but as an archaic form emerging from the pictorial material itself. The medium, a piece of blue scrap metal, worn and oxidised by time, becomes an active agent in the composition, allowing the altered surface to reveal and suggest the rough skin of the animal, which seems to both dissolve and recombine itself, recalling the constant tension between the appearance and disappearance of the crocodile emerging to the surface. But also the preservation of the environment.

In this work, blue does not impose itself as a dominant colour but as a conceptual presence, mentally permeating the painting. The crocodile, closely linked to aquatic environments and embodied in a royal blue, stands out clearly from the earthy pigments and laterite used by the artist. This red earth, a material used in construction and ritual practices in West Africa, taken in particular from the vicinity of Mount Agou in Togo, gives the surface a mineral density, placing the work in direct dialogue with the natural elements.

Sokey Eдорh
Togo



Arnold Fokam
Cameroun

Arnold **Fokam** (Cameroun)
Né en 1996 à Douala (Cameroun),
où il vit et travaille.

Formé en arts plastiques et en histoire de l'art à l'Institut des Beaux-Arts de l'Université de Douala à Nkongsamba, sa pratique se déploie à la croisée de la peinture, de la photographie, de l'assemblage, de la création sonore et de l'installation. Lauréat du Prix Goethe Découverte en 2020 et du Prix Barthélémy Togo en 2023, son travail se distingue par une attention constante portée à l'eau comme matrice symbolique, écologique et spirituelle, en relation étroite avec le corps et les croyances ancestrales.

Créée en 2021, l'installation *Mille-et-une vies: le chant de l'écoulement* constitue un prototype de la technique expérimentale de décoloration textile développée par l'artiste. Pensée comme un work in progress, l'œuvre établit un dialogue sensible entre mémoire collective, cosmologies africaines et urgences environnementales contemporaines. Inspirée des techniques ancestrales de perlage et des forêts sacrées chez les Bamilékés, l'installation recompose un écosystème spirituel conçu comme un espace de passage entre le monde visible et l'invisible, où les vivants et les ancêtres coexistent dans une circulation continue.

Dans le contexte de l'exposition Afrobblue, l'œuvre connaît une métamorphose significative: travaillée in situ, elle s'inscrit dans un trajet symbolique reliant la forêt à l'océan, glissant progressivement d'une dominante verdoyante vers une profondeur de bleus multiples. Ce déplacement chromatique accompagne une réflexion sur les mondes sous-marins et sur la figure de la baleine, dont la mort engendre paradoxalement la vie. Lorsque le corps du cétacé sombre dans les profondeurs, là où le bleu se densifie jusqu'à devenir presque opaque, il se transforme en un écosystème nourricier pour des centaines d'espèces, parfois pendant plusieurs décennies. Cette logique de régénération par la disparition fait écho à de nombreuses philosophies camerounaises, selon lesquelles les morts ne cessent pas d'exister mais continuent d'agir depuis un autre plan.

Dans les cultures du Grassland camerounais, le bleu est traditionnellement associé au surnaturel et aux forces de l'esprit; il renvoie également au ciel et, par extension, à la pluie et à la fécondité. Dans cette installation, il ne se limite pourtant pas à une symbolique héritée: il devient un processus. Arnold Fokam expérimente une technique de décoloration du textile, notamment du denim, qui altère progressivement la teinte bleue emblématique du tissu. À mesure que la couleur se retire, de nouvelles formes apparaissent, ouvrant des possibles inattendus. Cette transformation matérielle résonne poétiquement avec le récit de l'œuvre: perdre sa couleur, perdre sa forme initiale, devient une condition de renaissance.

Les perles brodées à la main, recueillies dans des calabasses tressées disposées au sol, incarnent l'essence spirituelle qui circule, se transmet et nourrit la vie. Le bleu, par le chant de l'écoulement, propose une expérience immersive où il devient langage de l'eau, de la mémoire et de la métamorphose. L'installation invite le visiteur à habiter un temps ralenti, rythmé par une bande sonore d'écoulement, et à percevoir le bleu non comme une surface, mais comme une profondeur vivante où la mort, loin de clore le cycle, protège et engendre la vie.

Le chant de l'écoulement
2026
installation technique mixte sur
textiles, perles
dimensions variables
courtesy l'artiste

Arnold **Fokam** (Cameroun)
Born in 1996 in Douala (Cameroun),
where he lives and works.

Trained in visual arts and art history at the Institute of Fine Arts at the University of Douala in Nkongsamba, his practice spans painting, photography, assemblage, sound creation and installation. Winner of the Goethe Discovery Prize in 2020 and the Barthélémy Togo Prize in 2023, his work is distinguished by a constant focus on water as a symbolic, ecological and spiritual matrix, closely linked to the body and ancestral beliefs.

Created in 2021, the installation *Mille-et-une vies: le chant de l'écoulement* (A Thousand and One Lives: The Song of Flow) is a prototype of the experimental textile bleaching technique developed by the artist. Conceived as a work in progress, the piece establishes a sensitive dialogue between collective memory, African cosmologies and contemporary environmental emergencies. Inspired by the ancestral beadwork techniques and sacred forests of the Bamiléké people, the installation recreates a spiritual ecosystem designed as a space of transition between the visible and invisible worlds, where the living and the ancestors coexist in a continuous flow.

In the context of the Afrobblue exhibition, the work undergoes a significant metamorphosis: created in situ, it forms part of a symbolic journey connecting the forest to the ocean, gradually shifting from a predominantly green colour scheme to a depth of multiple blues. This chromatic shift accompanies a reflection on the underwater world and on the figure of the whale, whose death paradoxically gives rise to life. When the cetacean's body sinks into the depths, where the blue becomes so dense that it is almost opaque, it transforms into a nourishing ecosystem for hundreds of species, sometimes for several decades. This logic of regeneration through disappearance echoes many Cameroonian philosophies, according to which the dead do not cease to exist but continue to act from another plane.

In the cultures of the Cameroonian Grasslands, blue is traditionally associated with the supernatural and spiritual forces; it also refers to the sky and, by extension, to rain and fertility. In this installation, however, it is not limited to inherited symbolism: it becomes a process. Arnold Fokam experiments with a technique for bleaching textiles, particularly denim, which gradually alters the fabric's iconic blue hue. As the colour fades, new forms appear, opening up unexpected possibilities. This material transformation resonates poetically with the narrative of the work: losing its colour and its initial form becomes a condition for rebirth.

The hand-embroidered beads, collected in woven calabashes placed on the floor, embody the spiritual essence that circulates, is transmitted and nourishes life. Blue, through the song of flowing water, offers an immersive experience where it becomes the language of water, memory and metamorphosis. The installation invites visitors to inhabit a slowed-down time, punctuated by a soundtrack of flowing water, and to perceive blue not as a surface, but as a living depth where death, far from ending the cycle, protects and engenders life.

Arnold Fokam
Cameroun



Ablade Glover

Ghana

Ablade **Glover** (Ghana)
Né en 1934 à Accra (Ghana),
où il vit et travaille.

Figure majeure de l'histoire moderne de la peinture, formé au Ghana, en Grande-Bretagne et aux États-Unis, docteur en éducation artistique de l'Ohio State University en 1974, Ablade Glover a longtemps enseigné à l'Université des Sciences et Technologies Kwame Nkrumah de Kumasi, dont il fut professeur puis doyen du Collège des Arts jusqu'en 1994. Cette trajectoire intellectuelle et pédagogique irrigue une œuvre picturale où l'analyse du regard et l'expérience sensible du monde se rejoignent.

Réalisée en 2004, *Untitled n°190* s'inscrit dans une période de pleine maturité artistique, durant laquelle Ablade Glover se consacre entièrement à la peinture. À première vue, la toile se présente comme un vaste champ chromatique dominé par une gamme de bleus profonds, azur et adire. La surface est saturée de matière: l'huile est déposée en empâtements fragmentés, travaillée au couteau, laissant apparaître une texture dense, presque granuleuse, où chaque geste demeure perceptible.

Depuis plusieurs décennies, l'artiste développe une écriture plastique située à la lisière de l'abstraction et de la figuration. Ses œuvres prennent fréquemment pour point de départ les marchés, les gares routières, les plages ou les rassemblements populaires du Ghana, ces lieux de flux et de densité humaine qu'il ne cherche pas à décrire, mais à transposer. L'œuvre ne représente ici aucune scène identifiable; pourtant, la toile suggère une présence collective diffuse. Les touches colorées semblent flotter, se heurter, se dissoudre. Qu'évoquent-elles ? Une surface aquatique agitée ? Une vibration atmosphérique ? Le chatolement des pagnes bleues des femmes aux marchés ?

La démarche d'Ablade Glover repose sur une conscience aiguë de la vision centrale et périphérique, et du mouvement continu de l'œil lorsqu'il balaie un environnement saturé de stimuli. Dans *Untitled n°190*, le regard est constamment sollicité, contraint de circuler sans point d'ancrage stable. Derrière l'apparente dispersion se dessine pourtant une organisation rythmique, un ordre latent qui maintient l'équilibre entre chaos et cohésion.

Le bleu joue ici un rôle fondamental. Loin d'être un simple choix chromatique, il devient un principe structurant, un champ énergétique à l'intérieur duquel les formes émergent puis se dérobent. Cette couleur capte et diffracte la lumière, creuse des profondeurs optiques, crée des zones de tension et de relâchement. Le bleu n'est ni apaisé ni décoratif: il est question de circulation, densité et surtout d'énergie

Untitled N° 190
2004
huile sur toile
102 x 102 cm
collection Blachère

Ablade **Glover** (Ghana)
Born in 1934 in Accra (Ghana),
where he lives and works.

A major figure in the modern history of painting, trained in Ghana, Great Britain and the United States, and awarded a doctorate in art education from Ohio State University in 1974, Ablade Glover taught for many years at Kwame Nkrumah University of Science and Technology in Kumasi, where he was a professor and then dean of the College of Arts until 1994. This intellectual and pedagogical trajectory informs a pictorial oeuvre in which the analysis of the gaze and the sensory experience of the world come together.

Created in 2004, *Untitled No. 190* was produced during a period of artistic maturity, when Ablade Glover devoted himself entirely to painting. At first glance, the canvas appears as a vast chromatic field dominated by a range of deep blues, azure and adire. The surface is saturated with material: the oil paint is applied in fragmented impasto, worked with a knife, revealing a dense, almost grainy texture, where each stroke remains visible.

For several decades, the artist has been developing a visual style that straddles abstraction and figuration. His works often take as their starting point the markets, bus stations, beaches and popular gatherings of Ghana, places of human flow and density that he does not seek to describe, but to transpose. The work does not represent any identifiable scene; yet the canvas suggests a diffuse collective presence. The coloured strokes seem to float, collide and dissolve. What do they evoke? A turbulent water surface? An atmospheric vibration? The shimmering blue loincloths of women at the markets?

Ablade Glover's approach is based on a keen awareness of central and peripheral vision, and the continuous movement of the eye as it scans an environment saturated with stimuli. In *Untitled No. 190*, the gaze is constantly engaged, forced to circulate without a stable anchor point. Behind the apparent dispersion, however, a rhythmic organisation emerges, a latent order that maintains the balance between chaos and cohesion.

Blue plays a fundamental role here. Far from being a simple chromatic choice, it becomes a structuring principle, an energetic field within which forms emerge and then recede. This colour captures and diffracts light, creates optical depths, and generates areas of tension and relaxation. Blue is neither soothing nor decorative: it is about circulation, density and, above all, energy.

Ablade Glover
Ghana



Kudzanai-Violet Hwami
Zimbabwe

Kudzanai-Violet **Hwami** (Zimbabwe)
Née en 1993 au Zimbabwe.
Vit et travaille à Londres (Royaume-Uni).

Formée à la Slade School of Fine Art à Londres, Kudzanai-Violet Hwami s'est imposée sur la scène internationale par une peinture figurative audacieuse, où le corps, le paysage et le langage deviennent des outils critiques pour interroger les questions d'identité, de sexualité, d'appartenance et de pouvoir. Son œuvre s'inscrit dans une narration située, intime et résolument politique.

L'œuvre *Ain't Leaving This Country* (2016) déploie une scène à la fois intime et politique, où le corps, le paysage et le langage s'entrelacent dans une composition d'une grande force symbolique. La figure centrale, un homme noir allongé, se prélassait sur une planche de surf jaune vif et occupe presque toute la largeur de la toile, dans une posture à la fois détendue et théâtrale, oscillant entre abandon, défi et affirmation de soi. Son corps partiellement dénudé est offert au regard dans une attitude de fierté assumée, accentuée par le port de lunettes noires qui instaurent une distance face au spectateur. Le décor maritime, dominé par une vaste étendue d'eau bleue et un horizon fragmenté, évoque immédiatement la question du départ, de la traversée et de l'exil.

Pourtant, l'inscription peinte directement sur l'embarcation « Queer Zim. Freedom Boat » ainsi que le titre de l'œuvre, *Ain't Leaving This Country*, viennent renverser toute lecture littérale de la migration. Ici, la mer n'est pas un lieu de fuite mais un espace symbolique de revendication. Le refus de partir devient un acte politique: rester, habiter, occuper le territoire malgré l'exclusion ou la marginalisation. Le corps queer est au centre de cette déclaration. Allongé comme une figure de loisir balnéaire, il incarne une tension constante entre désir de liberté et assignation géographique, entre intimité et exposition publique. La posture évoque à la fois la tradition classique du nu étendu et les iconographies contemporaines de la culture populaire, créant un dialogue entre histoire de l'art occidentale et expérience diasporique africaine.

La palette chromatique joue un rôle déterminant dans cette construction de sens. Le bleu azur de la mer et celui plus gris du ciel, traités en larges aplats fluides, installent un espace ouvert, presque utopique, tandis que le jaune incandescent de l'embarcation fonctionne comme une zone de visibilité maximale, un piédestal, sur lequel le corps est mis en scène. Le contraste entre ces couleurs primaires renforce l'intensité dramatique de la scène et inscrit la figure dans un champ à la fois sensuel et conflictuel.

À l'arrière-plan, le panneau « Beitbridge Sea Front » introduit une dissonance ironique et géopolitique. Beitbridge, ville frontalière du Zimbabwe, devient ici un rivage imaginaire, un faux littoral qui souligne l'artificialité des frontières et la complexité des désirs de mobilité. Ce glissement géographique transforme la scène en une allégorie de l'appartenance contrariée, où le fantasme de départ cohabite avec la nécessité ou la volonté de rester.

À travers cette œuvre, Kudzanai-Violet Hwami articule une réflexion profonde sur les identités queer africaines, prises entre visibilité et vulnérabilité, ancrage territorial et désir de fuite. Le bateau, les mots, le corps composent un dispositif performatif où l'affirmation de soi passe par la réécriture des récits de migration. *Ain't Leaving This Country* est une déclaration de souveraineté intime, celle d'un sujet queer qui revendique le droit d'exister, de désirer et de demeurer dans un espace qui ne lui est pas toujours hospitalier.

Ain't leaving this country
2016
huile et acrylique sur toile
135 x 210 cm
collection Blachère
ADAGP Paris 2026 - droits de suite

Kudzanai-Violet **Hwami** (Zimbabwe)
Born in 1993 in Zimbabwe.
Lives and works in London (United Kingdom).

Trained at the Slade School of Fine Art in London, Kudzanai-Violet Hwami has made a name for herself on the international scene with her bold figurative painting, in which the body, landscape and language become critical tools for questioning issues of identity, sexuality, belonging and power. Her work is part of a situated, intimate and resolutely political narrative.

The work *Ain't Leaving This Country* (2016) depicts a scene that is both intimate and political, where the body, landscape and language intertwine in a composition of great symbolic power. The central figure, a reclining black man, lounges on a bright yellow surfboard and occupies almost the entire width of the canvas, in a posture that is both relaxed and theatrical, oscillating between abandonment, defiance and self-assertion. His partially naked body is exposed to the gaze of the viewer in an attitude of assumed pride, accentuated by the wearing of dark glasses that create a distance from the viewer. The maritime setting, dominated by a vast expanse of blue water and a fragmented horizon, immediately evokes the question of departure, crossing and exile.

However, the words painted directly onto the boat, "Queer Zim. Freedom Boat", as well as the title of the work, *Ain't Leaving This Country*, overturn any literal interpretation of migration. Here, the sea is not a place of escape but a symbolic space of protest. The refusal to leave becomes a political act: staying, inhabiting, occupying the territory despite exclusion or marginalisation. The queer body is at the centre of this statement. Reclining like a figure at a seaside resort, it embodies a constant tension between the desire for freedom and geographical assignment, between intimacy and public exposure. The posture evokes both the classical tradition of the reclining nude and contemporary iconographies of popular culture, creating a dialogue between Western art history and the African diasporic experience.

The colour palette plays a decisive role in this construction of meaning. The azure blue of the sea and the greyer blue of the sky, rendered in large, fluid swathes, create an open, almost utopian space, while the incandescent yellow of the boat acts as a zone of maximum visibility, a pedestal on which the body is staged. The contrast between these primary colours reinforces the dramatic intensity of the scene and places the figure in a field that is both sensual and conflictual.

In the background, the "Beitbridge Sea Front" sign introduces an ironic and geopolitical dissonance. Beitbridge, a border town in Zimbabwe, becomes here an imaginary shore, a false coastline that highlights the artificiality of borders and the complexity of desires for mobility. This geographical shift transforms the scene into an allegory of thwarted belonging, where the fantasy of departure coexists with the necessity or desire to stay.

Through this work, Kudzanai-Violet Hwami articulates a profound reflection on African queer identities, caught between visibility and vulnerability, territorial roots and the desire to escape. The boat, the words and the body form a performative device in which self-affirmation comes through the rewriting of migration narratives. *Ain't Leaving This Country* is a declaration of intimate sovereignty, that of a queer subject who claims the right to exist, to desire and to remain in a space that is not always hospitable to them.

Kudzanai-Violet Hwami
Zimbabwe



Goddy Leye
Cameroun

Goddy **Leye** (Cameroun)
Né en 1965 à Mbouda (Cameroun).
décédé en 2011 à Bonendalé (Cameroun).

Goddy Leye fut à la fois artiste, enseignant, curateur et activiste culturel; il a cofondé des dynamiques collectives (dont Prim'Art) et créé en 2002 l'Art Bakery à Bonendalé, laboratoire de formation et d'expérimentation qui a profondément structuré la scène camerounaise des pratiques in situ et des écritures contemporaines. Dans *Tortue globale* (1996), il condense une pensée du monde qui traverse toute son œuvre: relier les signes anciens aux récits contemporains et faire de l'image un lieu de mémoire active plutôt qu'un simple objet de représentation.

Le motif de la tortue, dans de nombreuses traditions camerounaises, fait figure d'archive vivante. En l'augmentant par l'adjectif « globale », Goddy Leye déplace ce signe vers l'échelle du monde, clin d'œil au surnom donné au Cameroun, « le continent ». Le bleu, dans cette perspective, n'est pas un décor: il est le milieu. Il convoque l'élément aquatique, les profondeurs, mais aussi la sensation d'un espace planétaire vu depuis l'espace, là où les frontières s'effacent. Le bleu devient alors la couleur d'un « dehors »: une distance critique à partir de laquelle relire l'histoire, repérer les fractures, et recomposer des liens.

Cette œuvre appartient à un moment où Goddy Leye, tout en s'intéressant déjà aux dispositifs contemporains (vidéo, installation, performance), réfléchit intensément à la fabrication des images et à la transmission des savoirs. Sa trajectoire intellectuelle, marquée par l'étude de la littérature africaine et par une pratique artistique attentive aux mythes, aux signes et aux récits, le conduit à formuler une exigence constante: réécrire l'histoire depuis ses zones d'ombre, sans fétichiser le passé, mais en réactivant ses puissances. Pour lui, la nature n'est jamais « pure »: elle est déjà politique, déjà spirituelle, déjà saturée d'histoires.

Le bleu, en enveloppant la tortue, ouvre un espace de méditation exigeante où l'on comprend que le vivant et la planète elle-même n'existent qu'à travers les récits que nous produisons.

Tortue globale
1996
technique mixte sur papier
52 x 38 cm
collection Blachère

Goddy **Leye** (Cameroon)
Born in 1965 in Mbouda (Cameroon).
died in 2011 in Bonendalé (Cameroon).

Goddy Leye was an artist, teacher, curator and cultural activist; he co-founded several collectives (including Prim'Art) and in 2002 created the Art Bakery in Bonendalé, a training and experimentation laboratory that has profoundly shaped the Cameroonian scene of in situ practices and contemporary writing. In *Tortue globale* (1996), he condenses a worldview that runs through all his work: connecting ancient symbols to contemporary narratives and making the image a place of active memory rather than a simple object of representation.

In many Cameroonian traditions, the turtle motif serves as a living archive. By adding the adjective "global," Goddy Leye shifts this sign to the scale of the world, a nod to Cameroon's nickname, "the continent." In this perspective, blue is not a backdrop: it is the environment. It evokes the aquatic element, the depths, but also the sensation of a planetary space seen from space, where borders disappear. Blue then becomes the colour of an 'outside': a critical distance from which to reread history, identify fractures, and rebuild links.

This work belongs to a period when Goddy Leye, while already interested in contemporary media (video, installation, performance), was intensely reflecting on the creation of images and the transmission of knowledge. His intellectual journey, marked by the study of African literature and an artistic practice attentive to myths, signs and narratives, led him to formulate a constant demand: to rewrite history from its grey areas, without fetishising the past, but by reactivating its powers. For him, nature is never 'pure': it is already political, already spiritual, already saturated with stories.

The blue, enveloping the turtle, opens up a space for demanding meditation where we understand that living beings and the planet itself exist only through the narratives we produce.

Goddy Leye
Cameroun



Louisa Marajo
France - Martinique

Louisa **Marajo** (France)
Née en 1987 en Martinique.
Vit et travaille entre Paris et la Martinique.

Louisa Marajo développe une pratique d'installation in situ et souvent immersive interrogeant les déséquilibres écologiques et les strates historiques propres aux sociétés postcoloniales caribéennes. Diplômée de l'École Supérieure d'Art et de Design de Saint-Étienne et de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, elle construit des environnements fragmentés où reflets, matières et images produisent une désorientation volontaire, à l'image d'un monde soumis aux ouragans, aux pollutions durables et aux mémoires enfouies.

Conçue in situ pour l'exposition, *Jungleblue* (2026) est une installation autour des sargasses et de la couleur du bleu comme un champ de tensions et de renversement des perceptions. Les algues, traitées ici dans une gamme de bleus océaniques, ne renvoient pas à un paysage idyllique mais à une catastrophe lente: ces masses végétales étouffent les rivages, prolifèrent, asphyxient les écosystèmes et affectent durablement les corps humains par l'émission d'hydrogène sulfuré, tout en étant chargées de chlordécone, trace persistante d'une histoire agricole et coloniale violente. Le bleu devient alors ambivalent: couleur de la mer et du futur, mais aussi surface contaminée alertant sur l'état du monde, saturée d'une mémoire toxique, les algues se chargeant des métaux lourds produits par le capitalocène.

L'installation s'articule sur un sol sablonneux, des reflets aquatiques en photos et peintes, produisant un espace multisensoriel où l'eau n'est jamais stable. La lumière bleutée se diffracte, glisse, aveugle parfois; elle agit comme une peau qui recouvre les formes, les rendant insaisissables. Cette instabilité chromatique est au cœur de l'intention de l'artiste : faire ressentir physiquement l'état de basculement du monde.

Louisa Marajo inscrit cette proposition dans un dialogue avec le mythe de Drexciya, empire subaquatique imaginaire où les enfants des femmes africaines jetées à la mer lors de la traite négrière auraient survécu en fondant une civilisation sous-marine. Ici, les sargasses bleues deviennent des revenants : des présences reliant la surface au fond, l'histoire officielle aux récits invisibilisés. Une bouée de secours recouvertes d'algues métamorphosées, suggère une dérive régénératrice comme hypothèse fragile.

Inscrite dans le corpus « Éléments naturels », l'œuvre de Louisa Marajo propose une lecture critique du bleu comme couleur-milieu. Ni apaisant ni purement symbolique, il agit comme un révélateur des continuités entre écologie et histoire, entre catastrophes naturelles et héritages politiques. Le bleu, chez elle, ouvre vers une rêve. Il oblige à regarder ce qui affleure, ce qui dérive et ce qui, longtemps tenu au silence, revient hanter la surface.

Jungleblue
2026
installation
dimensions variables
collection Blachère
ADAGP Paris 2026

Louisa **Marajo** (France)
Born in 1987 in Martinique.
Lives and works between Paris and Martinique.

Louisa Marajo develops site-specific and often immersive installations that question the ecological imbalances and historical layers specific to postcolonial Caribbean societies. A graduate of the École Supérieure d'Art et de Design de Saint-Étienne and the Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, she constructs fragmented environments where reflections, materials and images produce a deliberate disorientation, mirroring a world subjected to hurricanes, lasting pollution and buried memories.

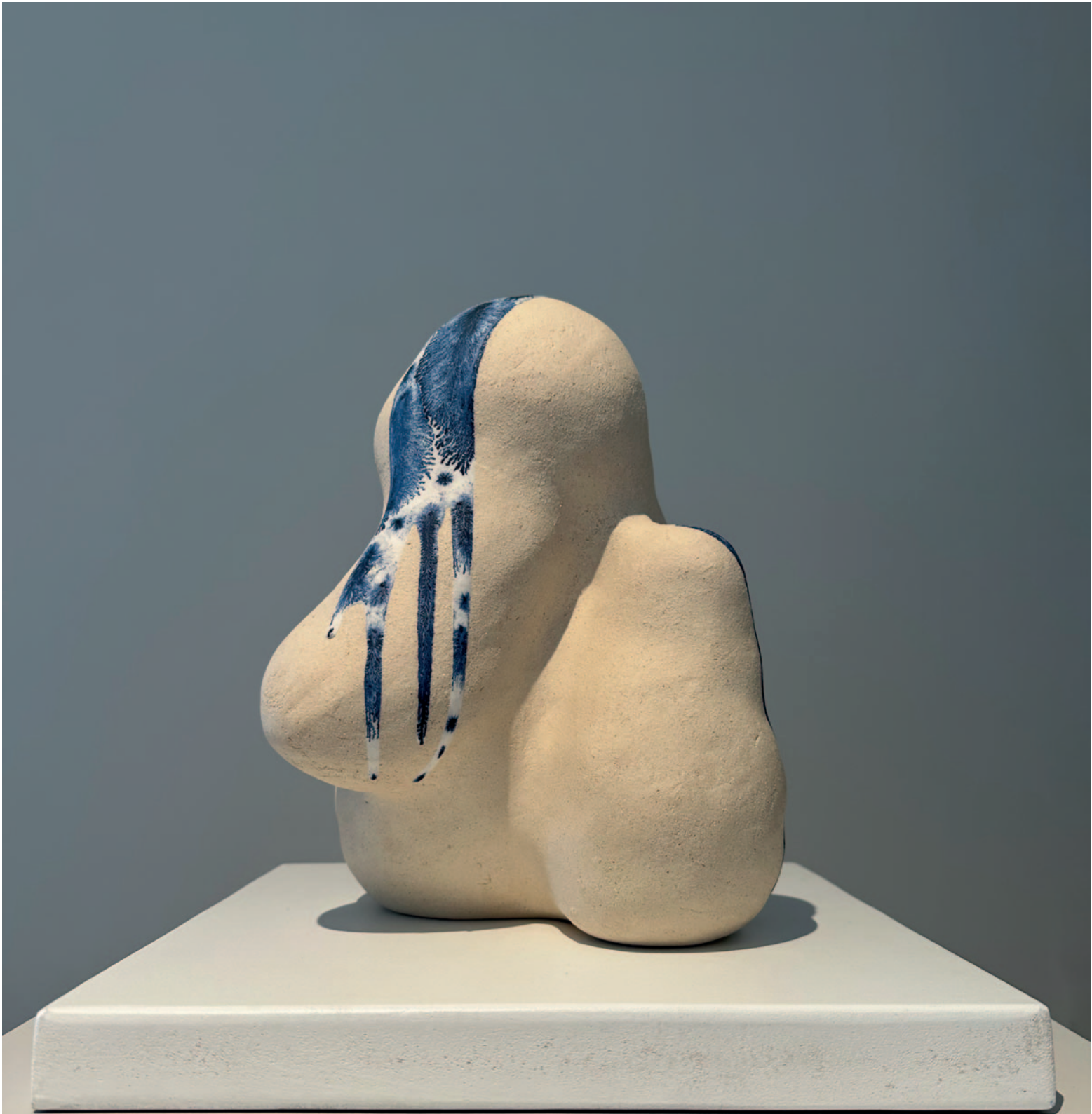
Designed in situ for the exhibition, *Jungleblue* (2026) is an installation centred on sargassum and the colour blue as a field of tension and reversal of perceptions. The seaweed, treated here in a range of ocean blues, does not refer to an idyllic landscape but to a slow-moving disaster: these masses of vegetation suffocate the shores, proliferate, asphyxiate ecosystems and have a lasting effect on human bodies through the emission of hydrogen sulphide, while also being laden with chlordecone, a persistent trace of a violent agricultural and colonial history. Blue thus becomes ambivalent: the colour of the sea and the future, but also a contaminated surface warning of the state of the world, saturated with toxic memory, the algae laden with heavy metals produced by the Capitalocene.

The installation is set on sandy ground, with aquatic reflections in photographs and paintings, creating a multisensory space where water is never stable. The bluish light diffracts, slips, sometimes blinds; it acts like a skin covering the forms, making them elusive. This chromatic instability is at the heart of the artist's intention: to make the state of upheaval in the world physically felt.

Louisa Marajo places this proposal in dialogue with the myth of Drexciya, an imaginary underwater empire where the children of African women thrown into the sea during the slave trade are said to have survived by founding an underwater civilisation. Here, the blue sargassum becomes ghosts: presences connecting the surface to the depths, official history to invisible narratives. A lifebuoy covered with metamorphosed seaweed suggests a regenerative drift as a fragile hypothesis.

Part of the 'Natural Elements' corpus, Louisa Marajo's work offers a critical reading of blue as a colour-medium. Neither soothing nor purely symbolic, it acts as a revealer of the continuities between ecology and history, between natural disasters and political legacies. For her, blue opens up a dream. It forces us to look at what surfaces, what drifts and what, long held in silence, returns to haunt the surface.

Louisa Marajo
France - Martinique



Zineb Mezzour
France - Maroc

Zineb **Mezzour** (Suisse-Maroc)
Née en 1996 en Suisse.
Vit et travaille à Marseille (France).

Formée initialement à la data science avant de développer une pratique artistique autodidacte, elle appartient à une génération d'artistes pour qui la recherche visuelle dialogue étroitement avec les sciences, la poésie et l'observation du vivant. Son travail, déployé à travers la céramique, l'encre, le textile et l'installation murale, explore les structures invisibles de la nature et les dynamiques de transformation qui relient le microscopique au cosmique.

Cette démarche s'inscrit dans une réflexion plus large sur les lois naturelles qui régissent le vivant. Les travaux de Benoît Mandelbrot sur les fractales, ceux de Theodor Schwenk sur les formes de l'eau, ou encore le récit poétique de Zulma Carraud sur les métamorphoses d'une goutte, constituent autant de points d'ancrage théoriques et sensibles pour l'artiste. Cependant, loin de toute illustration scientifique, Zineb Mezzour propose une expérience intuitive où la connaissance passe par le temps de l'observation.

Shape II (2024) s'inscrit au cœur de cette recherche. L'œuvre ne cherche à saisir la forme possible de l'eau, mais plutôt la trace de son mouvement. L'eau, par définition, n'a pas de forme propre: elle épouse, contourne, traverse, puis se dérobe. En laissant la porcelaine liquide s'écouler librement sur le grès, Zineb Mezzour suspend tout geste de maîtrise pour accueillir un processus d'émergence, où la matière décide en partie de sa propre organisation.

Le bleu intervient ici comme un révélateur. L'oxyde de cobalt, infiltré dans les aspérités de la céramique, se diffuse, se fragmente et dessine des réseaux complexes, proches de structures fractales. Ces motifs évoquent aussi bien des cartographies marines, des systèmes racinaires que des formations cellulaires. Le regard est invité à se rapprocher, à ralentir, jusqu'à perdre toute échelle stable. Ce qui semblait être une simple coulure devient paysage; ce qui paraissait décoratif révèle une architecture interne d'une grande densité. Le bleu agit alors comme un espace de profondeur mentale, un champ d'immersion qui ouvre à une perception élargie du réel, il rappelle que toute forme, aussi stable semble-t-elle, demeure le résultat provisoire d'un flux.

Dans l'œuvre *Essence of Drop : Zoom In*, l'eau est à l'image d'un cosmos miniature. Composée de plusieurs éléments muraux en céramique, l'installation se déploie comme une cartographie fragmentée d'une goutte d'eau: chaque forme est autonome, mais leur assemblage révèle une continuité.

Shape II
2024
sculpture, argile, porcelaine, oxyde
27 x 24 x 24 cm
collection Blachère

Zineb **Mezzour** (Switzerland-Morocco)
Born in 1996 in Switzerland.
Lives and works in Marseille (France).

Initially trained in data science before developing a self-taught artistic practice, she belongs to a generation of artists for whom visual research is closely linked to science, poetry and the observation of living things. Her work, which encompasses ceramics, ink, textiles and wall installations, explores the invisible structures of nature and the dynamics of transformation that connect the microscopic to the cosmic.

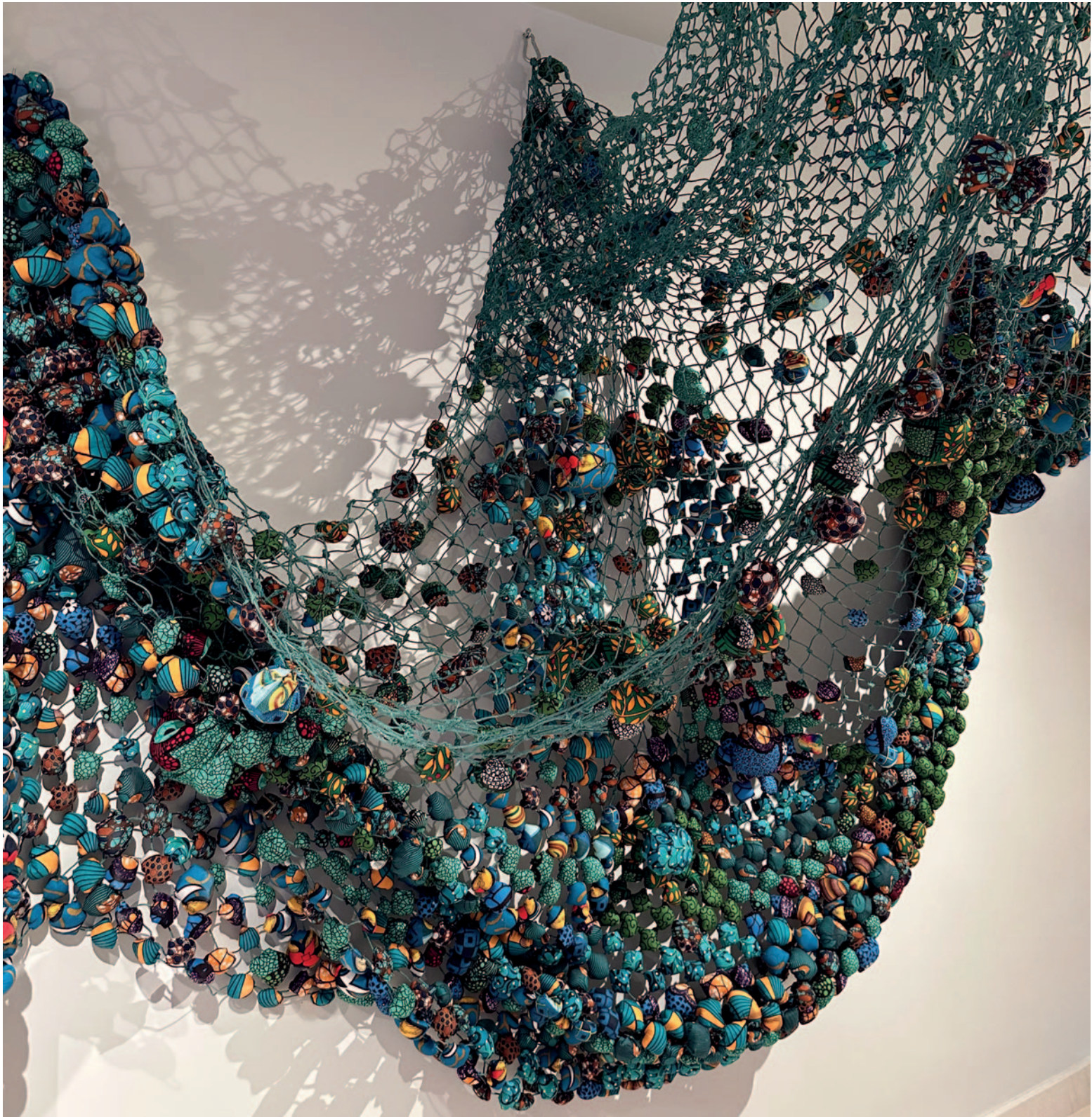
This approach is part of a broader reflection on the natural laws that govern living things. Benoît Mandelbrot's work on fractals, Theodor Schwenk's work on the forms of water, and Zulma Carraud's poetic account of the metamorphoses of a drop of water, are all theoretical and sensory points of reference for the artist. However, far from any scientific illustration, Zineb Mezzour offers an intuitive experience where knowledge comes through observation.

Shape II (2024) lies at the heart of this research. The work does not seek to capture the possible form of water, but rather the trace of its movement. Water, by definition, has no form of its own: it moulds itself, flows around, passes through, then disappears. By allowing the liquid porcelain to flow freely onto the stoneware, Zineb Mezzour suspends any gesture of control to welcome a process of emergence, where the material partly decides its own organisation.

Blue acts here as a revealer. Cobalt oxide, infiltrating the roughness of the ceramic, diffuses, fragments and forms complex networks, similar to fractal structures. These patterns evoke marine cartography, root systems and cellular formations. The eye is invited to come closer, to slow down, until it loses all sense of scale. What appeared to be a simple drip becomes a landscape; what seemed decorative reveals an internal architecture of great density. Blue then acts as a space of mental depth, a field of immersion that opens up to a broader perception of reality, reminding us that all forms, however stable they may seem, remain the temporary result of a flow.

In the work *Essence of Drop: Zoom In*, water is depicted as a miniature cosmos. Composed of several ceramic wall elements, the installation unfolds like a fragmented map of a drop of water: each shape is autonomous, but their assembly reveals a continuity.

Zineb Mezzour
France - Maroc



Samuel Nnorom
Nigéria

Samuel **Nnorom** (Nigéria)
Né en 1990 à Abia (Nigéria).
Vit et travaille à Nsukka (Nigéria).

Samuel Nnorom développe une pratique sculpturale et textile profondément ancrée dans les traditions matérielles et spirituelles de l'Afrique de l'Ouest, tout en les confrontant aux réalités contemporaines de la mondialisation. Formé très tôt dans l'atelier de sa mère styliste, il hérite d'un rapport intime aux tissus, en particulier au wax Ankara, qu'il collecte sur les marchés d'Okrika, lieux emblématiques de la circulation des vêtements usagés et des mémoires textiles.

Extraite de l'installation *The Calling* (2025), *Air and Water* est une installation textile et sculpturale composée de wax et de filets de pêche, présentée au sol et en suspension. L'œuvre s'inscrit dans une réflexion cosmologique et spirituelle sur l'appel religieux, the calling, compris comme une force invisible qui traverse les êtres et toutes les religions. Samuel Nnorom convoque ici une pluralité de systèmes symboliques: le récit biblique du buisson ardent, les cosmologies vaudoues et les philosophies africaines de l'interconnexion, où les éléments naturels ne sont jamais inertes mais animés d'une énergie agissante.

L'eau et l'air, éléments centraux de l'installation, ne sont pas représentés de manière figurative mais traduits par leurs qualités physiques et sensibles. L'eau, le premier ensemble textile, se déploie comme une masse dense et vibrante dominée par le bleu profond des abymes, et dont les cyans et turquoises des motifs du wax rappellent des écailles des poissons et évoquent l'environnement marin. Le bleu agit ici comme une couleur-milieu: il immerge le regard et propose une expérience de profondeur.

À l'inverse, la partie dédiée à l'air se caractérise par une composition plus aérée, rythmée par des motifs anguleux et des respirations visuelles. Le bleu dialogue avec des verts, des bruns et des touches plus chaudes, suggérant un élément traversé par des flux, des souffles et des particules. L'air n'est pas vide, il amasse en lui les autres éléments. Les filets de pêche, chargés de centaines de formes sphériques réalisées à partir de chutes de wax et de mousse recyclée, matérialisent cette interconnexion. Ils deviennent des métaphores de réseaux spirituels, migratoires, mémoriels qui lient les corps et les territoires.

L'usage du bleu, obtenu dans certaines traditions textiles nigérianes par des teintures indigo naturelles, renforce cette dimension rituelle. Couleur du ciel, *de l'eau et du sacré, le bleu fonctionne comme un seuil entre visible et invisible*. *Air and Water* invite ainsi chaque spectateur à une introspection silencieuse. Face à ces éléments suspendus, une question demeure ouverte: par quoi sommes-nous appelés et vers quels horizons invisibles nous laissons-nous porter ?

Air and water
2025
installation, filet de pêche, mousse, wax
dimensions variables
collection Blachère

Samuel **Nnorom** (Nigeria)
Born in 1990 in Abia (Nigeria).
Lives and works in Nsukka (Nigeria).

Samuel Nnorom develops a sculptural and textile practice deeply rooted in the material and spiritual traditions of West Africa, while confronting them with the contemporary realities of globalisation. Trained from an early age in his mother's fashion design studio, he inherited an intimate relationship with fabrics, particularly Ankara wax prints, which he collects at the markets of Okrika, iconic places for the circulation of used clothing and textile memories.

Taken from the installation *The Calling* (2025), *Air and Water* is a textile and sculptural installation composed of wax and fishing nets, presented on the ground and suspended in the air. The work is part of a cosmological and spiritual reflection on the religious calling, understood as an invisible force that permeates beings and all religions. Samuel Nnorom draws on a variety of symbolic systems: the biblical story of the burning bush, voodoo cosmologies and African philosophies of interconnection, in which natural elements are never inert but animated by an active energy.

Water and air, central elements of the installation, are not represented figuratively but translated through their physical and sensory qualities. Water, the first textile ensemble, unfolds like a dense, vibrant mass dominated by the deep blue of the abyss, whose cyan and turquoise wax patterns are reminiscent of fish scales and evoke the marine environment. Here, blue acts as a colour-medium: it immerses the gaze and offers an experience of depth.

Conversely, the section dedicated to air is characterised by a more airy composition, punctuated by angular patterns and visual breathing space. Blue interacts with greens, browns and warmer touches, suggesting an element traversed by flows, breaths and particles. Air is not empty; it gathers the other elements within it. Fishing nets, laden with hundreds of spherical shapes made from wax scraps and recycled foam, embody this interconnection. They become metaphors for spiritual, migratory and memorial networks that link bodies and territories.

The use of blue, obtained in certain Nigerian textile traditions through natural indigo dyes, reinforces this ritual dimension. The colour of the sky, water and the sacred, blue functions as a threshold between the visible and the invisible. *Air and Water* thus invites each viewer to engage in silent introspection. Faced with these suspended elements, one question remains open: what are we called to, and to what invisible horizons do we allow ourselves to be carried?

Samuel Nnorom
Nigéria



Nyaba Léon Ouedraogo
Burkina Faso

Nyaba Léon **Ouédraogo** (Burkina Faso)
Né en 1978 à Bouyounou (Burkina Faso).
Vit et travaille entre Ouagadougou (Burkina Faso) et Paris (France).

Nyaba Léon Ouédraogo s'inscrit parmi les figures majeures de la photographie contemporaine africaine attentive aux mutations sociales, politiques et écologiques du continent. Il développe une œuvre documentaire traversée par une dimension mythologique, où le réel se charge d'une profondeur symbolique. Cofondateur du collectif Topics – Visual Arts Platform, il défend une photographie engagée, à la fois ancrée dans l'observation du quotidien et ouverte aux récits invisibles qui structurent les imaginaires africains.

Présentée à la Biennale de Dakar, la série « Mame Coumba Bang » (2022), dont sont issues les œuvres *Germaine Acogny à l'embouchure de Saint-Laurent*, *La langue de Barbarie*, *Énigme de Mame Coumba Bang*, *Laalebasse des initiés* et *Offrande pour la déesse Mame Coumba*, constitue une méditation photographique sur l'esprit des eaux Mame Coumba Bang, figure tutélaire de Saint-Louis du Sénégal, génie féminin de l'eau, protectrice redoutée du fleuve et de la mer, incarnation d'une nature vivante qui punit toute transgression de ses lois. En partant à sa rencontre, Nyaba Léon Ouédraogo ne cherche pas à la représenter frontalement, mais à capter sa présence diffuse, son empreinte sensible dans les corps, les paysages et les intérieurs des habitants de la région.

Le bleu occupe une place centrale dans cette série. Comme une lumière diffuse, il se décline en une pluralité de tonalités naturelles : bleu profond du fleuve, reflets verdâtres de l'eau saumâtre, ciels laiteux, qui s'opposent parfois à des apparitions presque irréelles d'un cyan plus intense, presque phosphorescent. Ce contraste chromatique introduit une tension entre le visible et l'invisible, entre une nature tangible et une dimension spirituelle qui affleure à la surface des images. Le bleu devient ainsi un seuil qui signale une zone de contact entre les vivants et les forces qui les dépassent.

Les photographies, réalisées de manière instinctive plutôt que mises en scène, témoignent d'une attention particulière portée aux gestes, aux postures et aux regards. La figure humaine y apparaît comme médiatrice entre les éléments. La femme, en particulier, est au cœur de cette iconographie : elle incarne à la fois la mémoire, la fécondité et la colère de l'eau. Le corps devient paysage, et le paysage, à son tour semble habité par une énergie féminine souveraine.

Le bleu, loin d'apaiser le regard, invite à une vigilance. Il rappelle que les équilibres naturels sont fragiles et que leur préservation passe aussi par l'écoute des récits anciens, capables de réenchanter notre rapport au monde tout en révélant la gravité.

Offrande pour la déesse Mame Coumba
2022
tirage fine art baryta, jet d'encre pigmentaires
70 x 50 cm
courtesy l'artiste et galerie Christophe Person
ADAGP Paris 2026
droits de suite et collectifs

Nyaba Léon **Ouédraogo** (Burkina Faso)
Born in 1978 in Bouyounou (Burkina Faso).
Lives and works between Ouagadougou (Burkina Faso) and Paris (France).

Nyaba Léon Ouédraogo is one of the leading figures in contemporary African photography, focusing on social, political and ecological changes on the continent. He develops documentary work imbued with a mythological dimension, where reality takes on a symbolic depth. Co-founder of the Topics – Visual Arts Platform collective, he champions socially engaged photography, rooted in the observation of everyday life and open to the invisible narratives that structure the African imagination.

Presented at the Dakar Biennale, the series "Mame Coumba Bang" (2022), from which the works *Germaine Acogny at the mouth of Saint-Laurent*, *La langue de Barbarie*, *Énigme de Mame Coumba Bang*, *Laalebasse des initiés* and *Offrande pour la déesse Mame Coumba*, is a photographic meditation on the spirit of the waters Mame Coumba Bang, the guardian figure of Saint-Louis in Senegal, a female water spirit, the feared protector of the river and the sea, the embodiment of a living nature that punishes any transgression of its laws. In seeking her out, Nyaba Léon Ouédraogo does not attempt to represent her directly, but rather to capture her diffuse presence, her sensitive imprint on the bodies, landscapes and interiors of the region's inhabitants.

Blue occupies a central place in this series. Like diffused light, it comes in a variety of natural tones: the deep blue of the river, the greenish reflections of brackish water, milky skies, which sometimes contrast with almost unreal appearances of a more intense, almost phosphorescent cyan. This chromatic contrast introduces a tension between the visible and the invisible, between tangible nature and a spiritual dimension that surfaces in the images. Blue thus becomes a threshold that signals a zone of contact between the living and the forces that transcend them.

The photographs, taken instinctively rather than staged, reveal a particular attention to gestures, postures and gazes. The human figure appears as a mediator between the elements. Women, in particular, are at the heart of this iconography: they embody the memory, fertility and anger of water. The body becomes landscape, and the landscape, in turn, seems inhabited by a sovereign feminine energy.

Far from soothing the eye, the colour blue invites vigilance. It reminds us that natural balances are fragile and that preserving them also requires listening to ancient stories, which can re-enchant our relationship with the world while revealing its gravity.

Nyaba Léon Ouedraogo
Burkina Faso



Moustapha Baïdi Oumarou
Cameroun

Moustapha Baïdi **Oumarou** (Cameroun)
Né en 1997 à Maroua (Cameroun),
où il vit et travaille.

Autodidacte, il développe très tôt une pratique picturale nourrie par le dessin, avant d'intégrer le club d'arts plastiques de l'Université de Maroua. Dès ses premières expositions, son travail se distingue par une attention sensible portée aux figures marginales et par une hybridation singulière entre corps humains et motifs végétaux, empruntés à l'environnement botanique et désertique du septentrion camerounais.

Réalisée en 2020, *Jeune confiné 2* appartient à une série conçue durant la pandémie de Covid-19. L'œuvre met en scène des figures juvéniles immergées dans un univers aquatique, comme déposées au fond d'un espace marin silencieux. Les corps, privés de traits distinctifs, ont la tête recouverte par un aquarium qui les isole. Cette iconographie ambiguë oscille entre noyade et lévitation, entre suffocation et suspension du temps, traduisant l'expérience d'un isolement brutal et d'une jeunesse rendue invisible par la crise sanitaire.

Le bleu s'impose ici comme un milieu enveloppant. Moustapha Baïdi Oumarou ne le conçoit pas comme une couleur symbolique codifiée et souligne lui-même l'absence d'un terme spécifique pour cette couleur dans sa langue maternelle. Le bleu surgit plutôt comme une évidence émotionnelle, un choix instinctif qui installe un climat d'apaisement paradoxal au cœur de scènes de grande vulnérabilité.

Cette immersion aquatique permet à l'artiste de déplacer la question du confinement vers une dimension plus universelle. Le bleu englutit les figures tout en les protégeant, créant un espace de rêverie où la violence du réel semble momentanément suspendue. Les jeunes représentés ne sont pas seulement enfermés par des mesures sanitaires; ils apparaissent comme pris dans des structures sociales et économiques étouffantes. Pourtant, au sein de cette obscurité bleutée, la peinture laisse affleurer des signes de résistance. La figure récurrente de « l'homme-fleur », motif central dans l'œuvre de l'artiste, surgit comme une métaphore de la résilience: une hybridation entre corps et végétal qui suggère que la vie persiste, à condition d'être nourrie et protégée.

Les motifs botaniques, rappelant que l'humain, chez Moustapha Baïdi Oumarou, demeure indissociable de son environnement naturel. Le bleu devient alors un espace mental, un seuil poétique où peuvent coexister l'anxiété, l'optimisme et le désir de renaissance.

Jeune confiné 2
2020
acrylique sur toile
180 x 240 cm
collection Blachère

Moustapha Baïdi **Oumarou** (Cameroon)
Born in 1997 in Maroua (Cameroon),
where he lives and works.

Self-taught, he developed a pictorial practice nourished by drawing at an early age, before joining the visual arts club at the University of Maroua. From his very first exhibitions, his work has been distinguished by a sensitive attention to marginal figures and a singular hybridisation between human bodies and plant motifs, borrowed from the botanical and desert environment of northern Cameroon.

Created in 2020, *Jeune confiné 2* belongs to a series conceived during the Covid-19 pandemic. The work depicts youthful figures immersed in an aquatic universe, as if deposited at the bottom of a silent marine space. The bodies, devoid of distinctive features, have their heads covered by an aquarium that isolates them. This ambiguous iconography oscillates between drowning and levitation, between suffocation and the suspension of time, reflecting the experience of brutal isolation and a youth rendered invisible by the health crisis.

Blue imposes itself here as an enveloping environment. Moustapha Baïdi Oumarou does not conceive of it as a codified symbolic colour and himself emphasises the absence of a specific term for this colour in his mother tongue. Rather, blue emerges as an emotional obviousness, an instinctive choice that creates a paradoxical atmosphere of calm at the heart of scenes of great vulnerability.

This aquatic immersion allows the artist to shift the question of confinement to a more universal dimension. Blue engulfs the figures while protecting them, creating a space for reverie where the violence of reality seems momentarily suspended. The young people, the figures depicted are not only confined by health measures; they appear to be trapped in stifling social and economic structures. Yet, within this bluish darkness, the painting reveals signs of resistance. The recurring figure of the 'flower man', a central motif in the artist's work, emerges as a metaphor for resilience: a hybridisation between body and plant that suggests that life persists, provided it is nourished and protected.

The botanical motifs remind us that, in Moustapha Baïdi Oumarou's work, humans remain inseparable from their natural environment. Blue thus becomes a mental space, a poetic threshold where anxiety, optimism and the desire for rebirth can coexist.

Moustapha Baïdi Oumarou
Cameroun



Ghizlane Sahli
Maroc

Ghizlane **Sahli** (Maroc)
Née en 1973 à Meknès (Maroc).
Vit et travaille à Marrakech (Maroc).

Ghizlane Sahli fusionne savoir-faire artisanaux et vision contemporaine. Avec des artisanes, elle développe une broderie tridimensionnelle sur plastique recyclé, célébrant le corps, en particulier celui de la femme, et exprimant une émotion pure, libérée de toute référence religieuse, sociale ou culturelle.

L'œuvre *Sed non satiata* (« mais non satisfaite ») met en scène des formes inspirées des coraux et des fleurs abyssales, évoquant à la fois l'immensité marine et un voyage intérieur universel. Réalisées à partir d'alvéoles et de déchets plastiques brodés de fils de soie bleu Majorelle, ces figures transforment une matière pauvre en une présence organique et sensible, où le laid devient beauté. Le bleu est associé à la transformation. Composées de cellules colorées, elles renvoient à la mer comme matrice de la vie: une source rassurante, mais aussi une force débordante et menaçante. À la fois origine et destination, l'artiste rappelle que « traditionnellement, les pigments minéraux azraq issus de montagne de l'Atlas utilisés jusque dans la médina pour teinter la laine, étaient utilisés pour la sorcellerie ». Ce fluide bleu incarne une métamorphose permanente.

Cette œuvre fait également écho aux maux contemporains: la surconsommation, l'accumulation sans fin et les désirs inassouvis qui caractérisent nos sociétés. Ghizlane Sahli donne forme à cet état d'esprit de croissance sans apaisement à travers un organisme fait des déchets plastiques en expansion, recouvert de fils de soie. Tels des coraux proliférants, ses formes débordent, dégoulinent et semblent incapables de se contenir, incarnant une matière vivante prise dans une tension constante entre séduction et excès. Ce travail dialogue avec l'univers de Charles Baudelaire, dont *Les Fleurs du Mal* (1857) associait déjà sensualité, nature transformée et puissance sensorielle, notamment à travers les parfums et les paysages intérieurs.

Sed non satiata
2023
déchets plastiques brodés de
fils de soie et d'or sur bois
137 x 114 x 34 cm
collection particulière

Ghizlane **Sahli** (Morocco)
Born in 1973 in Meknes (Morocco).
Lives and works in Marrakesh (Morocco).

Ghizlane Sahli combines traditional craftsmanship with a contemporary vision. Working with craftswomen, she develops three-dimensional embroidery on recycled plastic, celebrating the body, particularly that of women, and expressing pure emotion, free from any religious, social or cultural references.

The work *Sed non satiata* ("but not satisfied") features shapes inspired by corals and deep-sea flowers, evoking both the immensity of the sea and a universal inner journey. Made from honeycomb structures and plastic waste embroidered with Majorelle blue silk thread, these figures transform a poor material into an organic and sensitive presence, where ugliness becomes beauty. Blue is associated with transformation. Composed of coloured cells, they refer to the sea as the matrix of life: a reassuring source, but also an overflowing force and threatening. At the time origin and destination, the artist recalls that "Traditionally, azraq mineral pigments from the Atlas Mountains, used in the medina to dye wool, were used for witchcraft." This blue fluid embodies permanent metamorphosis.

This work also echoes contemporary ills: overconsumption, endless accumulation and unfulfilled desires that characterise our societies. Ghizlane Sahli gives shape to this state of mind of relentless growth through an organism made of expanding plastic waste covered with silk threads. Like proliferating corals, its forms overflow, drip and seem unable to contain themselves, embodying a living matter caught in a constant tension between seduction and excess. This work dialogues with the universe of Charles Baudelaire, whose *Les Fleurs du Mal* (1857) already associated sensuality, transformed nature and sensory power, particularly through perfumes and interior landscapes.

Ghizlane Sahli
Maroc



Maya-Inès Touam

France - Algérie

Maya-Inès **Touam** (France)
Née en 1988 à Paris (France)
où elle vit et travaille.

Maya-Inès Touam développe une pratique photographique située à la croisée de l'histoire de l'art, des héritages méditerranéens et panafricains, et des réalités contemporaines du travail et de la circulation des corps. Formée à la photographie mais résolument plasticienne dans son approche, elle compose ses images par accumulation et juxtaposition de centaines de prises de vues en studio, élaborant des tableaux photographiques où se rencontrent objets domestiques, gestes quotidiens et références savantes. Son œuvre interroge la provenance des images, leur destination et leur pouvoir de déplacement symbolique.

Femme à l'amphore (2024), *Tacko et les fruits* (2024) et *Tacko et Aby* (2024) s'inscrivent dans un même cycle réalisé avec le soutien du Fonds de dotation de la Compagnie Fruitière. Ces œuvres prennent pour point de départ les chaînes de production agricole au Sénégal, notamment à Saint-Louis, où la cueillette de la tomate et de la mangue impose un rythme répétitif, presque chorégraphique, aux corps qui y travaillent. Maya-Inès Touam y observe en particulier les gestes féminins, veiller, cueillir, porter, assembler, qu'elle transforme en figures iconiques, suspendues hors du temps productif.

Le bleu traverse ces images comme une matière unificatrice. Il ne distingue plus le corps du fruit, la peau de l'objet, l'humain du vivant. Dans *Tacko et les fruits*, le bleu enveloppe simultanément les chairs et les récoltes, abolissant toute hiérarchie visuelle et rappelant leur interdépendance. Dans *Femme à l'amphore*, il devient plus intérieur, presque mental, reliant le corps, le contenant et le paysage dans une continuité silencieuse, un espace autonome, un monde à part où les formes respirent ensemble.

L'usage du bleu dialogue explicitement avec l'héritage d'Henri Matisse, et en particulier avec les Nus bleus et Polynésie, la mer. Chez Matisse, le bleu est une couleur vivante, capable de simplifier le monde pour en révéler l'essentiel: le rythme, le mouvement, la présence. Maya-Inès Touam ne cite pas ces œuvres comme modèles formels, mais en prolonge l'intuition fondamentale. Le bleu devient un principe actif qui suspend le temps, calme le regard et rend perceptible une circulation sensible entre les êtres et les matières.

Le bleu agit alors comme un liant. Il est chargé d'une ambivalence contemporaine, évoquant autant la naturalité idéalisée que les réalités chimiques et agricoles, pesticides, monocultures, artificialisation du vivant, qui sous-tendent ces paysages de production.

Tacko et les fruits
2024
tirage fine art contrecollé encadré sous verre musée
60 x 90 cm
courtesy l'artiste et galerie Les Filles du Calvaire, Paris
ADAGP Paris 2026

Maya-Inès **Touam** (France)
Born in 1988 in Paris (France),
where she lives and works.

Maya-Inès Touam has developed a photographic practice that lies at the crossroads of art history, Mediterranean and Pan-African heritage, and the contemporary realities of labour and the movement of bodies. Trained in photography but resolutely visual in her approach, she composes her images by accumulating and juxtaposing hundreds of studio shots, creating photographic tableaux where domestic objects, everyday gestures and scholarly references come together. Her work questions the provenance of images, their destination and their power of symbolic displacement.

Femme à l'amphore (Woman with Amphora, 2024), *Tacko et les fruits* (Tacko and the Fruit, 2024) and *Tacko et Aby* (Tacko and Aby, 2024) are part of the same cycle produced with the support of the Compagnie Fruitière Endowment Fund. These works take as their starting point the agricultural production chains in Senegal, particularly in Saint-Louis, where the harvesting of tomatoes and mangoes imposes a repetitive, almost choreographic rhythm on the bodies that work there. Maya-Inès Touam observes in particular the gestures of women, watching, picking, carrying, assembling, which she transforms into iconic figures, suspended outside productive time.

Blue runs through these images like a unifying force. It no longer distinguishes between the body and the fruit, the skin and the object, humans and living things. In *Tacko et les fruits* (Tacko and the Fruit), blue envelops both flesh and harvest, abolishing any visual hierarchy and reminding us of their interdependence. In *Femme à l'amphore* (Woman with Amphora), it becomes more internal, almost mental, connecting the body, the container and the landscape in a silent continuity, an autonomous space, a world apart where forms breathe together.

The use of blue explicitly dialogues with the legacy of Henri Matisse, and in particular with the Blue Nudes and Polynesia, the Sea. For Matisse, blue is a living colour, capable of simplifying the world to reveal its essence: rhythm, movement, presence. Maya-Inès Touam does not cite these works as formal models, but extends their fundamental intuition. Blue becomes an active principle that suspends time, calms the gaze and makes perceptible a sensitive circulation between beings and materials.

Blue then acts as a binding agent. It is charged with contemporary ambivalence, evoking both idealised naturalness and the chemical and agricultural realities—pesticides, monocultures, the artificialisation of life—that underlie these production landscapes.

Maya-Inès Touam
France - Algérie

afroblue

Fondation Blachère - Centre d'Art
9 avril - 19 septembre 2026

Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition:

afroblue

Production

Fondation Jean-Paul Blachère

Présidente

Christine Blachère Allain-Launay

Directrice

Christine Blachère Allain-Launay

Administrateur

Claude Agnel

Commissariat de l'exposition

Joana Danimbe

Directeur de la publication

Claude Agnel

Coordination - Communication

Justine Bernardoni

Médiation

Joana Danimbe

Direction artistique - Scénographie

François Viol

Création lumières

Eric Gomez
Franck Ropion

Régie fondation

Bertrand Vauchel

Artistes présentés

Stacey Gillian **Abe** (Ouganda)
Ifeoma U. **Anyaeji** (Nigéria)
Gideon **Appah** (Ghana)
Moufouli **Bello** (Cameroun)
Collectif **Bogoké** (Burkina Faso)
Wim **Botha** (Afrique du Sud)
Bruce **Clarke** (Afrique du Sud) *
Isabelle D. (France)
Tamsir **Dia** (Maroc)
Viyé **Diba** (Sénégal) *
Sokey **Ederh** (Togo)
Retha **Erasmus** (Afrique du Sud)
Lou **Escobar** (France)
Aboubakar **Fofana** (Mali)
Arnold **Fokam** (Cameroun)
Beya Gille **Gacha** (France-Cameroun) *
Ablade **Glover** (Ghana)
Romuald **Hazoumè** (Bénin) *
Kudzani Violet **Hwami** (Zimbabwe)
William **Kachinjika** (Zimbabwe) *
Abdoulaye **Konate** (Mali) *
Goddy **Leye** (Cameroun)
Louisa **Marajo** (France-Martinique) *
Kenmore **Maruta** (Zimbabwe)
Evans **Mbugua** (Kenya) *
Zineb **Mezzour** (France-Maroc)
Fatime Zahra **Morjani** (Maroc)
Jean David **Nkot** (Cameroun) *
Samuel **Nnorom** (Nigéria)
Oluwole **Omofemi** (Nigéria)
Nyaba Léon **Ouedraogo** (Burkina Faso) *
Moustapha Baidi **Oumarou** (Cameroun)
Boluwatife **Oyediran** (Nigéria)
Ghizlane **Sahli** (Maroc)
Maya-Inès **Touam** (France-Algérie) *
François **Viol** (France)

Happening:
Barthélémy **Toguo** (Cameroun) *

Crédits photographiques

Tous droits réservés/ All right reserved

© Fondation Blachère
© Odile Pascal
© ADAGP Paris 2026 *
© Isabelle D. Gallery Nosco
© André Morin
© Nouveau Musée National de Monaco

Textes/traductions

© Joana Danimbe

Tous droits réservés

Les textes et les images sont la propriété de leurs auteurs et sont protégés par les lois en vigueur sur la propriété intellectuelle. Toute reproduction totale ou partielle est interdite.

All right reserved

The texts and pictures are the property of their authors and are protected by the laws in force on the intellectual property. Any total or partial reproduction is prohibited.

Remerciements

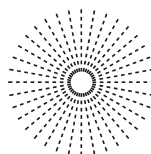
Pour leur soutien:
Roger Allard et l'Association des Amis de la Fondation Blachère®
Les personnels de l'entreprise blachere illumination® s.a.s.
Les entreprises Mditraçage et Adage.



isbn: 978-2-917521-46-5
dépôt légal 2^{ème} trimestre 2026

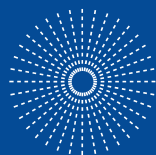
maquette:  **black oak**®
furtiv design lab

achevé d'imprimer en mars 2026
sur les presses de l'imprim à apt



fondation**Blachère**

Art contemporain d'Afrique
Centre d'art - Boutique - Ateliers
Gare de Bonnieux
84480 Bonnieux
T. +33 (0) 432 520 615
www.fondationblachere.org



fondation **Blachère**



9 782917 521465