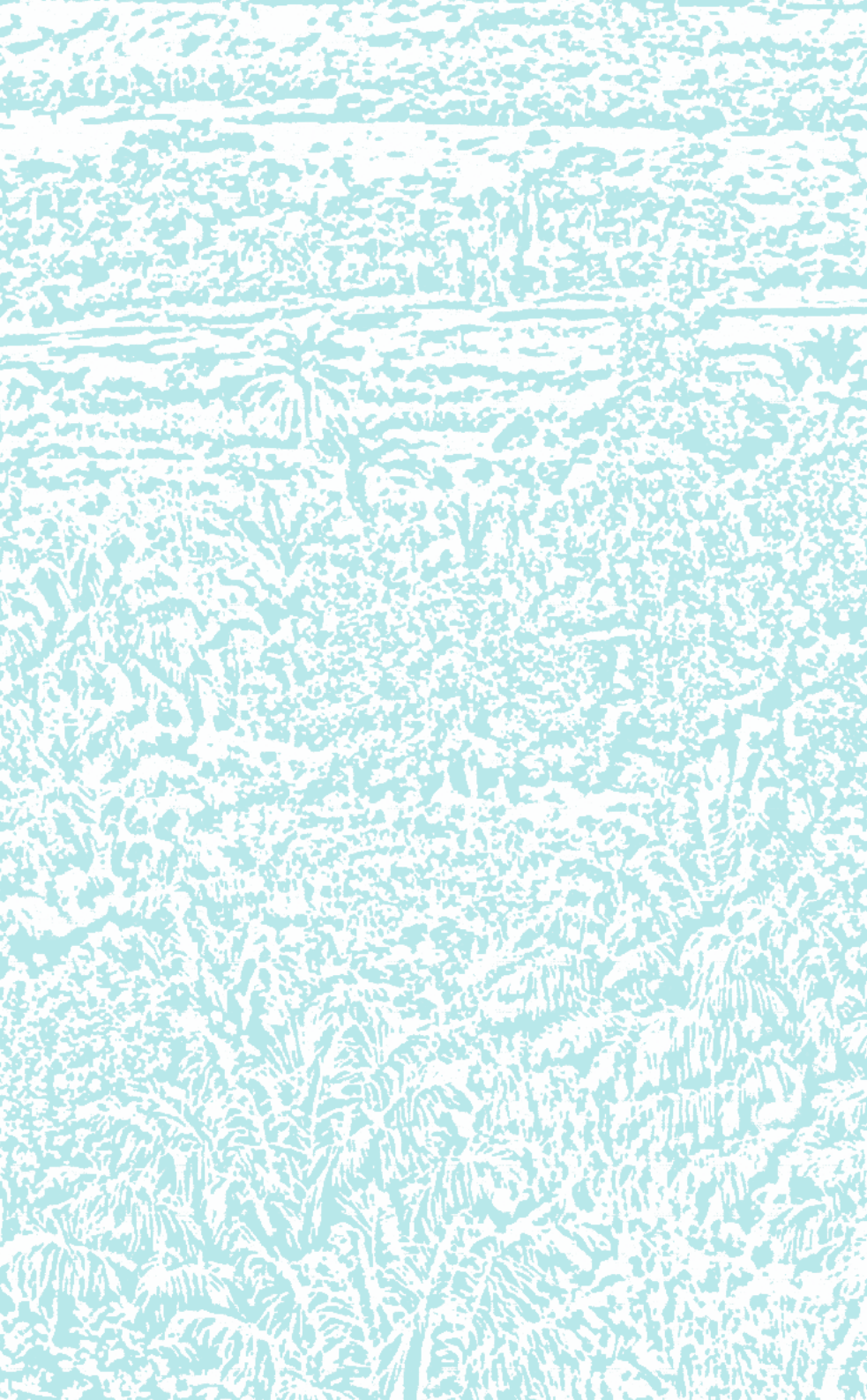


Le Partage du Travail Sensible:

Landscape

Funded by the Visual Arts Project Fund of the
Goethe-Institut
*Financé par le Fonds de projets d'arts visuels du
Goethe-Institut*



*Le Partage du
Travail
Sensible:
Landscape*

Dereck Marouço
Curator

LE PARTAGE DU TRAVAIL SENSIBLE: LANDSCAPE

ENGLISH

LANDSCAPE AS WE KNOW IT is a Dutch-born artistic trope that emerged and developed in parallel with capitalism and colonialism. A transdisciplinary phenomenon, it originated within art before migrating to other realms of knowledge. Since art has the power to materialize politics, the creation of landscapes has a double significance: it represents and/or reflects reality while at the same time contributing to its construction. The artworks gathered here propose diverse ways to create new landscapes and thus to rearrange reality on both micro and macro political levels.

The word “landscape” designates a multifaceted and transdisciplinary area of knowledge. As an object of scientific enquiry, its study has developed through a myriad of disciplines. From literature and art history to cultural geography and anthropology, landscape has been studied as a medium in itself,¹ as a way of seeing the world, as a place of surplus value production, and as a location that contributes to identity formation. Landscape has also been considered as an extension of ourselves, since we are decisive in attributing meaning to it, and since it is the fruit of our perception, unfolding from within

1. W. J. T. Mitchell, “Imperial Landscape,” in *Landscape and Power*, ed. W. J. T. Mitchell (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 5–34 (p. 7). In one of his most famous works, W. J. T. Mitchell elaborates several instances of landscape, including its configuration as a medium in its own right. He contributes to the understanding that the genre of landscape painting expresses value and meaning, composing a new way of seeing that belongs to modernity.

ourselves.² This last consideration has eroded traditional distinctions between observer and observed, proposing a counterpoint to the modern paradigm of sight as a way of perceiving the world.

The language of landscape began to develop in fifteenth-century Italy, as it emerged—at first shyly—in the background of Renaissance paintings, fostered by the advent of pictorial perspective. Soon, it came to the fore of pictorial endeavours, developing a language of its own. It was thus born at the same moment that commissioned artists began to sign their artworks (though they remained collectively produced in workshops). At this time, art was a profession where aspiring artists would learn by working as apprentices. Unlike portraiture, in which the individual is the central subject of a painting, the representation of landscapes is inherently collective, since it depicts locations shared by living and non-living elements. Artists would paint the land to which they were brought, or else would join colonial expeditions to render the unknown visible and “knowable.” This phenomenon was partly responsible for the circulation of landscape paintings as travel souvenirs, contributing to the internationalization of pictures of different localities in the nineteenth century.

Western intellectual tradition sought to impose the duality of culture versus nature onto Indigenous systems of thought. These dynamics of culture versus nature have been a subject of academic inquiry in various disciplines, though not always at the fore. However, in his introduction to the book *The Anthropology of Landscape: Perspectives on Place and Space*, Eric Hirsch shows that landscape implies a relationship between foreground and background—or social life.³ It is exactly this social life—or culture, for Western thought—that landscape excludes in its foregrounding of a version of nature that is mostly excised of human life. This division between culture and nature has thus rendered the language of landscape as a tool for colonial occupation.

These landscape images depicted empty spaces, ripe for the taking. They offered a fitting analogy for the common Western conflation of nature with the female, and culture with the male, the basic system of thought that contributed to colonial dynamics. Later on, as a means of disseminating ideology, landscape was used to propagate the views of the land-owning bourgeoisie. Images of the land that generates surplus value would show field workers shorn of their individual identities. The laws of capitalism also apply to depicted land: just as artists extracted value from their visions of and reflections

upon the land, so did the workers who worked the fields to create profit for landowners. Under these laws, the concepts of collective work and the landscape were set apart, reflecting capitalism’s key characteristics of exploitation and alienation.

One could argue that all work is collective work. The dynamics and structures of work that we inhabit are heavily dependent on inventions in other spheres of work, such that work is deeply rooted in transdisciplinarity. It was only after the advent of modernity, around 1800, that the distinction between individual and collective creativity began to emerge. Collective and individual work were then valorized, respectively, by the politics of the left and right.⁴ For Deleuze, in his *abccaire*, the conceptions of thought on the political left and right are also paradoxical. The right departs from the self and opens towards the world, while the left moves in the opposite way, from the world to the self. When applied to work, these dynamics of thought produce specific products: one can work alone and produce for the social good, and one can also work collectively for the benefit of oneself.

The Kinshasa-born practice of *partagisme*, in which two or more individuals work on the same artwork, enriching and expanding the aesthetic capacities of collective work, holds great potential in undoing the plural yet inflexible genre of landscape. As a genre, landscape has also undergone a process of modernization.⁵ From its origins in the pictorial formulation of historical paintings, ways of landscaping have developed in all manner of ways, to emerge conjoined in contemporaneity. Landscape not only developed in pictorial terms, as in early twentieth-century modernism, but also in its epistemology, which also began to be discussed by artists. The beyond-human social life once left in the background was eventually brought to the fore as artists began to consider the human-landscape dynamics of the Anthropocene.

The artworks in this exhibition address different ways of landscaping collectively—that is, different ways of making landscapes and reflecting on them, thus altering previously fixed notions of this concept through aesthetics. They do this not only through individual dwelling, but by offering new cultural landscapes that emphasize a collective being-in-the-world. These thoughts in aesthetic form distribute the sensible.⁶ That is, they share a social politics in aesthetic form, producing artworks that share new possibilities of thinking the collective making of reality through artistic work. By doing so, they

2. John Wylie, *Landscape* (London: Routledge, 2007), 161. Wylie discusses several texts and intellectual perspectives on landscape, including Tim Ingold’s concept of dwelling in the world as a new way of landscaping. Ingold draws on Heidegger’s notion of dwelling and on Merleau-Ponty’s phenomenology. Wylie, in turn, concludes that when one sees a landscape, one is seeing the landscape from within. The perspective of the seer is thus englobed in the landscape that they see. This account challenges ocular-centrism, one of the pillars of Western thought. As Ingold says, “landscape is the world as it is known to those who dwell therein.”

3. Eric Hirsch, “Introduction,” in Eric Hirsch and Michael O’Hanlon, eds., *The Anthropology of Landscape: Perspectives on Place and Space* (Oxford: Oxford University Press, 1995), 3.

4. See Gerhard Fischer and Florian Vassen, “Preliminary Material,” in *Collective Creativity: Collaborative Work in the Sciences, Literature and the Arts*, eds. Gerhard Fischer and Florian Vassen (Leiden: Brill, 2011), I-XXV.

5. Jacques Rancière, *A Partilha do Sensível: Estética e Política*, trans. Mônica Costa Netto (São Paulo: Editora 34, 2009). In the French original of *Le Partage du Sensible*, “modernisation” emphasizes the formation of modernity rather than the process of modernization. This neologism is translated to “modernization” in the English translation.

6. Ibid, 64. Regarding artistic work as “mimesis-making,” Rancière states: “perhaps the most important thing is the counterpart: the maker of mimesis gives the ‘private’ principle of work a public stage.” In the idea of “production,” work brings something visible into the world, or brings something into existence.

challenge the fetish of individual authorship that is rooted in Western art history from the Renaissance workshops to contemporaneity. In parallel, collective art-making is a way of thinking the landscape that analogically criticizes the individual property of land.

In this new landscaping, artists and workers are conflated with the land through work. The mimesis-maker (or artist) is defined by Jacques Rancière as the double⁷ that works through this distribution of the sensible. Through it, they allow for the rearranging of reality.⁸ The artwork comes into existence through collective work and generates surplus value through its materialization, thus belonging to all workers involved in the making of the work and analogically countering the concept of individual land ownership.⁹ Inspired by Congolese *partagisme* and centering Congolese art in an international project, this exhibition seeks to undo the conception of African knowledge as dependent on Western thought.¹⁰ Reverting the dynamics imposed by globalization, in which “Global South” artistic positions are exported to the Europe-North America axis, *Le Partage du Travail Sensible: Landscape* welcomes transculturality as a mode of decolonial action and seeks to undo the colonial character of landscape by inspiring a collective making of reality, the fruit of focused collective transnational effort.

7. Ibid. Rancière argues that artists are doubles because they execute two things at once—working and art-making—in a society where, if well organized, every contributor does only one thing: working. The artist, then, represents a figure that, unlike other professions or practices, is not confined by work. This confinement, according to Rancière, excludes people from public participation.

8. Ibid. Rancière concludes his thesis: “The cult of art implies a revaluation of the capacities linked to the very idea of work. But this is less the discovery of the essence of human activity than a repositioning of the landscape of the visible, of the relationship between doing, being, seeing, and saying. Whatever the specificity of the economic circuits in which they are inserted, artistic practices do not constitute ‘an exception’ to other practices. They represent and reconfigure the divisions of those activities.”

9. Although Rancière proposes some correlations and differences between the artist’s work and other working practices, it is questionable whether artworks generate surplus value. According to Marxist theory, artworks would create surplus value if they are produced with waged labour. In her review of Dave Beech’s book *Art and Value* (2015), Nizan Shaked expands on Beech’s work to analyse art-making and the art world’s specificities in relation to Marxist and more recent theories of value production. This project and text do not attempt to answer these questions and benefit from not going in depth into these matters. The project’s aim is rather to trigger reflections on notions of artistic work, ownership and authorship. In the case of this exhibition, the artists received a participation fee and a project fee, as well as a contribution towards production costs (for new commissions). See Nizan Shaked, “Art and Value by Dave Beech,” *Historical Materialism*, <https://www.historicalmaterialism.org/art-and-value-reviewed-by-nizan-shaked/>, accessed November 1, 2025.

10. Y. V. Mudimbe, “Introduction,” in *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge* (Bloomington: Indiana University Press, 1988), x. In this text, Mudimbe asks if it would be possible to conceive an African gnosis independent of Western historical and contemporary influence.

Dereck Marouço
Curateur

LE PARTAGE DU TRAVAIL SENSIBLE: PAYSAGE

FRANÇAIS

LE PAYSAGE TEL QUE NOUS LE CONNAISSONS est un motif artistique d’origine néerlandaise, qui a émergé et s’est développé en parallèle avec le capitalisme et le colonialisme. Phénomène transdisciplinaire, il a pris naissance dans l’art avant de migrer vers d’autres domaines du savoir. Puisque l’art a le pouvoir de matérialiser le politique, la création de paysages revêt une double signification : elle représente et/ou reflète la réalité tout en contribuant à sa construction. Les œuvres rassemblées ici proposent diverses manières de créer de nouveaux paysages et, ce faisant, de réaménager la réalité aux niveaux à la fois micro et macro-politiques.

Le mot « paysage » désigne un champ de connaissance protéiforme et transdisciplinaire. En tant qu’objet d’investigation scientifique, son étude s’est développée à travers une myriade de disciplines. De la littérature et de l’histoire de l’art à la géographie culturelle et à l’anthropologie, le paysage a été étudié comme un médium en soi¹, comme une manière de voir le monde, un lieu de production de valeur ajoutée, et un espace contribuant à la formation des identités. Le paysage a également été considéré comme une extension de nous-mêmes, puisque nous jouons

1. W. J. T. Mitchell, « *Imperial Landscape* », dans *Landscape and Power*, éd. W. J. T. Mitchell (Chicago : University of Chicago Press, 1994), p. 5-34 (p. 7). Dans l’un de ses travaux les plus célèbres, W. J. T. Mitchell décrit en détails plusieurs exemples de paysage, y compris sa configuration comme un médium à part entière. Il contribue ainsi à la compréhension du fait que le genre de la peinture de paysage exprime des valeurs et des significations, en composant une nouvelle manière de voir qui appartient à la modernité.

un rôle décisif dans le sens que nous lui attribuons, et puisqu'il est le fruit de notre perception, se déployant depuis notre intériorité.² Cette dernière approche a érodé les distinctions traditionnelles entre observateur et observé, proposant un contrepoint au paradigme moderne de la vision comme mode de perception du monde.

Le langage du paysage a commencé à se développer dans l'Italie du XVe siècle, émergeant – d'abord timidement – à l'arrière-plan des peintures de la Renaissance, favorisé par l'avènement de la perspective picturale. Bientôt, il s'imposa au premier plan des applications picturales, développant son propre langage. Il naquit ainsi au moment même où les artistes commandités commencèrent à signer leurs œuvres (bien que celles-ci aient continué à être produites collectivement dans des ateliers). À cette époque, l'art était un métier auquel les artistes débutants se formaient en travaillant comme apprentis. Contrairement au portrait, dans lequel l'individu constitue le sujet central du tableau, la représentation de paysages est fondamentalement collective, puisqu'elle dépeint des lieux partagés par des éléments vivants et non vivants. Les artistes peignaient les terres où ils étaient emmenés, ou bien accompagnaient des expéditions coloniales afin de rendre l'inconnu visible et « connaissable ». Ce phénomène contribua en partie à la circulation de peintures de paysages en tant que souvenirs de voyage, participant à l'internationalisation d'images de différentes localités au XIXe siècle.

La tradition intellectuelle occidentale a cherché à imposer la dualité entre culture et nature aux systèmes de pensée autochtones. Ces dynamiques de culture versus nature ont fait l'objet de recherches académiques dans diverses disciplines, bien que rarement de manière centrale. Cependant, dans son introduction à l'ouvrage *L'Anthropologie du Paysage : Perspectives sur le Lieu et l'Espace*, Eric Hirsch montre que le paysage implique une relation entre le premier plan et l'arrière-plan – c'est-à-dire la vie sociale.³ C'est précisément cette vie sociale – ou la culture, selon la pensée occidentale – que le paysage tend à exclure lorsqu'il met en avant une version de la nature essentiellement vidée de la présence humaine. Cette division entre culture et nature a ainsi transformé le langage du paysage en un outil pour l'occupation coloniale.

Ces représentations paysagères dépeignaient des espaces vides, prêts à être pris. Elles constituaient une analogie adaptée à l'assimilation, fréquente dans la pensée occidentale, de la nature au féminin et de la culture au masculin, la base du système de pensée

qui a contribué aux dynamiques coloniales. Par la suite, le paysage est devenu un moyen de diffusion idéologique, servant à propager la vision du monde de la bourgeoisie propriétaire terrienne. Les images de la terre générant une plus-value représentaient des travailleurs agricoles dépourvus d'identités individuelles. Les lois du capitalisme s'appliquaient également à la terre représentée : tout comme les artistes exploitaient la valeur issue de leurs visions et de leurs réflexions sur le paysage, les ouvriers des champs travaillaient pour créer du profit au bénéfice des propriétaires fonciers. Sous ces lois, les concepts de travail collectif et de paysage furent séparés, reflétant les caractéristiques fondamentales du capitalisme : l'exploitation et l'aliénation.

On pourrait soutenir que tout travail est collectif. Les dynamiques et structures du travail que nous habitons dépendent fortement d'inventions issues d'autres domaines, si bien que le travail est profondément enraciné dans la transdisciplinarité. Ce n'est qu'avec l'avènement de la modernité, vers 1800, que la distinction entre créativité individuelle et créativité collective commença à émerger. Le travail collectif et le travail individuel furent alors valorisés, respectivement, par les politiques de gauche et de droite.⁴ Pour Deleuze, dans son *Abécédaire*, les conceptions de la pensée de la gauche et de la droite en politique sont aussi paradoxales. La droite part du soi et s'ouvre vers le monde, tandis que la gauche se déplace en sens inverse, du monde vers le soi. Appliquées au travail, ces dynamiques de pensée produisent des effets spécifiques : on peut travailler seul et produire pour le bien collectif, tout comme on peut travailler collectivement pour le bénéfice de soi-même.

La pratique du partage, née à Kinshasa, dans laquelle deux individus ou plus travaillent sur la même œuvre d'art, enrichissant et élargissant les capacités esthétiques du travail collectif, offre un grand potentiel pour remettre en question le genre du paysage, pluriel cependant rigide. En tant que genre, le paysage a également connu un processus de modernisation.⁵ Depuis ses origines dans la formulation picturale des peintures historiques, les manières de créer des paysages se sont développées de toutes sortes de façons pour émerger conjointement dans la contemporanéité. Le paysage ne s'est pas seulement développé sur le plan pictural, comme dans le modernisme du début du XXe siècle, mais également sur le plan épistémologique, qui a commencé à être discuté par les artistes. La vie sociale au-delà de l'humain, autrefois reléguée à l'arrière-plan, a finalement été mise au premier plan lorsque les artistes ont commencé à considérer les dynamiques humain-paysage de l'Anthropocène.

2. John Wylie, *Landscape* (Londres : Routledge, 2007), p. 161. Wylie examine plusieurs textes et perspectives intellectuelles sur le paysage, notamment le concept d'habiter le monde développé par Tim Ingold comme une nouvelle manière de concevoir le paysage. Ingold s'appuie sur la notion d'habiter chez Heidegger et sur la phénoménologie de Merleau-Ponty. Wylie, à son tour, conclut que lorsque l'on voit un paysage, on le voit de l'intérieur. La perspective de l'observateur est donc englobée dans le paysage qu'il regarde. Cette approche remet en question l'oculocentrisme, un des piliers de la pensée occidentale. Comme le dit Ingold, « le paysage est le monde tel qu'il est connu par ceux qui y habitent. ».

3. Eric Hirsch, « Introduction », dans Eric Hirsch et Michael O'Hanlon (dir.), *L'anthropologie du paysage : perspectives sur le lieu et l'espace* (Oxford : Oxford University Press, 1995), p. 3.

4. Voir Gerhard Fischer et Florian Vassen, « Matériel préliminaire », dans *Créativité collective : le travail collaboratif dans les sciences, la littérature et les arts*, éd. Gerhard Fischer et Florian Vassen (Leiden : Brill, 2011), p. i-xxv.

5. Jacques Rancière, *Le Partage du Sensible : Esthétique et Politique*, trad. Mônica Costa Netto (São Paulo : Editora 34, 2009). Dans le texte français original, *Le Partage du Sensible*, le terme « modernisation » met l'accent sur la formation de la modernité plutôt que sur le processus de modernisation. Ce néologisme a été traduit par « modernization » dans la version anglaise.

Les œuvres de cette exposition abordent différentes manières de paysager collectivement – c'est-à-dire différentes façons de créer des paysages et d'y réfléchir, modifiant ainsi les notions précédemment figées de ce concept, par le biais de l'esthétique. Elles le font non seulement à travers l'habitat individuel, mais aussi en proposant de nouveaux paysages culturels qui mettent l'accent sur un être-au-monde collectif. Ces pensées en esthétique distribuent le sensible.⁶ Autrement dit, elles partagent une politique sociale sous forme d'esthétique, produisant des œuvres qui proposent de nouvelles possibilités de penser la création collective de la réalité à travers le travail artistique. Ce faisant, elles remettent en question le fétiche de l'auteur individuel, enraciné dans l'histoire de l'art occidentale depuis les ateliers de la Renaissance jusqu'à la contemporanéité. Parallèlement, la création artistique collective constitue une manière de penser le paysage qui critique par analogie la propriété individuelle de la terre.

Dans cette nouvelle conception de paysage, artistes et travailleurs se confondent avec la terre à travers le travail. Le mimésiste (ou artiste), est défini par Jacques Rancière comme le double⁷ qui agit à travers cette distribution du sensible. Par ce biais, il permet le réarrangement de la réalité.⁸ L'œuvre d'art voit le jour grâce au travail collectif et génère une plus-value de par sa matérialisation, appartenant ainsi à tous les travailleurs impliqués dans sa création et, par analogie, remettant en question de concept de propriété individuelle de la terre.⁹ Inspirée par le *partagisme* congolais

et positionnant l'art congolais au centre d'un projet international, cette exposition cherche à déconstruire la conception du savoir africain comme dépendant de la pensée occidentale.¹⁰ En inversant les dynamiques imposées par la mondialisation, dans laquelle les positions artistiques du « Sud global » sont exportées vers l'axe Europe-Amérique du Nord, *Le Partage du Travail Sensible : Paysage* accueille la transculturalité comme mode d'action décoloniale et vise à abolir le caractère colonial du paysage en stimulant une création collective de la réalité, fruit d'un effort transnational collectif précis.

6. Ibid., p. 64. Concernant le travail artistique en tant que « fabrication de mimesis », Rancière déclare : « Peut-être que le corollaire de ce principe est la chose la plus importante : le producteur de la mimésis donne une scène publique au principe de travail privé » Dans l'idée de « production », le travail fait apparaître quelque chose de visible dans le monde, ou fait exister quelque chose.

7. Ibid. Rancière soutient que les artistes sont des doubles parce qu'ils réalisent deux choses à la fois – le travail et la création artistique – dans une société où, si elle est bien organisée, chaque contributeur ne fait qu'une seule chose : travailler. L'artiste représente donc une figure qui, contrairement aux autres professions ou pratiques, n'est pas confinée par le travail. Selon Rancière, ce confinement exclut les individus de la participation publique.

8. Ibid. Rancière conclut sa thèse : « Le culte de l'art implique une réévaluation des capacités liées à l'idée même du travail. Mais il s'agit moins de la découverte de l'essence de l'activité humaine que d'une recomposition du paysage du visible, de la relation entre faire, être, voir et dire. Quelle que soit la spécificité des circuits économiques dans lesquels elles s'insèrent, les pratiques artistiques ne constituent pas « une exception » par rapport aux autres pratiques. Elles représentent et reconfigurent les divisions de ces activités. »

9. Bien que Rancière propose certaines corrélations et différences entre le travail de l'artiste et d'autres pratiques de travail, il est discutable que les œuvres d'art génèrent une plus-value. Selon la théorie marxiste, les œuvres d'art créent une plus-value si elles sont produites avec du travail salarié. Dans sa critique du livre de Dave Beech, *Art et Valeur* (2015), Nizan Shaked approfondit les travaux de Beech pour analyser la création artistique et les spécificités du monde de l'art par rapport aux théories marxistes et plus récentes de la production de valeur. Ce projet et ce texte ne cherchent pas à répondre à ces questions et bénéficient de ne pas entrer dans le détail de ces problématiques. L'objectif du projet est plutôt de provoquer des réflexions sur les notions de travail artistique, de propriété et d'autorité. Dans le cas de cette exposition, les artistes ont reçu des honoraires de participation et une rémunération pour le projet, ainsi qu'une contribution aux frais de production (pour les nouvelles œuvres commandées). Voir : Nizan Shaked, « *Art et Valeur par Dave Beech* », Matérialisme historique, <https://www.historicalmaterialism.org/art-and-value-reviewed-by-nizan-shaked/>, consulté le 1er novembre 2025.

10. Y. V. Mudimbe, « Introduction », dans *L'invention de l'Afrique : Gnose, philosophie et l'Ordre du Savoir* (Bloomington : Indiana University Press, 1988), x. Dans ce texte, Mudimbe se demande s'il serait possible de concevoir une gnose africaine indépendante de l'influence occidentale historique et contemporaine.



Déchoukaj/Healing Landscapes, 2025

MARA CHAVEZ AND DORIS DUHENNOIS

Research, intervention, video, 13"26'

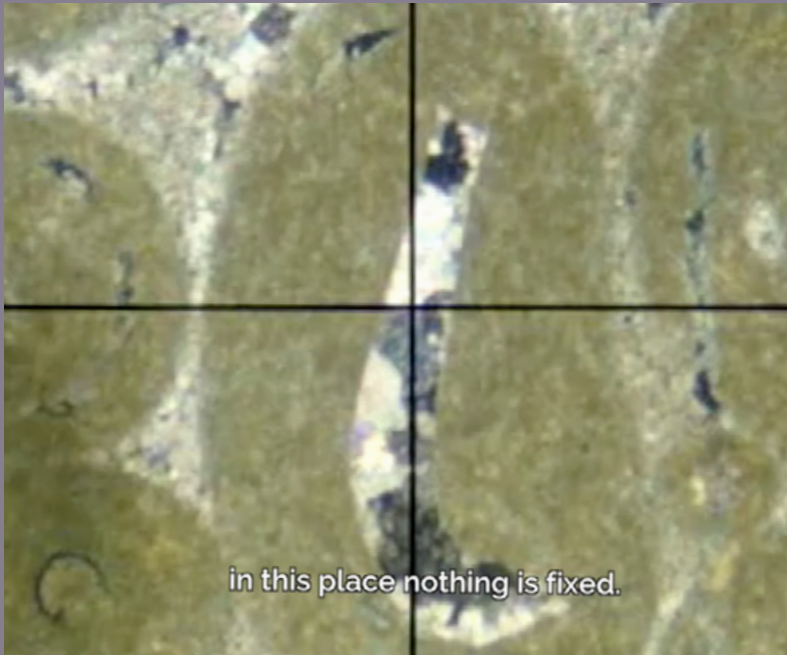
Mara Chavez and
Doris Duhennois

THE RESULT OF A COLLABORATION between Mara Chavez and Doris Duhennois, *Déchoukaj | Healing Landscapes* (2025) addresses some of the most pressing aspects of the concept of "landscape." The video work touches upon notions of culture, historicity, and identity formation in the Caribbean, exploring the relationship between material and immaterial heritage. The piece unveils the context of monuments and memory-building on the island of Saint Lucia, in the Lesser Antilles. By tracing hidden stories, the video shows how the colonial past remains present and makes visible the connection between colonialism and contemporary social life. Through oral history and the use of virtual reality as a means of healing and recovering parts of a history once suppressed by the colonial power, the artists reflect on the possibilities of monuments and their connection to landscape and memory. The video is based on Doris Duhennois' doctoral thesis, titled "Archipelagic Perspectives on Decolonising Caribbean Monuments."

Courtesy the artists • Video work by Mara Chavez
Based on the original research of Doris Duhennois
Produced by Mara Chavez and Doris Duhennois

RÉSULTAT D'UNE COLLABORATION entre Mara Chavez et Doris Duhennois, *Déchoukaj | Paysages de guérison* (2025) examine certains des aspects les plus urgents du concept de « paysage ». Cette œuvre vidéo aborde les notions de culture, d'historicité et de formation de l'identité dans la Caraïbe, en interrogeant la relation entre patrimoine matériel et immatériel. L'œuvre met en lumière le contexte des monuments et de la construction de la mémoire sur l'île de Sainte-Lucie, dans les Petites Antilles. En retraçant des histoires enfouies, la vidéo montre comment le passé colonial demeure présent et rend visible la connexion entre le colonialisme et la vie sociale contemporaine. À travers l'histoire orale et l'utilisation de la réalité virtuelle comme moyen de guérison et de réappropriation d'une partie de l'histoire autrefois supprimée par le pouvoir colonial, les artistes réfléchissent aux potentialités des monuments et à leur connexion avec le paysage et la mémoire. La vidéo s'appuie sur la thèse de doctorat de Doris Duhennois, intitulée "Perspectives archipélagiques sur la décolonisation des monuments caribéens".

Avec l'aimable autorisation des artistes • Œuvre vidéo de Mara Chavez
Fondée sur la recherche originale de Doris Duhennois
Produite par Mara Chavez et Doris Duhennois



War and Debauchery, 2017

RENATA HAAR AND KARIM AÏNOUZ

Digital video and image editing, 6"27'

WAR AND DEBAUCHERY (2017) is a moving image collage produced from excerpts of videos depicting the mining of alabaster in diverse locations. The sound in this piece alludes to the tension occasioned by anthropogenic processes, all the while projecting a thriller-like atmosphere in its examination of mineral compositions in macro and micro realms. The work describes the natural, ungraspable time of the earth subjected to human alteration, and proposes "imaginary softness" as a way of going beyond the fixity of nature. It juxtaposes the hardness of materiality against human poetic thought and emotion as a means to process change. The piece recalls conflicts around the idea of place, and is inspired by the migratory movements experienced by Renata Haar through her ancestry: Haar's grandparents fled the horrors of war in Poland to find new ground in Brazil. It looks at destruction as a means for rearrangement, regarding the landscape as subject to human alteration through the addition of layers of historicity, meaning, and purpose.

Courtesy the artists and Yehudi-Hollander Pappi, São Paulo

GUERRE ET DÉBAUCHE (2017) est un collage d'images en mouvement, produit à partir d'extraits de vidéos montrant l'extraction de l'albâtre dans différents lieux. Le son, dans ce travail, fait allusion à la tension générée par les processus anthropiques, tout en projetant une atmosphère de suspense dans son examen des compositions minérales aux échelles macro et micro. L'œuvre décrit le temps naturel et insaisissable de la terre soumis aux modifications humaines, et propose une « douceur imaginaire » comme moyen de dépasser la fixité de la nature. Elle met en contraste la dureté de la matérialité avec la pensée et l'émotion poétique humaines, comme un moyen d'appréhender le changement. L'œuvre évoque les conflits autour de l'idée de lieu et s'inspire des mouvements migratoires vécus par Renata Haar à travers ses origines : les grands-parents de Haar ont fui les horreurs de la guerre en Pologne pour trouver une nouvelle terre au Brésil. Elle examine la destruction comme une méthode de réarrangement, envisageant le paysage comme soumis à la modification humaine à travers l'ajout de couches d'historicité, de sens et de finalité.

Avec l'aimable autorisation des artistes et de Yehudi-Hollander Pappi, São Paulo

*Renata Haar and
Karim Aïnouz*



Slow Orientation in Zapatism, 2017

CHTO DELAT

Single-channel multiscreen video, 90"

FRUIT OF A PROPOSITION that brought a young group to live together over two weeks in the village of Silversky, *Slow Orientation in Zapatism* (2017) rearticulates the revolutionary, Indigenous tactics of the Zapatistas on Russian soil. Through Subcomandante Marcos' alter ego, the beetle Don Durito de Lacandona, messages are delivered from Chiapas, Mexico. The film juxtaposes puppet theatrics, group dynamics, and interviews with participants, and reflects on the relationship between personhood and collective consciousness and action. Relating to the elements present in Silversky and transposing Zapatist reflections onto a European landscape, the group poetically criticizes European concepts and ways of being. In contact with locals, histories and social dynamics present in the village are unveiled. The triptych adopts a multifaceted storytelling approach, allowing for different perspectives all at once.

Courtesy the artists and KOW, Berlin

FRUIT D'UNE PROPOSITION qui a réuni un jeune groupe pour vivre ensemble pendant deux semaines dans le village de Silversky, *Orientation lente dans le zapatisme* (2017) réarticule les tactiques révolutionnaires et autochtones des Zapatistes sur le sol russe. À travers l'alter ego du Sous-commandant Marcos, le scarabée Don Durito de Lacandona, des messages sont transmis depuis le Chiapas, au Mexique. Le film juxtapose théâtre de marionnettes, dynamiques de groupe et entretiens avec les participants, et réfléchit au lien entre l'identité personnelle et la conscience et l'action collectives. En s'inspirant des éléments présents à Silversky et en transposant des réflexions zapatistes à un paysage européen, le groupe critique poétiquement les concepts et modes de vie européens. En contact avec les habitants, les histoires et dynamiques sociales du village se révèlent. Le triptyque adopte une approche narrative pluridimensionnelle, permettant l'expression simultanée de différents points de vue.

Avec l'aimable autorisation des artistes et de KOW, Berlin

chto Delat



Gathering of Forgotten Plantation Communities, 2025

CATPC

Cocoa jute, Makala bag, raffia, coloured cotton
thread, Pagne fabric, 100 x 70 cm

CATPC, 2024

CATPC

Film, 9'25'

Plantations that Funded the Stedelijk Museum, 2024

CATPC

Film, 6'32'

CATPC

THE ARTISTIC PRACTICE of CATPC is inherently transdisciplinary. Built on solidarity, the collective broadens art's reach by turning former plantations back into forests. They use the income from their art, their collective division of labour, and reforestation as tools to create a sustainable structure for their community, socially and ecologically. This way, they contribute to safeguarding their relationship to nature and the forest's sacred life. Through the strengthening of networks between plantation workers, the group binds the present to the past, unveiling the persistence of exploitative colonial dynamics in the world, and especially in the art world. Luyalu, the collective spirit present in the soil, is represented as a central figure in their new commissioned work, *Gathering of Forgotten Plantation Communities* (2025). Luyalu is also referenced in the eponymous introductory video CATPC (2024), making its underlying presence known to the viewer. In the video *Plantations that Funded the Stedelijk Museum* (2024), CATPC travel to Indonesia in order to congregate with the Indonesian plantation workers and to share knowledge of how the exploitation of natural resources in the so-called "Global South" generated profit to enable the construction of European culture and museums.

Courtesy the artists and KOW, Berlin • *Gathering of Forgotten Plantation Communities* (2025) is commissioned by the exhibition project "Le Partage du Travail Sensible: Landscape," funded by the Goethe Institut

LA PRATIQUE ARTISTIQUE de CATPC est fondamentalement transdisciplinaire. Fondé sur la solidarité, le collectif élargit le champ de l'art en retransformant d'anciennes plantations en forêts. Ses artistes utilisent les revenus générés par leur art, la répartition collective du travail et la reforestation comme outils pour créer une structure durable pour leur communauté, tant sur le plan social qu'écologique. Ainsi, ils contribuent à préserver le lien avec la nature et la vie sacrée de la forêt. En renforçant les réseaux entre les travailleurs des plantations, le groupe relie le présent au passé, dévoilant la persistance des dynamiques coloniales d'exploitation dans le monde, et en particulier dans le monde de l'art. Luyalu, l'esprit collectif présent dans le sol, est représenté comme une figure centrale dans leur nouvelle œuvre sur commande, *Rassemblement de communautés oubliées des plantations* (2025). Luyalu est également mentionné dans la vidéo introductive éponyme CATPC (2024), rendant sa présence sous-jacente perceptible pour le spectateur. Dans la vidéo *Les plantations qui ont financé le Stedelijk Museum* (2024), CATPC se rend en Indonésie afin de rencontrer les travailleurs des plantations indonésiennes et de partager des savoirs sur la manière dont l'exploitation des ressources naturelles dans ce que l'on appelle le "Sud global" a généré des profits ayant permis la construction de la culture et des musées européens.

Avec l'aimable autorisation des artistes et de KOW, Berlin • *Rassemblement de communautés oubliées des plantations* (2025) est une commande du projet d'exposition "Le Partage du Travail Sensible: Paysage," financé par le Goethe Institut



PARTAGISME (ALONGE KAMWANYA MANUELLA,
KAMBAYI TUMBA ANGE, CHRIST MUKENGE, DOLET
MALALU, LYDIA SCHELLHAMMER, SHAGGY LUAMBA)
La conciliation et réconciliation de la nature, 2025

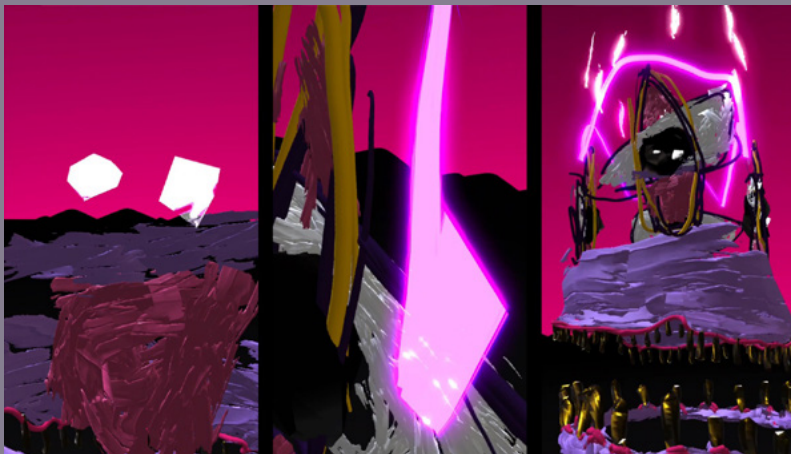
THE FRUIT OF COLLECTIVE WORK, *La conciliation et réconciliation de la nature* (2025) is the materialization of several creative pursuits on one medium or canvas, as valued in the *partagiste* mode of production. This piece is composed of organic and inorganic materials, such as seeds, fruit textures, roots, kaolin clay and figuline clay (*ngola*), stone, kola nuts (*makasu*), and small kola nuts (*ngadiadia*). It explores the space where nature, human beings, memory, and culture meet, thus revealing the human, spiritual, and emotional dimensions of landscape. Weaving past and present, this piece reflects on several layers present in the gaze towards reality, especially in the Democratic Republic of Congo. By juxtaposing words and ancient landscape sketches, the piece contributes in its own way to the complexity of the country's history-telling, laying new ground as a piece of Kinshasa's contemporary artistic and cultural landscape.

Courtesy the artists • Commissioned by the exhibition project "Le Partage du Travail Sensible: Landscape," funded by the Goethe Institut

FRUIT D'UN TRAVAIL COLLECTIF, *La conciliation et réconciliation de la nature* (2025) est la matérialisation de plusieurs démarches créatives sur un seul support ou canevas, ce que valorise le mode de production partagiste. Cette œuvre est composée de matériaux organiques et inorganiques, tels que des graines, des textures de fruits, des racines, de l'argile kaolin et figuline (*ngola*), de la pierre, des noix de kola (*makasu*) et des petites noix de kola (*ngadiadia*). Elle explore l'espace où se rencontrent la nature, les humains, la mémoire et la culture, révélant ainsi les dimensions humaines, spirituelles et émotionnelles du paysage. Tissant passé et présent, ce travail réfléchit aux différentes strates qui composent le regard porté sur la réalité, en particulier en République démocratique du Congo. En juxtaposant des mots et des croquis de paysages anciens, l'œuvre contribue, à sa façon, à la complexité de la narration historique du pays, posant de nouveaux fondements prenant part au paysage artistique et culturel contemporain de Kinshasa.

Avec l'aimable autorisation des artistes • Commande du projet d'exposition "Le Partage du Travail Sensible: Paysage," financé par le Goethe Institut

Partagisme



ELIMA, 2025

MUKENGE/SCHELLHAMMER

BROUGHT INTO EXISTENCE through the collective work of Mukenge/Schellhammer, the figure of the duo emerges from the clash of cultures between two individuals. This new entity appears as a third, with its own aesthetics, style, and conceptual concerns. Although already presented in Germany, the duo is now introduced to the cultural landscape of the Democratic Republic of Congo, thus bringing forward the dwelling necessary to know a landscape and be known to it. First projected onto a digital landscape in VR, then transposed onto VA as a public screening in Kinshasa, the duo travels through different media, environments, and countries, and between reality and virtuality. The piece highlights the creation of identity and the clash of cultures that arises when one entity comes together with another—not only Mukenge/Schellhammer, but also the duo itself—as well as the relationship between the duo and the public in the landscape that it comes to inhabit on the occasion of this exhibition.

Courtesy the artists and Galerie Barbara Thumm, Berlin • Commissioned by the exhibition project "Le Partage du Travail Sensible: Landscape," funded by the Goethe Institut

CRÉÉE À TRAVERS le travail collectif de Mukenge/Schellhammer, la figure du duo émerge du choc des cultures entre deux individus. Cette nouvelle entité apparaît comme un tiers, doté de sa propre esthétique, de son propre style et de ses propres inquiétudes conceptuelles. Bien que déjà présenté en Allemagne, le duo est désormais introduit dans le paysage culturel de la République Démocratique du Congo, produisant ainsi l'habitat nécessaire pour connaître un paysage et être connu de lui. D'abord projeté dans un paysage numérique en réalité virtuelle (RV), puis transposé dans la réalité augmentée (RA) sous forme de projection publique à Kinshasa, le duo voyage à travers différents médias, environnements et pays, oscillant entre réalité et virtualité. L'œuvre met en lumière la création de l'identité et le choc des cultures qui surgit lorsque deux entités se rencontrent – non seulement Mukenge/Schellhammer, mais aussi le duo lui-même – ainsi que la relation entre le duo et le public dans le paysage qu'il investit à l'occasion de cette exposition.

Avec l'aimable autorisation des artistes et de la Galerie Barbara Thumm, Berlin • Commande du projet d'exposition "Le Partage du Travail Sensible: Paysage," financé par le Goethe Institut

*Mukenge/
Schellhammer*

LE PARTAGE DU TRAVAIL SENSIBLE:
LANDSCAPE
21.11 - 21.12.2025

WITH ARTWORKS BY

CATPC

Chito Delat

Partagisme

Alonge Kamwanya Manuella

Kambayi Tumba Ange

Christ Mukenge

Dolet Malalu

Lydia Schellhammer

Shaggy Luamba

Renata Haar and Karim Aïnouz

Mara Chavez and Doris Duhennois

Mukenge/Schellhammer

CURATORIAL PROJECT AND WRITING

Dereck Marouço

ARTISTIC DIRECTION

Dereck Marouço

Laboratoire Kontempo

GRAPHIC DESIGN

Anna's (São Paulo)

COPYEDITING

Bill Roberts

TRANSLATION

Amandine Goisbault

Jil Kugener

ACKNOWLEDGEMENTS

Cedrick Tshimbalanga

Galerie Barbara Thumm, Berlin

Goethe-Institut and

Eva Schmitt, Kirsten Rackwitz,

and Simone Kunz, Munich

Goethe-Institut Kinshasa

and Dr. Leonie Schoelen

Human Activities, Rotterdam

KOW Gallery, Berlin

Rosa Ruth Boesten

Yehudi Hollander-Pappi, São Paulo

All the artists

**Everyone who indirectly
contributed to this exhibition**

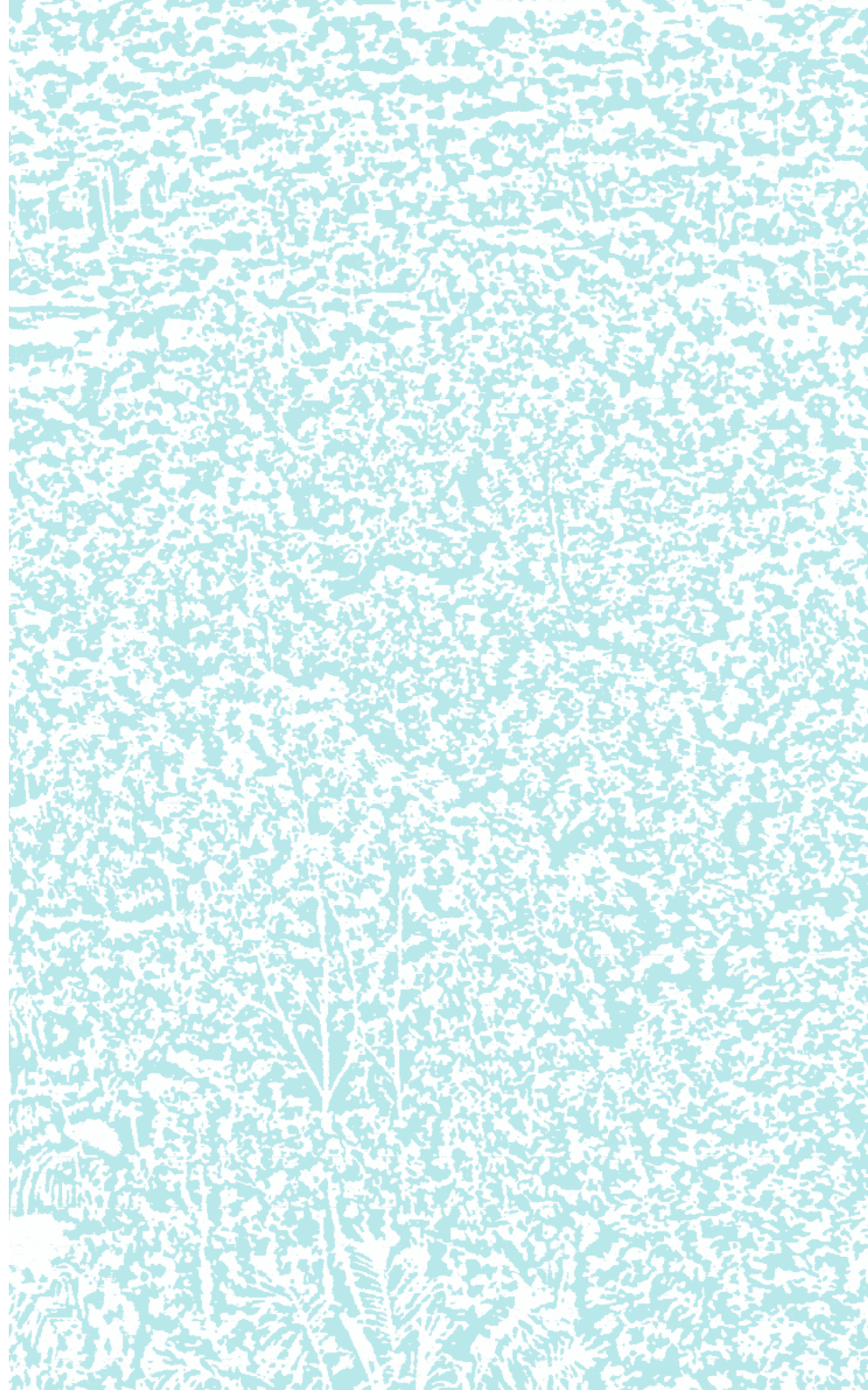
LABORATOIRE KONTEMPO

Mokili na Poche, Kinshasa,

Democratic Republic of Congo

Funded by the Visual Arts Project

Fund of the Goethe-Institut



Goethe institut logo

Lab. Kontempo logo