



Karimah Ashadu, *Red Gold*, 2016. Installation view, Biennale de l'Image en Mouvement, Centre d'Art Contemporain Genève, 2016

KARIMAH ASHADU

b. 1985, London, UK. Lives and works between Amsterdam, NL, London, UK and Lagos, NI

Karimah Ashadu, an artist of British and Nigerian origins, uses experimental modes of moving image capture aided by hand-crafted devices to explore perceptions of self and place.

RED GOLD, 2016

For the Biennale de l'Image en Mouvement, Ashadu presents *Red Gold*—an experimental short film touching on the socio-economic context of Nigeria. Before Nigeria's independence in the 1960s, it stood as one of the world's largest producers and exporters of palm oil, but since the discovery of crude oil, agriculture became a neglected industry. With no help from the government, farmers with skills and land passed down through generations have struggled through the years to sustain their families and keep their craft alive. Focusing on a group of hardy palm oil farmers in Ekiti State, Western Nigeria, Ashadu reflects on sentiments of independence and value.

Karimah Ashadu

In conversation with Dominic van den Boogerd

DOMINIC VAN DEN BOOGERD

Let's start with one of your earlier works, *Pace – part 5* (2011). The film registers how you perform body movements inside the arches of a disused London viaduct. This film seems to be the starting point for your investigations into the position and movement of the camera. How did this film originate? KARIMAH ASHADU

I wanted to propose the camera as an extension of my body, with its own point of view. At the time, architecture was central to my thinking because I was studying it, so the viaduct was a great focus for this project. As an extension of my body, I thought the camera should literally be on my body, so I created a harness to wear with a couple of cameras attached to it.

In the subsequent films, there is a strange layering and mirroring with aspects of my body; for instance, an ear against the hollow of an arch. This gave me the feeling that the camera was somehow "alive" with its own compulsions, reasoning, and language. This piece was directional because it marked the beginning of creating devices for filming, which really opened up considerations of perspective and ideas of the camera in flux. There's something exciting and immersive about the camera moving in unexpected ways, and I began to think about how this could play a central role in the stories I wanted to tell.

DvdB

In *Hindsight – a horse's tale* (2012), the camera is attached to a horse. The subtitles suggest an interior monologue of the horse walking to the beach, toward freedom. We see streets, sidewalks, and the seaside from an unusually low viewpoint. The camera doesn't appear in the image, but visualizes itself through the movements. How does the camera angle influence our apprehension of the "story"? KA

I imagined myself as this horse, and thus the camera took this position. I wanted the audience to see things from this point of view, so it made sense that the perspective would fuel the narrative. Positioning the viewer in a way that feels like they are part of the story is exciting, and the camera angle is a golden opportunity for this. Then I wanted to add another layer, and the narration provides a way for the viewer to relate to this horse, as if somehow it's a fellow human being. The horse dreams of escaping its humdrum life as a polo horse and the sea becomes the representation of freedom. *Hindsight* is definitely symbolic of a desire for autonomy.

DvdB

In *Lagos Island* (2012) the camera registers tumbling views of the Lagos coastline, with places, people, and objects falling in and out of the frame continuously. The sequence raises questions of where the camera might be. There is a clue in the connection between the squeaking noise, suggesting the rotation of wheels, and the looping horizon in the image. What do the mechanical aspects of the camera work tell us about this specific location? KA

The Lagos state government recently developed this particular site into luxury housing. But when I filmed there back in 2012, it was precariously occupied by a group of illegal immigrants from Togo, who'd been having huge clashes with the authorities. Unexpected signs of domesticity drew my attention to this place: makeshift shelters at the water's edge, children playing, and women washing laundry at the shore while their men kept a lookout. I wanted to capture this sense of displacement, and to reiterate it. In Lagos, a lot of laborers and peddlers push their materials in carts. This arduous motion intrigued me, so I found an old tire and created a device that I could push along the shore. I filmed it in one take, and it was quite stiff to maneuver, hence the noise. What I had in the end was a work that

encapsulated this sense of instability and uncertainty that I imagined the immigrants felt.

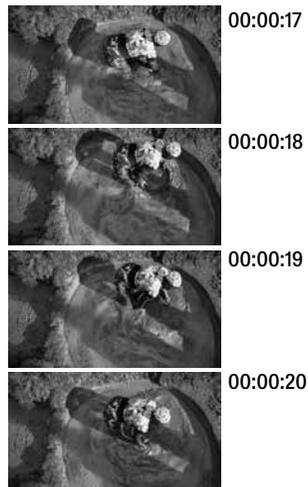
DvdB

Your recent film *King of Boys (Abattoir of Makoko)* (2015) is like a descent into hell. The film is shot in Makoko, where we experience a typical crude Lagosian open-air abattoir. We see men butchering heads of bulls and rams with raging horns. The rhythm of the film is dictated by the deft wielding of heavy axes and large, sharp knives. The raw and strong imagery is emotionally charged, not least because we see large parts of the film as if through a red filter. Can you explain how you shot the footage? KA

I found a peculiar red plastic barrel on the street in Amsterdam and decided to modify it, cutting a section for the camera to film through. I took it to Lagos, and when I encountered this abattoir, I knew it was the right fit. I shot the footage over a couple of days, crouched, operating the mechanism, with bits of flesh and blood flying at me in the intense Lagos heat! *King of Boys* positions itself somewhere between fiction and documentary. The red filter creates this “fictional” world that dramatizes, then at the moment you begin to suspend disbelief, you’re taken back to reality for a few seconds. The curiosity of this color is its impact as instigator of narrative, to immersive and all-consuming effect.

DvdB

Makoko Sawmill (2015) shows employees of a sawmill at work. Interestingly, the device you built to hold the camera is visible inside the frame: two planks stick into the image,



Title *Red Gold*
Year 2016
Technique Two-channel video HD, color, sound
Duration 00:18:00
Courtesy the artist

one from above and one from below. The planks seem to function as primitive robotics for measuring, surveilling, controlling. KA

These blue planks were born out of idiosyncratic expression. They are nothing and everything at once. Their intrusive presence makes us feel as though they are directional, therefore we wait for a sense of guidance. The film is twenty minutes long and unfolds quite slowly. It requires a level of patience, because somewhere, at some point, you're left with this realization that it's probing and questioning just as much as you are. I love this sense of expectation because it makes you aware of the impositions we place on things.

DvdB

Destiny (2016), the last film you made at De Ateliers, portrays a worker in his hut at the Makoko sawmill. The film is projected on oxidized steel plates, the rusty patina absorbing the image and providing a layer of materiality. The sound of the sawing machines is loud and jarring. There is an entrancing interplay between interior and exterior views, between pitch dark and bright daylight. I wonder to what degree the film describes reality and to what degree it transcends the here and now? KA

Framing the film between the two windows of the hut is a way of communicating and containing the intimacy of this place. I shot it all in natural light at different times of day, mostly against the light, so you often see silhouettes, which is quite enigmatic. Light is a great way to draw attention to shifts in time, revealing the working day. And then you have the repetitive panning, which also echoes a kind of never-ending cycle.

DvdB

According to the French film critic Serge Daney, cinema has the magical power to show time itself, revealing how time actually works. He called this capacity the true nobility of film. Most of your films show activities in real time, without a clear beginning or end. One gets a sense of infinite repetition, of uninterrupted duration. Many of your films show men at work—often physically hard work. What makes the subject of labor interesting for film? KA

Labor is an act of beauty, even more so when the person is autonomous. When a person learns a craft and masters it, they work intuitively and purposefully. There's something fascinating about this, something symbolic for one's relationship with life. I choose to make a lot of my work in Nigeria, where I am from. Labor is ubiquitous in such a developing country. In this circumstance, and also in the country's socioeconomic context, it's a way for me to grasp and relay ideas about independence and value, both central themes in Nigeria's history.

DvdB

You also worked on a film on West African contract workers employed in the Dutch building industry, though this film was never completed. While working in Amsterdam, you traveled to Nigeria regularly for shooting on location. KA

When I first arrived in Amsterdam, I wanted to find something familiar in such an unfamiliar situation. When I stumbled on this building site with West African immigrants and a British guy as their supervisor—being British and West African myself, and thinking about all that history between the United Kingdom and West Africa—it piqued my interest, so I began observing them. Ultimately I just wasn't sure what the angle was, so I left it. I came to the realization that it was much more important to continue making work in Nigeria. It was obvious that I needed to delve deeper. I didn't come to Amsterdam with the intention of flying back and forth every time I wanted to make work; I figured that would be absurd. But that's exactly what I ended up doing. I think my work has more to do with my relationship with the country and my understanding of its principles, politics, and people, and where I fit in all of that. Making work in Nigeria feels like an affirmation, like gaining a richer understanding of my history.

DvdB

Thinking of your part of the exhibition *Potlatch* at De Ateliers in 2016, curated by Ian Kiaer, I recall a semi-dark room where scenes do not necessarily ensue from previous scenes, where spaces become disconnected, where acts of seeing and hearing interfere, rendering the experience of the work compelling, not only visually but also aurally and haptically. Although there is a slight sense of theatricality to it, I would argue that your mode of presenting film is more closely linked to sculpture: a mise-en-scène anticipating the movements of the visitor through space, triggering an almost bodily experience. What are your concerns when presenting your films within a spatial installation? KA

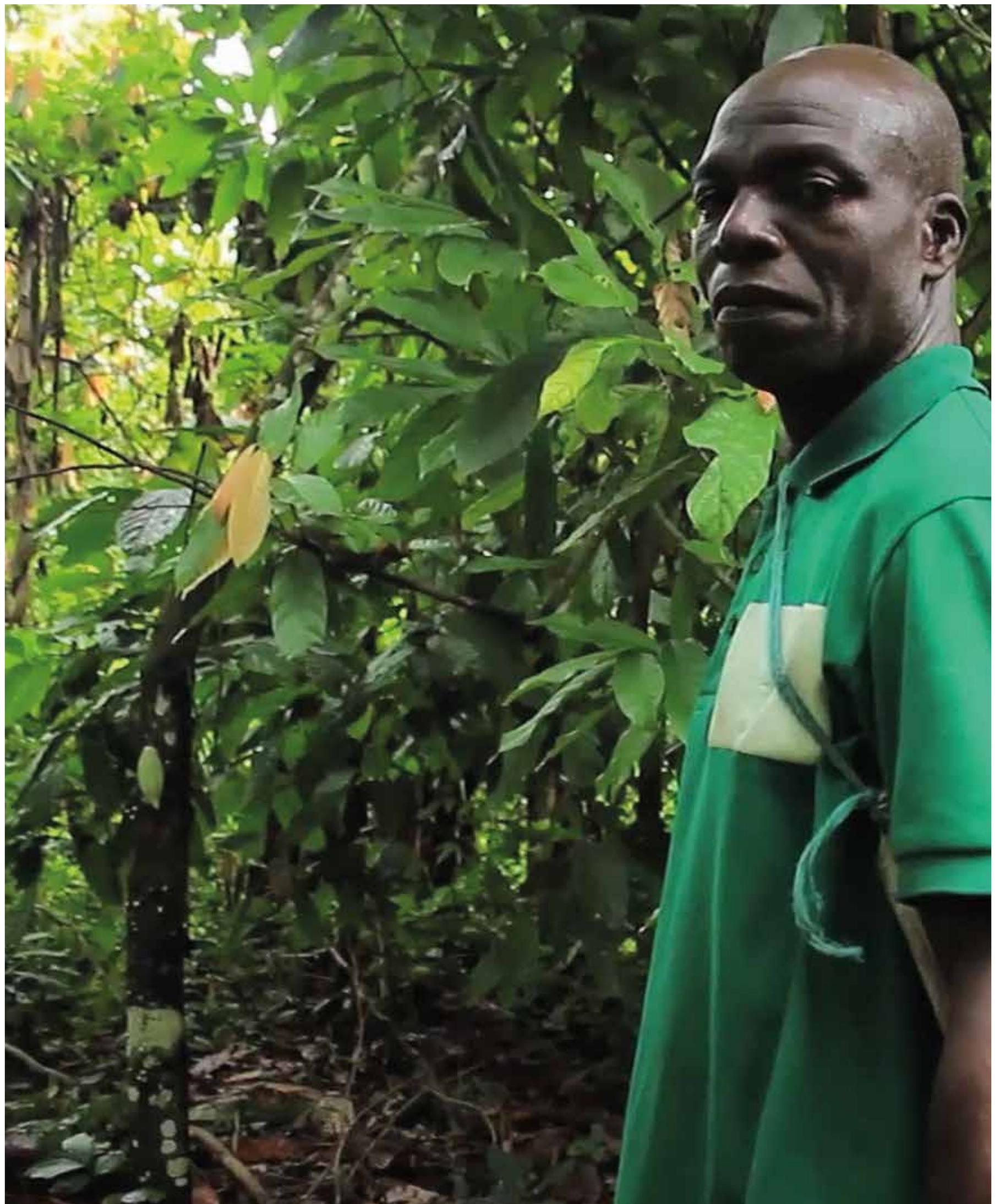
In *Potlatch* the beam of one projection was used to illuminate a group of sculptures. The heavy, grating sound from *Destiny* reverberated throughout like an echo; the filter from *King of Boys* tinged the corridor red before you entered the viewing space. I anticipated how the visitor's experience could be defined by experiential elements like light, color, or sound. I like to show my work in a way that allows much room for contemplation, and while it's essential to create a situation where the work thrives collectively, I am also keen that each part can be considered independently. Composition is key.

DvdB

You have worked on a commission for the Biennale de l'Image en Mouvement at the Centre d'Art Contemporain Genève. Central to the film is the production of palm oil and its socioeconomic implications in Nigeria. Can you tell us about this work? KA

Before Nigeria's independence in the 1960s, the country was one of the world's biggest cultivators and exporters of palm oil. But in the wake of the discovery of crude oil, that sector was abandoned and farmers were forgotten. The Nigerian government now says it promotes renewed support for the agricultural industry, but this has never transpired. *Red Gold* centers on a group of farmers working independently to produce palm oil in Ekiti, a state in western Nigeria. They lease the land from a prince whose family has ruled the area for generations. The work is a two-channel presentation, with one part portraying the farmers, the other the prince, Mr. Sesan. These farmers are proudly self-sufficient and work tremendously without any support from the government. My work has always shied away from being overtly political. *Red Gold* is filmed in a way that reflects poignantly and metaphorically on notions of independence and value within this history of Nigeria.







KARIMAH ASHADU

*1985, Londres, UK. Vit et travaille entre Amsterdam, NL, Londres, UK et Lagos, NI

D'origine anglo-nigériane, Ashadu propose une approche expérimentale des processus cinématographiques, en employant notamment des outils artisanaux pour explorer les notions de perception de soi et de territoire.

RED GOLD, 2016

Karimah Ashadu réalise pour la Biennale de l'Image en Mouvement *Red Gold*, un court métrage expérimental traitant du contexte socio-économique du Nigeria. Jusqu'à son indépendance dans les années 60, ce pays figurait parmi les principaux producteurs et exportateurs mondiaux d'huile de palme. Suite à la découverte du pétrole, l'agriculture nigériane subit le désengagement public. Négligés par l'Etat, les paysans qui se transmettaient terres et compétences depuis des générations, luttent pour la survie de leur famille et de leur métier. En prenant pour protagonistes un groupe de courageux agriculteurs de l'État d'Ekiti à l'ouest du Nigeria, Ashadu propose avec *Red Gold* une réflexion sur les sentiments d'indépendance et de valeur.

Karimah Ashadu

FR.

En conversation avec Dominic van den Boogerd

DOMINIC VAN DEN BOOGERD

Commençons par l'une de vos premières œuvres, *Pace—part 5* (2011). Le film enregistre votre corps en mouvement sous les arches d'un viaduc londonien désaffecté. Ce film semble être le point de départ de vos recherches sur le positionnement et le mouvement de la caméra. Comment ce film est-il né ?

KARIMAH ASHADU

Je voulais présenter la caméra comme une extension de mon corps, qui détiendrait son propre point de vue. A cette époque-là, j'étudiais l'architecture, qui était au centre de ma réflexion : le viaduc constituait donc un point focal formidable pour ce projet. J'ai pensé que la caméra, en tant que prolongement de mon corps, devait se trouver, littéralement, sur mon corps. J'ai donc créé un harnais corporel, auquel j'ai fixé deux caméras.

Dans les films qui ont suivi, on voit certaines parties de mon corps se superposer et avoir des effets de miroirs étranges, comme une oreille visible sur le creux d'une arche. Cela m'a donné le sentiment que la caméra était en quelque sorte « vivante », avec ses contraintes, son raisonnement et son langage propres. Cette pièce a été décisive, en ce qu'elle a marqué le début de la création de dispositifs filmiques qui ont ouvert la voie à des réflexions sur la perspective et sur des notions de caméra en flux. Il y a quelque chose de passionnant, d'immersif, dans le fait que les mouvements de la caméra soient imprévisibles, et j'ai commencé à réfléchir à comment cela pourrait jouer un rôle clé dans les histoires que je voulais raconter.

DvdB

Dans *Hindsight—a horse's tale* (2012), la caméra est attachée à un cheval. Les sous-titres évoquent le « monologue intérieur » du cheval qui marche vers la plage, vers la liberté. Nous voyons des rues, des trottoirs et le bord de mer d'un point de vue anormalement bas. La caméra n'apparaît pas à l'image, mais se donne à voir à travers ses mouvements. Comment l'angle de la caméra influence-t-il notre perception du récit ?

KA

Je me suis imaginée à la place de ce cheval, et de ce fait la caméra a pris cette position. Je voulais que le public voie les choses de ce point de vue, donc il était naturel que la focalisation nourrisse la narration. C'est passionnant de placer le spectateur de telle sorte qu'il ait l'impression de faire partie du récit et le positionnement de la caméra est une façon idéale de le faire. Puis j'ai voulu ajouter une strate supplémentaire ; le monologue intérieur permet au spectateur de s'identifier à ce cheval, comme si, quelque part, le cheval était humain. Le cheval rêve d'échapper à son existence monotone et la mer devient une représentation de la liberté. *Hindsight* symbolise sans aucun doute un certain désir d'autonomie.

DvdB

Dans *Lagos Island* (2012), la caméra filme des vues tournoyantes du littoral de Lagos. Les lieux, les gens et les objets apparaissent puis disparaissent constamment du cadre. La séquence soulève des interrogations quant à la position de la caméra. Le rapport entre les grincements, qui évoquent la rotation de roues, et l'horizon qui tournoie à l'image, nous donnent des éléments de réponse. Que nous disent les aspects mécaniques du travail de la caméra positionnée ainsi ?

KA

Des résidences de luxe ont récemment été construites par le gouvernement de l'Etat de Lagos sur ce site particulier. Mais en 2012, lorsque j'y ai travaillé, le lieu était occupé de façon précaire par un groupe d'immigrants illégaux du Togo, qui avaient eu de violentes confrontations avec les autorités. Ce sont des signes inattendus de la vie domestique qui ont attiré mon attention sur cet endroit : des abris

de fortune au bord de l'eau, des enfants qui jouaient et des femmes qui faisaient la lessive sur le rivage pendant que leurs hommes montaient la garde. Je voulais saisir ce sentiment de déracinement et le reproduire. A Lagos, beaucoup d'ouvriers et de colporteurs poussent leur marchandise devant eux sur des charrettes. Comme ce geste laborieux m'intriguait, j'ai trouvé un vieux pneu et créé un appareil que je pouvais pousser le long du rivage. J'ai filmé en une prise. Ce n'était pas très maniable, d'où le bruit. A la fin, j'avais un travail qui résumait le sentiment d'instabilité et d'incertitude ressenti par les migrants.

DvdB

Votre film récent, *King of Boys (Abattoir of Makoko)* (2015) est comme une descente aux enfers. Le film est tourné à Makoko, où nous découvrons un abattoir à ciel ouvert, typique à Lagos. Nous y voyons des hommes abattant des taureaux et des béliers agitant furieusement leurs cornes. De lourdes haches et de grands couteaux aigus maniés avec adresse rythment le film. Les images puissantes, brutes, sont porteuses d'une grande charge émotionnelle, notamment en raison du filtre rouge au travers duquel de nombreuses scènes sont tournées. Pouvez-vous expliquer comment vous avez filmé ces séquences ? KA

J'avais trouvé un curieux tonneau en plastique rouge dans les rues d'Amsterdam, que j'ai décidé de modifier. J'en ai sectionné une partie pour que la caméra puisse filmer au travers, l'ai emporté à Lagos, et quand je suis tombée sur cet abattoir, j'ai su que c'était exactement ce qu'il me fallait. Le tournage a duré quelques jours. Accroupie dans la chaleur étouffante de Lagos, j'actionnais le mécanisme, des bouts de chair et de sang volaient vers moi... *King of Boys* se situe quelque part entre la fiction et le documentaire. Le filtre rouge crée ce monde « fictionnel » théâtralisant, puis, au moment où on commence à y croire, on est ramené à la réalité l'espace de quelques secondes. Ce qui est curieux, c'est la manière dont cette couleur joue un rôle moteur dans la narration, et produit un effet immersif dévorant.

DvdB

Makoko Sawmill (2015) montre les employés d'une scierie à l'œuvre. Curieusement, le dispositif que vous avez construit pour tenir la caméra est visible à l'intérieur du cadre : deux planches s'introduisent dans l'image, l'une par le haut et l'autre par le bas. Les planches semblent jouer le rôle d'un instrument robotique rudimentaire pour mesurer, surveiller, contrôler. KA

Ces planches bleues sont le fruit d'une expression idiosyncratique. Elles sont à la fois tout et rien. Leur présence importune nous donne l'impression qu'elles sont sensées diriger le regard, donc nous nous attendons à être quelque peu orientés. Le film dure vingt minutes et se déploie assez lentement. Il exige un certain degré de patience, parce que quelque part, à un moment donné, tout ce qui nous reste c'est la prise de conscience qu'il sonde et interroge tout autant que nous. Cette sensation d'attente me plaît, parce qu'elle nous fait prendre conscience de ce que nous imposons aux choses.

DvdB

Destiny (2016), le dernier film que vous avez fait à De Ateliers, montre un travailleur de la scierie de Makoko dans sa hutte. Le film est projeté sur des plaques d'acier oxydé ; la patine de rouille absorbe l'image et lui confère une strate de matérialité. Le son des machines à scier est bruyant et discordant. Il y a une interaction fascinante entre les vues intérieures et extérieures, entre l'obscurité totale et l'éblouissante lumière du jour. Je me demande à quel point le film dépeint la réalité et à quel point il transcende l'instant présent ? KA

J'ai réalisé la majeure partie de *Destiny*, bien que certaines scènes soient tirées de documentaires. Cadrer le film entre les deux fenêtres de la hutte était une manière de communiquer et de contenir l'intimité de ce lieu. J'ai tout tourné en lumière naturelle à différents moments du jour, surtout en contre-jour, des silhouettes sont régulièrement visibles, ce qui donne un aspect assez énigmatique. La lumière est un moyen formidable pour

attirer l'attention sur les glissements temporels et révéler la journée de travail. Et puis il y a aussi la répétition d'images panoramiques, qui suggèrent également une sorte de cercle sans fin.

DvdB

Selon le critique de cinéma français Serge Daney, le cinéma a le pouvoir magique de montrer le temps lui-même, révélant la manière dont il fonctionne réellement. Cette compétence constitue à ses yeux la vraie noblesse du cinéma. La plupart de vos films montrent des activités en temps réel, sans débuts et sans fins bien définis. On a un sentiment de répétition infini, de durée ininterrompue. Beaucoup de vos films montrent des hommes au travail, un travail souvent éprouvant. Qu'est-ce qui rend le sujet du travail intéressant pour un film ? KA

Travailler est un acte d'une grande beauté, d'autant plus quand il est exécuté de manière autonome. Quand une personne apprend un métier et le maîtrise, elle travaille intuitivement, avec détermination. Il y a en cela quelque chose de fascinant, quelque chose qui symbolise le rapport de quelqu'un à l'existence. J'ai choisi de réaliser une grande partie de mon travail au Nigeria, d'où je suis originaire. Le travail est omniprésent dans un tel pays, un pays en développement. Dans ces circonstances, et dans le contexte socio-économique du pays également, c'est pour moi une manière de saisir et de relayer des idées sur l'indépendance et la valeur, qui sont des thèmes centraux dans l'histoire du Nigeria.

DvdB

Vous aviez aussi commencé un film sur les travailleurs contractuels d'Afrique de l'Ouest employés dans le secteur de la construction en Hollande, mais le film est resté inachevé. Alors que vous travailliez à Amsterdam, vous alliez régulièrement filmer au Nigeria. KA

Quand je suis arrivée à Amsterdam pour la première fois, j'étais à la recherche de quelque chose de familier dans ce pays qui m'était si étranger. Etant donné mes origines anglo-africaines et la longue histoire reliant le Royaume-Uni et l'Afrique de l'Ouest, j'ai tout de suite été intéressée par ce chantier, avec ses immigrants d'Afrique de l'Ouest et leur contremaître britannique. Je me mis à les observer, mais, ne parvenant pas à les aborder, j'ai abandonné le projet. Je me suis rendue compte qu'il était bien plus important pour



moi de travailler au Nigeria. Il était évident qu'il me fallait trouver une solution : je n'étais pas venue à Amsterdam avec l'intention de faire des aller-retours en avion chaque fois que je voulais réaliser un travail, cela serait absurde. Mais c'est exactement ce que j'ai fini par faire. Je crois que mon travail concerne plutôt mon rapport à mon pays, la façon dont je comprends ses principes, sa politique et son peuple, et la question de ma place dans tout cela. Travailler au Nigeria représente pour moi une affirmation personnelle, une manière d'accéder à une compréhension plus riche de mon histoire et de mes origines.

DvdB

Quand je pense à votre contribution à l'exposition *Potlatch* à De Ateliers en 2016, curatée par Ian Kiaer, je me souviens d'une pièce dans la pénombre, où les scènes ne résultent pas forcément de scènes précédentes, où les espaces se trouvent déconnectés, où l'ouïe et la vue se voient entravés, ce qui rend notre expérience de l'œuvre captivante, visuellement d'abord, puis également aux niveaux auditif et tactile. Je dirais que la façon dont vous présentez un film, bien que légèrement théâtrale, est plus proche de la sculpture : une mise-en-scène qui anticipe les mouvements du visiteur à travers l'espace, et déclenche ainsi une expérience presque physique. Quelles sont vos préoccupations lorsque vous présentez vos films dans une installation ? KA

Dans *Potlatch*, j'utilisais le faisceau d'une des projections pour illuminer un groupe de sculptures. Le son lourd et grinçant de *Destiny* résonnait dans tout l'espace, comme un écho ; le filtre de *King of Boys* baignait le couloir d'entrée d'une couleur rouge. J'anticipais la manière dont l'expérience du visiteur pouvait être définie par des éléments provenant de l'expérience, comme la lumière, la couleur ou le son. J'aime présenter mon travail d'une manière qui laisse une place considérable à la contemplation, et bien qu'il soit essentiel de créer une situation où l'œuvre s'épanouisse collectivement, je tiens également à ce que chaque partie puisse être appréhendée indépendamment. La composition est primordiale.

DvdB

En ce moment, vous travaillez sur une commande pour la Biennale de l'Image en Mouvement au Centre d'Art Contemporain Genève. La production d'huile de palme et ses conséquences socio-économiques au Nigeria sont au centre de ce nouveau film. Pouvez-vous nous parler de ce travail ? KA

Avant d'obtenir son indépendance en 1960, le Nigeria était l'un des plus importants cultivateurs et exportateurs d'huile de palme. Mais après la découverte de pétrole brut, ce secteur a été délaissé et les agriculteurs abandonnés. A présent, le gouvernement nigérian prétend encourager à nouveau le secteur agricole, mais ce soutien ne se concrétise pas. *Red Gold* est centré sur un groupe d'agriculteurs indépendants qui produisent de l'huile de palme à Ekiti, un Etat de l'ouest du Nigeria. Ils louent la terre à un prince dont la famille a régné sur cette région depuis des générations. Cette œuvre est une présentation à deux canaux, l'un représentant les agriculteurs et l'autre le prince, M. Sesan. Ces agriculteurs sont fiers d'être autosuffisants et travaillent énormément, sans aucun soutien de la part du gouvernement. J'ai toujours évité que mon travail soit ouvertement politique. *Red Gold* constitue une réflexion poignante et métaphorique sur les notions d'indépendance et de valeur dans l'histoire du Nigeria.

