



Emma Prempeh, *One world for another*, 2026. Oil, acrylic and schlag metal on canvas. Diptych - Overall unframed : 200 × 300 cm | 78 ³/₄ × 118 ¹/₈ in. Photographer: Nii-Odzenma. Courtesy of the artist and Perrotin

EMMA PREMPEH *THE DOMAIN OF THE STRANGER*

5 septembre – 26 septembre 2026

Commissaire : Brice Arsène Yonkeu

Pour sa toute première exposition personnelle chez Perrotin à Paris, Emma Prempeh présente un nouvel ensemble d'œuvres intitulé *The Domain of the Stranger* (« le domaine de l'étrangère »), d'après une expression employée par Saidiya Hartman dans son livre *À perte de mère* (2007).

La pratique d'Emma Prempeh s'est longtemps construite autour de questions d'appartenance, de temporalité et d'héritage, qui lui viennent de son ascendance vénétoise et ghanéenne et occupent diverses places dans ses œuvres. Cette exposition marque la première association de ces deux géographies avec une troisième : le paysage britannique de son éducation londonienne, qui entre pour la première fois dans ses peintures. Au sein de ce triangle, l'artiste revient également sur sa relation avec son père, un sujet qu'elle avait déjà abordé puis mis de côté à raison de sa complexité émotionnelle. Il en résulte non pas une installation de ces héritages en un récit unique du port d'attache, mais un horizon plus large : une exploration de la condition diasporique tenue dans un registre métaphysique, qui résiste à l'explication et examine plutôt ce qui ne peut être ni nommé, ni résolu entièrement.

September 5 – September 26, 2026

Curator: Brice Arsène Yonkeu

For her debut solo exhibition at Perrotin in Paris, Emma Prempeh presents a new body of work under the title *The Domain of the Stranger*, drawn from a line in Saidiya Hartman's *Lose Your Mother* (2007).

Prempeh's practice has long turned on questions of belonging, time, and inherited history, held across her Vincentian and Ghanaian lineages in different measures from one body of work to the next. This exhibition marks the first time these geographies sit alongside a third: the British landscape of her own upbringing in London, entering her painting for the first time. Within this triangulation, the artist also returns to her relationship with her father, a subject she had approached before and set aside due to emotional difficulty. What results is not a settling of these inheritances into any single account of home, but a widening: an exploration of diasporic subjecthood held in a metaphysical register, one that resists explanation and dwells instead in what cannot be fully named, or resolved.

Quelque part à Obuasi, au Ghana, se tient une maison qui a attendu 20 ans pour se réaliser. Dans *Is this Legacy?* (2026), Emma Prempeh la peint telle qu'elle l'a trouvée : deux niveaux sous un toit inachevé, un avis d'arrêt de travaux marquant sa façade d'un rouge saignant, ses fondations dépeintes dans un sol fragile, comme si la terre elle-même ne parvenait pas à décider si elle devait soutenir la structure ou la laisser s'effondrer. L'ocre porte tout le poids de l'œuvre, celle-là même qui teinte le paysage qui entoure Obuasi, tandis que de la feuille de métal dorée capte la lumière dans les nuages au-dessus – c'est un matériau qui s'assombrira et s'altérera bien après que la toile ait quitté le studio de l'artiste, afin que l'œuvre continue à vieillir comme cette maison, inachevée et toujours en devenir. Le père d'Emma Prempeh est représenté de profil au bord du cadre, son visage en partie peint, mais aussi noyé dans la feuille de métal. Il est présent, tout en étant dans la retenue. Édouard Glissant appelait cet état de retenue un droit plutôt qu'un manquement : le droit à l'opacité, une singularité irréductible qui n'a jamais besoin de se montrer pleinement pour gagner le respect. Dans le diptyque *Split* (2026), l'artiste offre un visage à son père, saisi dans un sourire, ses détails sont à nouveau brouillés par la feuille de métal. Elle ne s'accorde à elle-même qu'un dos dans l'ombre, détourné de la pièce. Il serait facile d'y lire une absence, mais cela transparaît plutôt comme le silence d'une fille, debout dans une maison qui devrait être le legs d'un père à ses enfants, mais qui reste, elle aussi, en construction, tout comme la relation de l'artiste avec son père et l'environnement dans lequel est planté la maison.

Au-delà de son père, la question s'élargit vers quelque chose de moins résoluble : que peut devenir une terre, qui constitue la moitié de son héritage, pour une femme qui n'a commencé, à l'âge adulte, qu'à s'y engager concrètement ? Hartman, parcourant ce même littoral, explore la diaspora africaine et l'héritage de l'esclavage. Elle nomme la position qu'elle occupe, celle d'une étrangère dont le domaine est « un ailleurs insaisissable », présente partout, enracinée nulle part. La position de Prempeh n'est pas tout à fait celle de Hartman, mais elle s'en trouve enrichie.

La toile *Return was, and still may be, an intention* (2026), qui tire son titre de *Cartographie de la Porte du non-retour* de Dionne Brand, représente une scène plus proche du pèlerinage que de l'arrivée : un petit groupe vêtu de blanc franchissant une arche désignée « Porte du retour », l'or captif dans le feuillage au-dessus d'eux, comme un souvenir plutôt qu'une scène observée. Brand évoquait cette porte comme un lieu autant spirituel que physique, un seuil où le retour demeure une intention longtemps après avoir cessé d'être une possibilité. La peintre n'indique pas au spectateur si elle a franchi cette porte. In *the Blue Savannah* (2026), l'une de ses peintures les plus cinématiques, se tourne vers l'autre rive de son héritage : une silhouette solitaire face à une mer sans nom, dont les eaux portent, comme Glissant l'écrivait ailleurs, une trace évanescence et vague de ce qui a été abandonné. Ici, l'océan n'est pas un décor mais un lieu de passage, ce même seuil que l'histoire vinentaise de sa mère et sa propre éducation londonienne doivent, elles aussi, traverser pour l'atteindre.

Prempeh a évoqué l'hauntologie, terme que Mark Fisher a emprunté à Jacques Derrida pour décrire comment un avenir autrefois promis, jamais advenu, continue de hanter le présent, comme point de repère pour ce basculement, et ses tableaux tiennent le plus souvent cette idée à distance, comme une atmosphère plutôt qu'un argument. Un seul geste rompt avec cette retenue pour se muer en déclaration. Ainsi, dans *Crystal Palace School* (2026), la tour de transmission qui se dresse dans Crystal Palace Park depuis l'incendie du palais en

Somewhere in Obuasi, Ghana stands a house that has waited twenty years to become what it was meant to be. In the painting *Is this Legacy?* (2026), Prempeh paints it as she found it: two storeys raised beneath an unfinished roof, a stop work notice bleeding red across its facade, its foundation repeated in the fragile ground underneath, as though the ground itself could not decide whether to hold the structure or let it go. Ochre carries the painting's weight, the same ochre that colours the land around Obuasi, while gold schlag metal catches in the clouds above, a material that will darken and shift long after the canvas leaves her studio, so that the work keeps aging the way the house has aged, unfinished and still becoming. Her father stands at the painting's edge in profile, his face given only partly to paint, the rest surrendered to metal. He is present, and he withholds himself, both at once. Édouard Glissant called this kind of withholding a right rather than a lack: the right to opacity, an irreducible singularity that need never dissolve into full view to be respected. In the diptych painting *Split* (2026), Prempeh grants her father a face, caught mid smile, its details still interrupted by that same schlag. She grants herself only a shadowed back, turned from the room. It would be easy to read this as absence. It reads instead as the silence of a daughter, standing in a house that is meant to be a father's legacy to his children, yet it is still in construction, just like her relationship with her father and the environment where the house sits.

Beyond her father, the question widens into something less answerable: what a land that is half her inheritance can become to a woman who has only begun, in her adult years, to materially engage with it. Hartman, tracing the same coastline, explores the African diaspora and the legacy of slavery. She named the position she occupied, a stranger whose domain is "an elusive elsewhere", present everywhere and rooted nowhere. Prempeh's position is not quite Hartman's own, but is enriched by it.

The painting *Return was, and still may be, an intention* (2026), its title carried whole from Dionne Brand's *A Map to the Door of No Return*, paints a scene closer to pilgrimage than arrival, a small group in white passing beneath an archway marked "Door of Return", gold caught in the leaves above them like something remembered rather than seen. Brand named that door a spiritual location as much as a physical one, a threshold where return remains an intention long after it has stopped being a possibility. From the viewer's perspective, Prempeh does not resolve whether she has passed through it. In *the Blue Savannah* (2026), one of her more cinematic paintings, turns to the other shore of her inheritance, a solitary figure facing an unnamed sea, its water carrying, as Glissant writes elsewhere, only a threadbare, distant trace of what was left behind. Here the ocean is not backdrop but passage, the same threshold her mother's Vincentian history and her own London upbringing must also cross to reach her.

Prempeh has spoken of hauntology, a term Mark Fisher drew from Jacques Derrida to describe how a future once promised and never delivered continues to haunt the present, as a touchstone for this shift, and her paintings mostly hold that idea as atmosphere rather than argument. One gesture breaks from that restraint into something closer to a statement. In *Crystal Palace School* (2026) for instance, a landmark of Prempeh's own childhood, the transmission tower that has stood in Crystal Palace Park since the palace itself burned down in 1936, rises behind the flooded grounds of the school in Obuasi. The tower physically belongs to London. Here it stands in Ashanti soil, planted there by nothing but the artist's own hand. It

1936, s'élève derrière les terres inondées de l'école à Obuasi. Cette tour appartient physiquement à Londres. Ici, elle se dresse en sol ashanti, plantée là par la seule main de l'artiste. Elle rend explicite ce qu'une grande partie de l'exposition ne fait que suggérer : deux sites liés par un même nom partagent désormais un même cadre, puisque son père a baptisé cette école d'après le parc que connaissait Emma Prempeh enfant.

Tout au long de cette exposition, l'invention devient pour Prempeh une manière d'admettre qu'elle n'est jamais tout à fait chez elle dans aucun de ses mondes. Plutôt que de résoudre cette condition, elle insère ce qu'elle porte d'un lieu dans l'autre, afin que la reconnexion recherchée à travers sa pratique se fasse de sa propre main, et non par le seul hasard de deux lieux partageant un même nom. C'est un tour très particulier, que seule une adepte du réalisme magique peut exécuter : rendre natif ce qui a été greffé, faire de l'imaginaire un souvenir.

Dans *One world for another* (2026), cette technique prend sa forme la plus aboutie. L'artiste place son père aux côtés de son fiancé, dans un jardin clos, bordé de terrasses de pierre inventées plutôt qu'observées, plus proches des « Italian Terraces » qui bordent encore aujourd'hui Crystal Palace Park à Londres – ultime fragment de l'ancien palais ayant survécu à l'incendie de 1936. Peindre ces pierres en terre ghanéenne n'est pas une forme de documentation : c'est l'imagination qui accomplit ce que la description ne peut faire. La toile *Cedrus libani* ramène l'exposition à Crystal Palace, son cèdre rendu de cette même main relâchée et imprégnée de mémoire qui traverse toute l'exposition, l'or captif dans ses branches comme il l'est dans les nuages au-dessus d'Obuasi et dans la pierre imaginaire de ce jardin clos. Dans ces trois œuvres, la tour, les terrasses et l'arbre, trois ciels se répondent par-delà un océan qu'aucune ne nomme.

The Domain of the Stranger ne règle aucune question, et c'est bien là son sujet, énoncé avec nuance. Pour le spectateur à qui on a demandé toute sa vie d'où il vient réellement, il y a une forme de grâce dans ces œuvres, un refus total de répondre à cette question, offrant à la place la résonance d'une pièce où quelqu'un se tient, un sourire à demi vu, une mer qui ne porte qu'une vague trace de ce dont elle a été le témoin. Emma Prempeh ne peint pas une destination, elle peint la porte qui y mène, et la laisse ouverte.

—
Brice Arsène Yonkeu

makes explicit what a large part of the exhibition only implies: two sites bound in name since her father first named his school after her childhood park, now made to share a single frame.

Across this exhibition, invention becomes Prempeh's way of admitting she is never fully at home in either of her worlds. Rather than resolve that condition, she inserts what she carries of one place into the other, so that the reconnection her practice reaches for is made by her own hand rather than by the accident of two places sharing a name. It is a particular trick, one only a magical realist can manage: making the transplanted feel native, the imagined feel remembered.

In *One world for another* (2026), this device takes its most pointed form. Prempeh places her father beside her fiancé inside a walled garden bordered by stone terracing invented rather than observed, closer to the Italian Terraces that still line Crystal Palace Park in London, the last fragment of the old palace to survive its 1936 fire. To paint that stone into Ghanaian soil is not documentation. It is imagination doing the work description cannot. *Cedrus libani* returns the exhibition to Crystal Palace itself, its cedar rendered in the same loosened, memory soaked hand that has carried the whole exhibition, gold caught in its branches the way it catches in the clouds over Obuasi and in the imagined stone of that walled garden. Across these three paintings, tower, terrace, and tree, three skies answer each other over an ocean none of them name.

The Domain of the Stranger settles nothing, and this is its quiet argument. For a viewer who has spent a lifetime being asked where they are really from, there is a kind of grace in work that refuses the question outright, offering instead the resonance of a room stood in, a smile half seen, a sea that carries only a trace of what it once held. Prempeh does not paint a destination, she paints the doorway, and leaves it open.

—
Brice Arsène Yonkeu