

# We Are Each Other's Business, We Are Each Other's Harvest

Chaédria LaBouvier

How does one examine the work of artists who are Black in these times? In an era in which the processes of cultural production and critique have become a production and a critique in and of themselves, Ramaya Teegne's work with *Wages For Wages Against*<sup>1</sup> has elevated her profile and expanded her scope, notably so during a time in which the art world is being forced to address larger socio-political movements, for instance the issue of labor. To dismiss her activism as mere conversations about labor invites an uninteresting yet familiar reduction of her work to that of ethnography by way of biography.

"Can protesting be a work of art?" Ramaya is often asked that question, which she feels is condescending but also straightforward – yes, it can be a work of art. "You feel it's interpreted as not being serious, which is so bourgeois," says the artist.<sup>2</sup> This is the gray area of Teegne's work, or perhaps not. It is her work yes, but is it her practice? The artist is still figuring this out, and should be given the room to do so. Activism shares the same concerns of her discipline:

rigor, inquiry into inequities and Black women as subject matter. Tegegne’s work, however, is not created in solitude, but rather in today’s world, a space that is not accustomed to acknowledging her existence or hearing her voice. Activism therefore becomes a necessary means to an end, because without it, it might be impossible to create an urgently needed new world and society, a space where she can be acknowledged and heard.

In conversations with the artist, she cited Switzerland’s ideas of its ideal self on numerous occasions. “[It] prides itself on being a sort of utopia,” Tegegne said. The question is where do Black women fit within it. Switzerland’s role in the trans-Atlantic slave trade was largely unknown—or unacknowledged, depending on who you ask—until the early 2000s, when researchers from the University of Lausanne published their findings on the Swiss financing of African enslaved people.<sup>3</sup> These findings correspond to the century’s rise of African people seeking economic or political asylum in Switzerland; the number of

African immigrants to the country “quintupled over the period of 1980 to 2007,”<sup>4</sup> with an estimated 70 000 Black people from Sub-Saharan Africa living in Switzerland as of 2018. The movement of African bodies as labor, product, and wealth continues to tell the story of plunder, and begs the question of who and what has brought about the political and economic stability of Switzerland.

According to the Swiss Federal Statistical Office, racism towards Black persons could be “considered low,” and “positive stereotypes” are more prevalent than negative ones.<sup>5</sup> It is interesting that stereotypes are reframed as being positive, for they are usually limiting and harmful to the humanity and dignity of marginalized and protected people and classes. It is often the case that Blackness finds itself in the binary of exceptionalism and pathology, “Magical Negro” or a cursed and tragic one. It is in the refusal of this binary that the life force of Tegegne’s work and all of her practices can be found. “I often question ... how my art world can be a place where I feel better ... a place wherein I would be willing to continue to evolve.”<sup>6</sup> Where I would be *willing* to continue to *evolve*. The art world is one of the largest and largely unregulated markets on the planet.<sup>7</sup> And due to a lack of functional transparency that might inspire healthier competition and protections, artists and their legacies are often at the mercy of galleries, museums and collectors who may or may not choose to open their gilded doors, passage through which could cause one’s career to skyrocket — or plummet. As such, the power of deigning is often wielded, again without regulation, by such institutional powers and their associates. It is a highly problematic and unequal power dynamic, with heightened dangers for Black artists. The afterlife of Jean-Michel Basquiat’s works on the market serves as an immediate example, one in which his prices in many ways determine the ceiling for Black artists, but whose scholarship is largely incomplete and unstable.<sup>8</sup> For Tegegne to re-shift the power back to her prerogative is a gesture of agency, a recommitment to the specificity and centrality of who she is—and what her work is—in the midst of exclusionary art

- 
- 1 The artist describes Wages For Wages Against as “a campaign and collective acting for a fair remuneration of artistic work and against correlated discriminations.” [www.wfwa.ch](http://www.wfwa.ch)
  - 2 Ramaya Tegegne, phone interview with the author, January 12, 2021.
  - 3 Thomas David, Bouda Etemad, and Janick Marina Schaufelbuehl, *La Suisse et l’esclavage des Noirs* (Lausanne: Ed. Antipodes, 2005).
  - 4 “African immigrants to Switzerland,” Wikipedia, accessed January 14, 2021. [https://en.wikipedia.org/wiki/African\\_immigrants\\_to\\_Switzerland](https://en.wikipedia.org/wiki/African_immigrants_to_Switzerland)
  - 5 “Attitudes toward Black people,” Swiss Federal Statistical Office, accessed March 16, 2021. <https://www.bfs.admin.ch/bfs/en/home/statistics/population/migration-integration/diversity-coexistence-switzerland/black-people-switzerland.html>
  - 6 Piper Marshall, “25 Questions with Ramaya Tegegne,” *Cura*, Issue 29 (October 2018). <https://curamagazine.com/25-questions-with-ramaya-tegegne>
  - 7 “Unregulated Market Finance,” Art Mundial Global Fund, active from 2010–2015. <http://artemundiglobalfund.com/wp-content/uploads/2015/03/Unregulated-Market-Finance.pdf>. Accessed March 16, 2021.
-

world practices, which insinuate that artists should be grateful to be in the room, despite the attendant violence in said room.

Her performative work *Close Friends* (2019), co-authored and co-performed with music producer Soraya Lutangu (Bonaventure), is tightly constructed on the foundations of specificity, centrality, and intimacy of Black women; the work's logline is "For us, by us, with love" (borrowed from the Mwasi collective). The work is situated in a beauty parlor, a place of safety, care and community for Black women across the Diaspora. "I feel ... I'm constantly practicing defense,"<sup>9</sup> said Tegegne. The urgency of safety is an even starker relief when these words are considered. The Black womanhood explored in the work is specifically Afro-pean; spoken in French and English, about the ritual exchange of care between two Black and half White Swiss women, and produced in Europe with European talent. Yet, in the personal, it becomes universal. Between the first and second part of the work, a projected video appears, with Soraya Lutangu, sitting in a parlor chair, as a Black woman carefully sections, combs and blow-dries her damp hair. This scene unfolds in three other locations, which Tegegne describes as being in "Baltimore, Kampala, Lisbon, and Geneva."<sup>10</sup> The tenderness, the roughness of having one's hair combed, these are universal experiences for Black women.

"Both aesthetically and ethically, I seek to translate... [and] undermine conventional perception [...] which may reveal hidden worlds," wrote photographer Rotimi Fani-Kayode in 1988's "Traces of Ecstasy."<sup>11</sup> In the beauty shop, hidden worlds are revealed through the camera lens. The specificity is translated through the sharpness of focus, the softness of color, the intimacy of tight frames. "Actually, this is the first time that I made a work that I was like, 'this is for us,'" Tegegne says in the work (a paraphrase of the quote originally by Rachael Young), using her left index finger to make a circle. "And now all of my work is, 'this is for us.'" It recalls to mind Gwendolyn Brooks' words: "We are each other's harvest, we are each other's business, we are each other's magnitude and

- 8 The market surrounding Jean-Michel Basquiat's work cannot be ignored, as well as its impact on scholarship. I saw this specifically in the making of my Basquiat exhibitions which really articulated the issue of access and how it has largely suffocated foundational research in his field. Most of his works are held privately, leaving collectors and auction houses with an outsized influence on access to his work as the world's highest selling Black artist. What happens to his work in the financial markets affects the ceiling for other Black artists, for better or for worse.
- 9 Ramaya Tegegne, phone interview with the author, January 20, 2021.
- 10 Ramaya Tegegne and Soraya Lutangu, "Close Friends," 2020, <https://www.theatredelusine.ch/spectacle/close-friends>
- 11 Rotimi Fani-Kayode, "Traces of Ecstasy," in *Rage & Desire* (London and New York City: Autograph ABP and Hayes Gallery, 2018), 1.
- 12 Gwendolyn Brooks, "Paul Robeson," in *Blacks* (Chicago: Third World Press, 1984).
- 13 Phone interview with the author, January 20, 2021.
- 14 Ibid.
- 15 Ibid.

bond."<sup>12</sup> It is an acknowledgement of intertwined experiences, fates, tragedies and joys that creates the foundation in her work. Perhaps this is so because Tegegne came to that place of solidarity through trial and error, having been raised by a White Swiss mother. "I was aware that I was not White, but I grew up with a White mother ... all of the things that I felt, I understood better, but it was a late understanding," Tegegne explained. "In the beginning, I was responding a lot to my feelings, and the work was influenced by my identity without my realizing it."<sup>13</sup>

After "using the voice of White male artists, to find my own"<sup>14</sup> earlier in her career, books became (and still are) a place of discovery and inquiry. Tegegne lists the works by bell hooks, Sarah Ahmed and Achille Mbembe, as not only inspirations, but instruments of "decolonizing my thoughts, my mind, my way of judging."<sup>15</sup> This tension, urgency and search undoubtedly finds a home in her work, oscillating between the various textures of the Conceptual, as do her influences. Adrian Piper's performance

- 16 The designation of “Beauty Shop Series” is for the purposes of this article. It recognizes the serialization in Tegegne’s work, the shared aesthetic and setting of *Close Friends* and other unpublished works and how the artist explores similar and disparate themes of Black women, displacement, community and agency. The designation is one not officially recognized by the artist as one that she uses to describe her work, but is used with her permission.
- 17 Marshall, “25 Questions with Ramaya Tegegne.”
- 18 Randy Kennedy, “Revisiting Max’s, Sanctuary for The Hip,” *New York Times*, September 1, 2010, <https://www.nytimes.com/2010/09/05/arts/design/05maxs.html>
- 19 Hilton Als, “Darling: Adrian Piper,” *Artforum*, March 1991, <https://www.artforum.com/print/199103/darling-adrian-piper-33894>
- 20 Ibid.

in a place that was “all about looking and listening.”<sup>18</sup> The landmark performance, captured in Rosemary Mayer’s photographs, has been cited innumerable (and almost exhaustively) by writers and scholars who have used it to demonstrate Piper’s experimentation with the interiority of the body as the actual site of performance. What I find interesting in the DNA of Tegegne’s works within beauty shops is the actual specificity of race in a way that is so obvious, it is almost invisible. In Piper’s performance, it is the idea that she is present, but not really; the real performance is literally inside her head, away from the bar’s “audience,” acknowledging that nearly all social engagement is not only a social contract, but a socialized performance.

What is often not unpacked in this performance is the blinding Whiteness of the downtown crowd in New York City and how unwelcoming those spaces were for Black people, despite the colorblind narrative of those subcultural spaces in 1970s and 1980s New York. To know that Piper is Black is to have an intimacy with the history of race in the United States, something that most White Americans fail—and do not want to—cultivate. “What can it mean to them that many Negroes know, on first sight, that Piper is anything but White?”<sup>19</sup> In many ways, though Piper is White passing, it is her Blackness that allows her to be invisible and hyper-visible, as they both function as the default settings for racial binary. “...the art crowd’s embrace of Piper’s light-skinned appearance indicates a certain unwillingness on their part to admit that she does not belong.”<sup>20</sup> In the work, the void and volume of race almost becomes the interior performance of Piper’s interiority. Perhaps this is what Tegegne finds intriguing about the work, for the saturation and *horror vacui* of humans who are also Black in Tegegne’s work are almost diametrically opposed to Piper’s. What is clear in the works of both women is that race is not the same as women who are Black, the latter being both horrifically real and an extravagant figment of the White imagination. Women who are Black, however, is something that these two women, *created* in the confines and elasticity of the body, in the imagination. When I asked her

art is often cited by Tegegne in interviews, but Piper’s influence is also palpable, the parallels and use of the moving image, when unpacking Tegegne’s Beauty Shop Series<sup>16</sup> and Piper’s *Black Box/White Box* (1992). Both employ images of the Black body, in Piper’s case, the looped video of the Rodney King beating, which instigated the LA riots of 1992. When discussing her interest in the dexterity and elasticity of Black womanhood through discovery, Tegegne mentions Piper’s *Untitled Performance at Max’s Kansas City, NYC* (1970).<sup>17</sup> The reasons are not immediately obvious, but the conceptual intrigue is both immediately clear and immediately vague. Piper is a Black woman of multi-generational mixed heritage who is White passing. In her work, this idea of White passing is used to interrogate not only the unrealistic binary of race, but how identity is used to define space. In her untitled performance piece, Piper enters the famed New York restaurant and proceeds to create a performance that is totally in her own mind. She walks around the restaurant’s bar, in a blindfold and earplugs,

- 21 Phone interview with the author, January 20, 2021.
- 22 Tavia Nyong'o, "Adrian Piper's Critical Instigation," *LA Review of Books*, October 11, 2015, <https://lareviewofbooks.org/article/adrian-pipers-critical-instigation>
- 23 Toni Morrison, "Black Matter(s)," in *The Source of Self Regard: Selected Essays, Speeches and Meditations*, (New York: Alfred P. Knopf, 2019), 173.

what she connected most with in the work, Tegegne described Piper "bumping into patrons as she is walking blindfolded in the space," and "she's there, but she's not there."<sup>21</sup> Tegegne is hyper-present in her work. But what are the ways in which she is "not there"?

While this is a question that will continue to unfold in her work, her insistence on the collective may be a clue. Where Piper distanced herself from the tightly-knit (and loosely formed) collective of downtown New York City—"I didn't want to be absorbed as a collaborator"<sup>22</sup>—Tegegne's work finds a vehicle and method in collaboration, notably *Close Friends, Corners* (included in the Beauty Shop Series) and *Wages For Wages Against*, neither of which can speak about the larger world without its participation, attendance or absence. Tegegne is noticeably physically absent from parts of the works. In the Baltimore performance *Corners* (2017) at offspace First Continent, she reads the words of six people she interviewed and who had a connection to the actual space: the first artist who exhibited there, the tenant of

the art space as well as the former tenant, a Black hairdresser and one of her clients, a Black woman, and the real estate broker in charge of selling the space. These words "populate" the space. One can feel Tegegne's presence in the totality of her work, her inquiry, her performances, her cameras, her audio recordings, her searching. Her seeming "invisibility" is a "void that may be empty, but is not a vacuum... certain absences are so stressed ... so planned, they call attention to themselves, arrest us with intentionality and purpose..."<sup>23</sup> Perhaps Tegegne is offering her audience a subtle proposition of loud invisibility, simultaneously problematizing this offer with her body, space, and identity. In the *Wages For Wages Against* campaign, the concern is a collective matter, led by her; she is both separate from and absorbed into collaboration. Produced in conjunction with the *Speak, Lokal* exhibition at Kunsthalle Zürich in 2017, the pamphlet sought to articulate the conditions under which artists work and art is produced. The campaign is essentially about labor and its exploitation, wherein the body, as a point of origin for the creation of work and the scaling of profits, takes the center stage. The exploitation of labor within systems of modern capitalism are directly related to Blackness. There is no economy on the face of the planet which has not been built or broken by the movement of Black bodies, a reality which made, and makes, it necessary for Switzerland to acknowledge its role in and benefit from the trans-Atlantic slave trade. If Switzerland is a land of peace, it is because other places are not. And it is the cost of it all that Tegegne understands for she and her literal body are a part of the tally.

As stated before, the art market is largely not regulated, at least with any enforcement, and the lack of regulation has allowed many to become (or remain) wildly wealthy, and even more to become (or stay) wildly destitute. *Wages For Wages Against* documents the struggle for adequate, fair and commensurate remuneration for artists in Switzerland. Unsurprisingly, Tegegne has encountered resistance from usual (institutions and other entities in power) and unusual (artists themselves) suspects, though

the largest opposition has come from the former. While those in power cause the most harm, Tegegne described how even artists are sometimes reluctant to join in a dialogue and effort for better wages due to fears of retaliation and black-balling. It is therefore critical that they change their mindset, that they imagine something new.

Ramaya Tegegne wants to create a new world. That statement has been banded about a lot in a time of continued uprisings in both the larger world and the global art world. It's so clear that, on all fronts, the world that we currently have isn't working. We are collapsing under the weight of racism, White supremacy, economic inequality, gate-keeping, sexism, misogyny, and utter poverty of imagination. The current state of the world will not do. Maybe I am not the best person to comment on this; I myself am in the eye of the storm, so to speak, and a ringleader of sorts in uprisings in the art world, so they say. I may be too close to accurately detail what Ramaya Tegegne hopes to create. But what is so searingly clear is that she is willing to risk foregoing all of the carrots of currency dangled in front of people's faces—acceptance being a big one—that keep them shackled to the myth of scarcity and the reality of voicelessness. Tegegne's work, for me, reimagines what Switzerland could be, what it should look like, where it's going and what it is doing in a way that's "liberating... more caring, more loving."<sup>24</sup> In making the hyper-specificity of her personal a universal message, Tegegne reminds us that we are each other's business, and always have been, and if we are serious about the business of surviving, we must get serious about building something entirely new.

-----  
24 Phone interview with the author,  
January 20, 2021.  
-----

-----  
Chaédria LaBouvier is a curator, art historian, writer and organizer. She is the curator of Basquiat's "*Defacement: The Untold Story*," held at the Guggenheim Museum in 2019. She is the first Black curator in the Guggenheim's 80-year history, as well as the first Black woman and first person of Cuban descent to curate an exhibition at the museum. She is also the first Black author of a Guggenheim catalogue and the youngest independent curator to mount an exhibition. Her scholarship has been considered foundational work in studying Basquiat and Keith Haring as well as understanding the political engagement of artists in 1980s New York City. Her outspokenness about the racism and unequal treatment that she experienced at the Guggenheim has created space and inspired a generation of museum and gallery workers to begin speaking up about the toxicity within art world spaces.  
-----

# Ce que nous semons ensemble, nous le récoltons ensemble

Chaédria LaBouvier

Comment étudier l'œuvre d'artistes noir·x·e·s à notre époque? En un temps où les processus de production et de critique culturelles sont eux-mêmes devenus production et critique, le travail de Ramaya Tegegne avec *Wages For Wages Against*<sup>1</sup> a renforcé son profil et élargi son champ d'action, en particulier dans un moment où le monde de l'art est contraint de se préoccuper de mouvement sociopolitiques plus vastes, par exemple la question du travail. Ne voir dans son militantisme que de simples conversations sur le travail équivaldrait à réduire, d'une manière inintéressante bien que familière, son œuvre au niveau ethnographique, via la biographie.

«La contestation peut-elle être une œuvre d'art?», une question que Ramaya s'entend souvent poser. Elle y perçoit une certaine condescendance, bien que directe – oui, cela peut être une œuvre d'art. «J'ai l'impression que c'est interprété comme n'étant pas sérieux, ce qui est tellement bourgeois», répond l'artiste.<sup>2</sup> C'est la zone grise de l'œuvre de Ramaya Tegegne, ou peut-être pas. C'est son travail, oui, mais est-ce sa pratique?

- 
- 1 L'artiste décrit *Wages For Wages Against* comme une « campagne et une action collective en faveur d'une rémunération équitable du travail artistique et contre les discriminations qui y sont liées », [www.wfwa.ch](http://www.wfwa.ch)
  - 2 Ramaya Tegegne, interview téléphonique avec l'auteure, 12 janvier 2021.
  - 3 David, Thomas, Bouda Etemad et Janick Marina Schaufelbuehl. *La Suisse et l'esclavage des Noirs*. Lausanne: Éd. Antipodes, 2005.
  - 4 « African immigrants to Switzerland », Wikipedia, consulté le 14 janvier 2021, [https://en.wikipedia.org/wiki/African\\_immigrants\\_to\\_Switzerland](https://en.wikipedia.org/wiki/African_immigrants_to_Switzerland)
  - 5 « Attitudes envers les Noirs », Office fédéral de la statistique, consulté en décembre 2020, <https://www.bfs.admin.ch/bfs/fr/home/statistiques/population/migration-integration/vivre-ensemble-suisse/noirs-suisse.html>
  - 6 Piper Marshall, « 25 Questions with Ramaya Tegegne », *Cura*, numéro 29, octobre 2018, <https://curamagazine.com/25-questions-with-ramaya-tegegne>
  - 7 « Unregulated Market Finance », Art Mundial Global Fund, actif de 2010 à 2015, <http://artemundiglobalfund.com/wp-content/uploads/2015/03/Unregulated-Market-Finance.pdf>
- 

Une question à laquelle l'artiste tente encore de répondre, et il faut lui accorder la place de le faire. Le militantisme partage les mêmes préoccupations que sa discipline: la rigueur, l'interrogation sur les inégalités, les femmes noires comme sujets d'étude. Le travail de R. Tegegne n'est pas créé dans l'isolement, mais dans le monde d'aujourd'hui, un espace qui n'est pas habitué à reconnaître son existence ou à entendre sa voix. Ainsi, le militantisme devient un moyen nécessaire pour parvenir à ses fins parce que, sans lui, il serait impossible de créer un nouveau monde et une nouvelle société impérativement nécessaires, un espace où elle pourra être reconnue et entendue.

Dans ses entretiens, l'artiste a cité plusieurs fois l'image idéalisée que la Suisse se fait d'elle-même. « [la Suisse] se vante d'être une sorte d'utopie », dit Ramaya Tegegne. La question est de savoir où est alors la place des femmes noires. Le rôle de la Suisse dans la traite transatlantique des esclaves était largement ignoré – ou non avoué, selon les personnes que vous interrogez – jusqu'au début des années 2000, quand des chercheur·x·euse·s de

l'Université de Lausanne ont publié leurs découvertes sur le financement suisse de l'esclavage des peuples africains.<sup>3</sup> Ces conclusions font écho à l'afflux de personnes en provenance du continent Africain cherchant, au cours de ce siècle, l'asile économique ou politique en Suisse; le nombre des immigrant·x·e·s africain·x·e·s dans ce pays « a quintuplé dans la période 1980–2007 »<sup>4</sup>, et l'on estime qu'en 2018, 70 000 personnes noires venues d'Afrique subsaharienne vivent en Suisse. Le mouvement des corps africains comme main-d'œuvre, produit et richesse, continue de conter l'histoire du pillage et d'approfondir la question de savoir ce qui a généré la paix politique et économique de la Suisse et qui y a contribué.

Si on en croit l'Office fédéral de la statistique, le racisme envers les personnes noires peut être « considéré faible » et les « stéréotypes positifs » prévalent sur les stéréotypes négatifs.<sup>5</sup> Il est intéressant de noter qu'ici les stéréotypes sont requalifiés de positifs, car ils sont plus souvent restrictifs et néfastes pour l'humanité et la dignité des personnes et des classes marginalisées et protégées. Il arrive souvent que la *Blackness* se retrouve tiraillée dans l'opposition binaire entre exception et pathologie, le « Magical Negro » ou une personne noire maudite et tragique. C'est dans le refus de cette opposition binaire que réside la force de vie du travail de Ramaya Tegegne et de toutes ses pratiques. « Je me demande souvent... comment faire pour que mon monde de l'art soit un lieu où je me sente mieux... un lieu dans lequel j'aimerais continuer à évoluer. »<sup>6</sup> Dans lequel j'aimerais continuer à évoluer. Le monde de l'art est l'un des marchés le plus vaste et le moins réglementé de la planète.<sup>7</sup> Et en raison du manque de transparence fonctionnelle, qui pourrait inspirer une concurrence saine et des protections efficaces, les artistes et leurs legs sont souvent à la merci des galeries, des musées et des collectionneur·x·euse·s qui peuvent ou non choisir d'ouvrir des portes dorées par lesquelles leur carrière peut s'envoler – ou s'effondrer. En tant que tel, le pouvoir de décision est souvent exercé, une fois encore de façon non réglementée, par les autorités

institutionnelles et leurs associé·x·e·s. Il s'agit d'une dynamique de pouvoir extrêmement problématique et inégale, qui représente un danger accru pour les artistes noir·x·e·s. La vie posthume des œuvres de Jean-Michel Basquiat sur le marché en fournit un exemple immédiat, un exemple dans lequel leurs prix déterminent, à bien des égards, un plafond pour les artistes noir·x·e·s, mais dont l'étude est largement incomplète et instable.<sup>8</sup> Pour Ramaya Tegegne, réorienter le pouvoir à son avantage est un geste d'agentivité, un réengagement en faveur de la spécificité et de la centralité de ce qu'elle est – et de ce qu'est son travail – au milieu des pratiques d'exclusion du monde de l'art, qui insinuent que les artistes devraient être reconnaissant·x·e·s d'y appartenir, malgré la violence latente.

Son œuvre performative *Close Friends* (2019), co-écrite et co-performée avec la productrice de musique Soraya Lutangu (Bonaventure), est étroitement construite sur la base de la spécificité, de la centralité et de l'intimité des femmes noires; le slogan de l'œuvre est « Pour nous, par nous, avec amour » (emprunté au collectif Mwasi). L'œuvre est située dans un salon de beauté, un endroit de sécurité, de soin et de communauté pour les femmes noires de toute la diaspora. « J'ai le sentiment... d'être constamment en train de me défendre »<sup>9</sup>, a déclaré Ramaya Tegegne. La nécessité de la sécurité apparaît plus évidente quand on considère ces paroles. Les femmes noires présentées dans l'œuvre sont spécifiquement afropéennes; on y parle en français et en anglais, à propos de l'échange rituel de soin entre deux femmes suisses noires et moitié blanches, réalisé en Europe avec un talent européen. Et pourtant, le particulier devient universel. Entre la première et la seconde partie de l'œuvre est projetée une vidéo, avec Soraya Lutangu, assise sur l'un des sièges du salon, tandis qu'une femme noire coupe, peigne et sèche avec soin ses cheveux humides. Cette scène se déroule dans trois autres lieux que Ramaya Tegegne énumère: « Baltimore, Kampala, Lisbonne et Genève ».<sup>10</sup> La tendresse et la rudesse inhérentes au fait de se faire coiffer les cheveux sont des expériences universelles que font les femmes noires.

- 8 Le marché qui entoure l'œuvre de Jean-Michel Basquiat ne peut être ignoré, de même que son impact sur la recherche. Je m'en suis particulièrement rendu compte lorsque j'ai monté mes expositions sur Jean-Michel Basquiat, qui ont réellement posé la question de son accès et de la manière dont la recherche fondamentale sur lui a été largement étouffée. La plupart de ses œuvres sont en mains privées, ce qui attribue aux collectionneurs et aux maisons d'enchères une influence démesurée sur l'accès à son œuvre, lui qui est l'artiste noir dont les œuvres atteignent les prix de vente les plus élevés. Ce qu'il advient de son œuvre sur les marchés financiers affecte le plafond pour les autres artistes noir·x·e·s, pour le meilleur et pour le pire.
- 9 Ramaya Tegegne, interview téléphonique avec l'auteure, 20 janvier 2021.
- 10 Ramaya Tegegne et Soraya Lutangu, *Close Friends*, 2020 <https://www.theatredelusine.ch/spectacle/close-friends>
- 11 Rotimi Fani-Kayode, « Traces of Ecstasy », in *Rage & Desire*, Londres et New York City: Autograph ABP et Hayes Gallery, 2018, 1.
- 12 Gwendolyn Brooks, « Paul Robeson », in *Blacks*, Chicago: Third World Press, 1984.

« Sur le plan esthétique et éthique, je cherche à traduire... [et] à ébranler les perceptions conventionnelles [...] qui peuvent révéler des mondes cachés », a écrit le photographe Rotimi Fani-Kayode dans *Traces of Ecstasy* de 1988.<sup>11</sup> Dans le salon de beauté, les mondes cachés sont révélés par l'objectif de la caméra. La spécificité se traduit par la netteté de la mise au point, la douceur des couleurs, l'intimité des cadres serrés. « En fait, c'était la première fois que je faisais un travail qui était *pour nous* », dit Ramaya Tegegne dans la performance (une paraphrase de la citation originale de Rachael Young), en dessinant un cercle de son index gauche. « Et maintenant, tout ce que je fais c'est *pour nous* ». Ce qui rappelle les mots de Gwendolyn Brooks: « We are each other's harvest, we are each other's business, we are each other's magnitude and bond ».<sup>12</sup> C'est reconnaître l'enchevêtrement des expériences, des destins, des tragédies et des joies qui crée la base de son œuvre. Peut-être est-ce parce que Ramaya Tegegne est parvenue à ce rapport de solidarité par tâtonnements, ayant été élevée par

une mère suisse. «J'étais consciente de ne pas être blanche, mais j'ai grandi auprès d'une mère blanche... tout ce que j'ai ressenti auparavant, je l'ai mieux compris, mais cela a été une compréhension tardive», explique-t-elle. «Au début, je réagissais beaucoup en fonction de mes sentiments, et ces choses étaient influencées par mon identité sans que je le sache».<sup>13</sup>

Après avoir «utilisé la voix des artistes masculins blancs pour trouver la mienne»<sup>14</sup> au début de sa carrière, les livres sont devenus (et restés) un lieu de découverte et d'investigation. Ramaya Tegegne parle des œuvres de bell hooks, Sarah Ahmed et Achille Mbembe, qui non seulement l'ont inspirée, mais lui ont servi d'outils «pour décoloniser mes pensées, mon esprit, mon jugement».<sup>15</sup> Il ne fait pas de doute que cette tension, cette urgence et cette recherche se retrouvent dans son œuvre, oscillant entre les différentes textures du conceptuel, comme le font celles et ceux qui l'ont influencée. L'art performatif d'Adrian Piper est souvent cité par

Ramaya Tegegne dans les interviews, mais l'influence d'A. Piper est également palpable, dans les parallèles et l'usage de l'image animée, lorsqu'on analyse la Série des salons de beauté de Ramaya Tegegne<sup>16</sup> et *Black Box/White Box* (1992) d'Adrian Piper: tous deux recourent aux images du corps noir, dans le cas d'A. Piper, la vidéo en boucle du tabassage de Rodney King qui a déclenché les soulèvements de Los Angeles en 1992. Lorsqu'elle évoque sa découverte de l'agilité et de la dextérité des femmes noires, Ramaya Tegegne mentionne *Untitled Performance at Max's Kansas City, NYC* d'A. Piper (1970).<sup>17</sup> Ses raisons ne sont pas immédiatement évidentes, mais l'intrigue conceptuelle est tout à la fois immédiatement claire et immédiatement vague. A. Piper est une femme noire au patrimoine mixte multigénérationnel qui a un *passing* blanc. Dans son œuvre, cette idée de *passing* blanc est utilisée pour remettre en question, non seulement la conception binaire irrealiste des races, mais aussi la manière dont l'identité est utilisée pour définir l'espace. Dans sa performance sans titre, A. Piper entre dans ce célèbre restaurant de New York et se met à créer une performance qui se déroule entièrement dans son esprit. Elle déambule dans le bar du restaurant, un bandeau sur les yeux et des bouchons dans les oreilles, en un endroit où l'important était de «regarder et écouter».<sup>18</sup> Immortalisée par les photographies de Rosemary Mayer, cette performance, qui a fait date, a fait l'objet d'innombrables citations (presque exhaustives) d'écrivain·x·e·s et de chercheur·x·e·s qui s'en sont servi pour démontrer qu'A. Piper expérimentait l'intériorité de son corps comme le lieu réel de la performance. Ce que je trouve intéressant dans l'ADN de l'œuvre de Ramaya Tegegne sur les salons de beauté, c'est qu'il rend la spécificité concrète de la race d'une manière qui est tellement évidente qu'elle en devient invisible. Dans la performance d'A. Piper, c'est l'idée qu'elle est présente sans l'être vraiment; la véritable performance se déroule littéralement dans sa tête, loin du «public» du bar, admettant ainsi que tout engagement social n'est pas seulement un contrat social, mais une performance socialisée.

---

13 Ramaya Tegegne, interview téléphonique avec l'auteure, 20 janvier 2021.

14 Ibidem.

15 Ibidem.

16 L'intitulé «Série des salons de beauté» est adopté pour cet article dans le but d'établir une certaine sérialisation dans l'œuvre de R. Tegegne, de l'esthétique et du cadrage que *Close Friends* partage avec d'autres œuvres inédites, et de la façon dont l'artiste explore divers thèmes similaires sur les femmes noires, le déracinement, la communauté et le pouvoir. Cet intitulé n'est pas officiellement reconnu par l'artiste, il n'est pas celui qu'elle utilise pour parler de son œuvre, mais il est employé ici avec sa permission.

17 Marshall, «25 Questions with Ramaya Tegegne.»

18 Randy Kennedy, «Revisiting Max's, Sanctuary for The Hip,» *New York Times*, September 1, 2010, <https://www.nytimes.com/2010/09/05/arts/design/05maxs.html>

- 19 Hilton Als, « Darling: Adrian Piper », *Artforum*, mars 1991, <https://www.artforum.com/print/199103/darling-adrian-piper-33894>
- 20 Ibidem.
- 21 Ramaya Tegegne, interview téléphonique avec l'auteure, 20 janvier 2021.
- 22 Tavia Nyong'o, « Adrian Piper's Critical Instigation », *LA Review of Books*, October 11, 2015, <https://lareviewofbooks.org/article/adrian-pipers-critical-instigation>

Ce qui, dans cette performance, n'est pas analysé, c'est la blancheur aveuglante de la population du centre-ville de New York City et à quel point ces lieux étaient peu accueillants pour les personnes noires, en dépit des récits *colorblind* à propos de ces espaces underground de New York dans les années 1970 et 1980. Savoir qu'A. Piper est noire, c'est connaître intimement l'histoire des races aux États-Unis, ce que nombre d'Américain·x·e·s blanc·x·che·s sont incapables – et refusent – de faire. « Qu'est-ce que cela peut signifier pour ces gens que de nombreuses personnes noires savent, au premier coup d'œil, qu'A. Piper est tout sauf blanche ? »<sup>19</sup> À maints égards, bien qu'A. Piper ait un *passing* blanc, le fait qu'elle soit noire lui permet d'être invisible et hypervisible, car ces deux qualificatifs fonctionnent comme des paramètres par défaut de la conception binaire de la race. « ... le fait que le public de l'art accepte si facilement la peau claire d'A. Piper indique une certaine réticence de sa part à admettre qu'elle n'est pas à sa place. »<sup>20</sup> Dans l'œuvre, le vide et le volume de la race deviennent

presque la performance intérieure de l'intériorité d'A. Piper. C'est peut-être ce qui intrigue Ramaya Tegegne dans cette œuvre, car la saturation et l'*horror vacui* des humains, qui sont noirs dans l'œuvre de Ramaya Tegegne, sont diamétralement opposés à ceux d'A. Piper. Ce qui ressort clairement des œuvres de ces deux femmes, c'est que la race n'est pas la même chose que des femmes qui sont noires, ces dernières étant à la fois horriblement réelles et le fruit extravagant de l'imagination des personnes blanches. Toutefois, les femmes qui sont noires, c'est quelque chose que ces deux femmes ont créée dans les confins et l'élasticité de leur corps et de leur imagination. Lorsque je lui ai demandé ce qui la captivait autant dans cette œuvre, Ramaya Tegegne a décrit A. Piper « se cognant contre les clients tandis qu'elle parcourait l'espace un bandeau sur les yeux » et « elle est là sans être là ». <sup>21</sup> Ramaya Tegegne, elle, est hyperprésente dans son œuvre. Mais de quelles façons « n'est-elle pas là » ?

Bien qu'il s'agisse d'une question qui continuera de se poser dans son travail, son insistance sur le collectif peut être un indice. Là où A. Piper se distancie du collectif soudé (et informel) du centre-ville de New York – « Je ne voulais pas être assimilée à une collaboratrice »<sup>22</sup> – l'œuvre de Ramaya Tegegne trouve un vecteur et une méthode dans la collaboration, notamment dans *Close Friends, Corners* (compris dans la Série des salons de beauté) et *Wages For Wages Against*, aucun de ces projets ne pouvant parler du vaste monde sans la participation, la présence ou l'absence de ce dernier. Notons que l'artiste est physiquement absente de certaines parties de ses œuvres. Dans *Corners* (2017), sa performance à l'offspace First Continent de Baltimore, elle lit les paroles de six personnes qu'elle a interviewées et qui avaient un lien avec l'espace en question: le premier artiste qui y a exposé, la locataire de cet espace d'art ainsi que la locataire précédente, une coiffeuse noire, et l'une de ses clientes, une femme noire, et l'agent immobilier chargé de vendre l'espace. Ces paroles « peuplent » l'espace. Pourtant, Ramaya Tegegne y est aussi présente même si elle n'y est pas. La présence de R. Tegegne est sensible dans la

totalité de l'œuvre, dans ses interrogations, ses performances, ses appareils, ses enregistrements audio, sa recherche. Son apparente « invisibilité » est un « vide qui peut être inoccupé, mais n'est pas un néant... certaines absences sont tellement accentuées... tellement planifiées, elles attirent l'attention, nous retiennent intentionnellement et dans un but précis... ».<sup>23</sup> Peut-être R. Tegegne offre-t-elle à son public une subtile proposition d'invisibilité assourdissante tout en questionnant cette offre de son corps, de son espace et de son identité. Dans la campagne *Wages For Wages Against*, la revendication est collective, menée par elle; l'artiste est à la fois séparée et partie prenante de la collaboration. Imprimé en même temps que l'exposition *Speak, Lokal* de la Kunsthalle de Zurich, en 2017, le pamphlet visait à attirer l'attention sur les conditions de travail des artistes et de production de l'art. La campagne porte essentiellement sur le travail et son exploitation, où le corps, en tant que point d'origine pour la création du travail et la maximisation des profits, occupe le devant de la scène. L'exploitation du

travail au sein des systèmes du capitalisme moderne est directement reliée à la *Blackness*. Il n'existe aucune économie sur la planète qui n'ait pas été bâtie ou anéantie grâce au mouvement des corps noirs, une réalité qui a rendu, et rend, nécessaire que la Suisse reconnaisse son rôle dans la traite transatlantique des esclaves et les avantages qu'elle en a tirés. Si la Suisse est un pays de paix, c'est parce que d'autres pays ne le sont pas. Et c'est le coût de tout cela que R. Tegegne comprend, car elle et son propre corps font partie du compte.

Comme mentionné plus haut, dans une large mesure, le marché de l'art est exempt de réglementations, du moins en ce qui concerne leur mise en pratique, et cette absence de réglementations a permis à beaucoup de devenir (ou de rester) excessivement riches, et à encore davantage de devenir (ou de rester) excessivement démunis.e.s. *Wages For Wages Against* documente la lutte pour une rémunération adéquate, équitable et proportionnelle des artistes en Suisse. Comme on pouvait s'y attendre, R. Tegegne s'est heurtée à la résistance des suspects.x.e.s habituel.x.le.s (institutions et autres organismes de pouvoir) et inhabituel.x.le.s (certains.x.e.s artistes), bien que la résistance la plus farouche soit venue des premier.x.ère.s. Même si les détenteur.x.trice.s du pouvoir sont celles et ceux qui causent le plus de tort, R. Tegegne a raconté comment les artistes répugnent parfois, par peur de représailles ou d'être évincés, à se joindre au dialogue et à ses efforts en faveur d'une meilleure rémunération. Il est donc essentiel que les artistes changent de mentalité, et imaginent quelque chose de nouveau...

Ramaya Tegegne veut créer un nouveau monde, une déclaration fréquemment brandie en ces temps de soulèvements continus dans le vaste monde et dans le monde de l'art globalisé. Il est tellement évident que, sur tous les plans, le monde actuel ne fonctionne pas. Nous croulons sous le poids du racisme, de la suprématie blanche, des inégalités économiques, du contrôle, du sexisme et de la misogynie, sans parler de la flagrante pauvreté d'imagination. Dans l'état actuel du monde, ça ne marche pas. Peut-être ne suis-je pas la bonne

personne pour commenter ce fait ; je suis moi-même dans l'œil du cyclone, pour ainsi dire, et une sorte de meneuse de révoltes dans le monde de l'art, paraît-il. Je suis peut-être trop proche pour dépeindre précisément ce que Ramaya Tegegne espère créer. Mais ce qui est parfaitement clair, c'est qu'elle est prête à risquer toutes les carottes lucratives que l'on agite devant le nez des gens – la reconnaissance étant l'une des plus importantes – pour les garder enchaînés au mythe de la pénurie et à leur réelle absence de voix. Pour moi, l'œuvre de R. Tegegne réimagine ce que la Suisse pourrait être, ce à quoi elle devrait ressembler, où elle va et ce qu'elle fait, d'une manière « libératrice... plus attentive, plus affectueuse ». <sup>24</sup> En faisant de l'extrême spécificité de son message personnel un message universel, R. Tegegne nous rappelle que nous devons nous préoccuper les un·x·e·s des autres, et que nous l'avons toujours fait, et que si nous avons la ferme intention de survivre, nous devons nous mettre sérieusement à construire quelque chose d'entièrement nouveau.

24 Ramaya Tegegne, interview téléphonique avec l'auteure, 20 janvier 2021.

Chaédria LaBouvier est curatrice, historienne de l'art, écrivaine et organisatrice. Elle a curaté l'exposition « Defacement »: *The Untold Story* au Guggenheim Museum en 2019. Elle est la première curatrice noire depuis les 80 ans d'existence du Guggenheim Museum, ainsi que la première femme noire, la première personne d'origine cubaine commissaire d'exposition dans le musée, la première écrivaine noire à entrer dans un catalogue du Guggenheim Museum et la plus jeune curatrice indépendante à monter une exposition. Ses recherches sont considérées comme étant fondamentales pour comprendre les univers de Basquiat, Keith Haring et l'engagement politique des artistes des années 1980 à New York City. Son franc-parler à propos de la façon raciste et inégalitaire dont elle a été traitée au Guggenheim Museum a créé un espace d'inspiration pour une génération de collaborateurs et collaboratrices de musées et de galeries, les incitant à parler de la toxicité des espaces du monde de l'art.

BUDGET CAHIER D'ARTISTE  
 Cost per Cahier (series of 8)  
 Dépenses par cahier (série de 8)

PUBLISHER / ÉDITEUR

Publishing	1700.-
Distribution/Distribution	300.-
Publicity/Publicité	500.-

**2500.-**

ESSAY / TEXTE

Author's fee/ Cachet autrice	1620.-
Author's expenses/ Dépenses autrice	280.-
Translation/Traduction	1600.-
Proofreading/Correction	900.-
Editing/Rédaction	1000.-

**5400.-**

PRODUCTION

Design/Graphisme	8000.-
Printing accompaniment/ Contrôle d'impression	250.-
Printing (incl. litho, shipping)/ Impression (y compris lithographie, expédition)	10000.-
Reserve & extras/ Réserve & extras	1200.-

**19450.-**

ARTIST / ARTISTE

Fee/Cachet	2000.-
Expenses/Frais	200.-

**2200.-**

PROMOTION

**5875.-**

TOTAL

**35425.-**